



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Teratofilias de América Central: Una radiografía de escritoras contemporáneas (2002-2022)

Lucía Leandro Hernández

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**TERATOFILIAS DE AMÉRICA CENTRAL:
UNA RADIOGRAFÍA DE ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS
(2002-2022)**

TESIS DOCTORAL

LUCÍA LEANDRO HERNÁNDEZ

Directoras:

Dra. Dunia Gras Miravet

Dra. Teresa López Pellisa

Tutora:

Dra. Dunia Gras Miravet

Programa de doctorado

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

Línea de investigación

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E

HISPANOAMERICANA

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación

Facultad de Filología y Comunicación

2024

RESUMEN

La presente investigación propone el análisis de 17 cuentos de 12 autoras centroamericanas contemporáneas cuya publicación se produce durante el periodo de 2002 y 2022. Estos textos se ubican dentro de las características de los géneros de la literatura fantástica, la ciencia ficción y los subgéneros de la narrativa de lo inusual, la *space opera*, el *cyberpunk* y la ciencia ficción climática. A cada cuento seleccionado se le aplica un análisis interseccional entre las teorías de la literatura fantástica, la ciencia ficción y un tratamiento temático en diálogo con la teoría feminista, la mitocrítica cultural y la ecocrítica y su relación con el motivo del monstruo en sus distintas tipologías, entre las que se encuentran el demonio, el animal fantástico, la mujer monstruosa, la mujer artificial, el clon, el cibernético, el fantasma, la Medusa, el humano/animal, el *revenant* y el mutante. Para ello, se agrupan las monstruosidades encontradas en tres grandes grupos: monstruosidades hegemónicas, monstruosidades contrahegemónicas y monstruosidades climáticas contrahegemónicas. El objetivo es realizar una radiografía del procedimiento operativo del funcionamiento del monstruo en los relatos seleccionados, plasmar sus particularidades y ver qué tienen en común en cuanto al tratamiento del motivo y sus distintas tipologías.

PALABRAS CLAVE: escritoras centroamericanas, literatura fantástica, ciencia ficción, monstruo, feminismo, mito, ecocrítica.

TITLE: TERATOPHILIAS OF CENTRAL AMERICA: AN X-RAY OF CONTEMPORARY WOMEN WRITERS (2002-2022)

ABSTRACT

The present research proposes the analysis of 17 short stories by 12 contemporary Central American women writers whose publication occurs during the period of 2002 and 2022. These texts are located within the characteristics of the genres of fantastic literature, science fiction and the subgenres of narrative of the unusual, space opera, cyberpunk and climatic science fiction. An intersectional analysis is applied to each selected short story between the theories of fantastic literature, science fiction and a thematic treatment in dialogue with feminist theory, cultural mythology and ecocriticism and its relationship with the monster in its different typologies, among which are the demon, the fantastic animal, the female monstrosity, the artificial woman, the clone, the cyborg, the ghost, the Medusa, the human/animal, the revenant and the mutant. The monstrosities found are grouped into three large groups: hegemonic monstrosities, counter-

hegemonic monstrosities and counter-hegemonic climatic monstrosities. The objective is to carry out an x-ray of the operating procedure of the monster's functioning in the selected short stories, capture its particularities and see what they have in common regarding the treatment of the motif and its different typologies.

KEYWORDS: Central American women writers, fantastic literature, science fiction, monster, feminism, myth, ecocriticism.

TÍTOL: TERATOFÍLIES D'AMÈRICA CENTRAL: UNA RADIOGRAFIA D'ESCRITORES CONTEMPORÀNIES (2002-2022)

RESUM

Aquesta investigació proposa l'anàlisi de 17 contes de 12 autores centreamericanes contemporànies la publicació de les quals es produeix durant el període de 2002 i 2022. Aquests textos s'ubiquen dins de les característiques dels gèneres de la literatura fantàstica, la ciència ficció i els subgèneres de la narrativa del que és inusual, l'*space opera*, el *cyberpunk* i la ciència ficció climàtica. A cada conte seleccionat se li aplica una anàlisi interseccional entre les teories de la literatura fantàstica, la ciència ficció i un tractament temològic en diàleg amb la teoria feminista, la mitocrítica cultural i l'ecocrítica i la seva relació amb el motiu del monstre en les diferents tipologies, entre les quals hi ha el dimoni, l'animal fantàstic, la dona monstruosa, la dona artificial, el clon, el cibernorg, el fantasma, la Medusa, l'humà/animal, el *revenant* i el mutant. Per això, s'agrupen les monstrositats trobades en tres grans grups: monstrositats hegemòniques, monstrositats contrahegemòniques i monstrositats climàtiques contrahegemòniques. L'objectiu és realitzar una radiografia del procediment operatiu del funcionament del monstre en els relats seleccionats, plasmar-ne les particularitats i veure què tenen en comú al voltant del tractament del motiu i les seves diferents tipologies.

PARAULES CLAU: escriptores centreamericanes, literatura fantàstica, ciència ficció, monstre, feminisme, mite, ecocrítica.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
PRIMERA PARTE. PROPEDEÚTICA	10
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO (<i>HIC SUNT MONSTRA, NON DRACONES</i>)	11
1.1. LITERATURA FANTÁSTICA, CIENCIA FICCIÓN, SUS SUBGÉNEROS Y MODALIDADES	11
1.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA TEMATOLOGÍA	18
1.3. EL MONSTRUO Y SUS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS	23
1.4. DIÁLOGOS INTERSECCIONALES CON LA TEORÍA FEMINISTA, LA MITOCRÍTICA CULTURAL Y LA ECOCRÍTICA	26
1.4.1. TEORÍA(S) FEMINISTA(S)	27
1.4.2. MITOCRÍTICA CULTURAL	28
1.4.3. ECOCRÍTICA	30
1.5. UNA HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN EN AMÉRICA CENTRAL	33
1.5.1. NICARAGUA	38
1.5.2. COSTA RICA	47
1.5.3. GUATEMALA	86
1.5.4. PANAMÁ	94
1.5.5. EL SALVADOR	100
1.5.6. HONDURAS	106
1.5.7. A MANERA DE CONCLUSIÓN	113
1.6. METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS	114
SEGUNDA PARTE. SEMIOLOGÍA (CLÍNICA)	134
CAPÍTULO 2. LA MONSTRIFICACIÓN DE LO SOCIAL	136
2.1. MIGRACIÓN A LA GRAN MANZANA Y REENCARNACIONES DE UN SER OSCURO: DEMONIO Y ANIMAL FANTÁSTICO	138
2.2. UN FRANKENSTEIN CENTROAMERICANO: MUJER MONSTRUOSA	145
2.3. DE ANOMALÍAS Y RAREZAS: MUJER MONSTRUOSA	151
2.4. LAS DESVENTURAS DE ADÁN Y EVA: MUJER ARTIFICIAL	160
2.5. ÉXODO ESPACIAL: CLON	167
2.6. PROMETEA CIBER-ENCADENADA: CÍBORG	176
CAPÍTULO 3. LA VINDICACIÓN DE LAS QUIMERAS	185
3.1. AVENTURAS SOBRENATURALES EN UNA COCINA: FANTASMA	187
3.2. UNA REESCRITURA DEL MITO DE LA MEDUSA	194

3.3. LA VIOLENCIA DE GÉNERO COMO DETONANTE DE LO SOBRENATURAL: HUMANO/ANIMAL	201
3.4. UNA <i>KAIJŪ EIGA</i> CENTROAMERICANA: HUMANO/ANIMAL	208
3.5. LO GROTESCO Y EL ABSURDO HORROR DE LO REAL: MUJER MONSTRUOSA	215
3.6. UNA PROPUESTA UTÓPICA DESDE AMÉRICA CENTRAL HASTA LAS LUNAS DE SATURNO: MUJER MONSTRUOSA	220
3.7. MONSTRUOSIDADES Y MEMORIA HISTÓRICA EN GUATEMALA: <i>REVENANT</i>	228
CAPÍTULO 4. LOS MONSTRUOS HABITAN LOS DÍAS DEL FIN: MUTANTES CLIMÁTICOS	237
4.1. MONSTRUOSIDADES DISIDENTES EN DESPLAZAMIENTO	239
4.2. REESCRITURAS DE LOS MITOS JUDEOCRISTIANOS EN AMÉRICA CENTRAL	250
4.3. REPENSAR LA MATERNIDAD EN EL POSTAPOCALIPSIS	260
4.4. AGUA ERES Y EN AGUA TE CONVERTIRÁS	270
CONCLUSIONES	279
BIBLIOGRAFÍA	290

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral surge de la necesidad de sistematizar y cartografiar la producción de literatura fantástica y de ciencia ficción escrita por mujeres en América Central en el siglo XXI, marcada por el motivo del monstruo, significativamente, en relación con las violencias de distinta índole experimentadas en la región. Para ello, se ha delimitado el periodo comprendido entre 2002 y 2022, porque durante este periodo se ha detectado una mayor producción del cuento fantástico y de ciencia ficción en América Central. El primer desafío fue la recopilación de fuentes bibliográficas y la selección de los textos a analizar para establecer un *corpus* que se halla disperso y en construcción. La presente investigación no pretende ser ecuménica ni totalizadora: muchos cuentos han quedado fuera de los límites de estas páginas, que no pretenden ser un catálogo exhaustivo. Siendo así, la primera disyuntiva que surgió fue la de los criterios para seleccionar los cuentos que constituirían este *corpus*. ¿Son las razones esgrimidas en este documento suficientes para incluir —y con ello, excluir— determinados textos? No hay una respuesta satisfactoria. Sin embargo, se argumentarán las razones para la escogencia de los cuentos que conforman el análisis de la presente tesis doctoral.

La idea central de esta investigación es observar la utilización del motivo del monstruo y su relación con otras temáticas transversales en escritoras contemporáneas de América Central, que ponen de manifiesto las diversas violencias que atraviesan la región, especialmente desde la perspectiva de género. El análisis de esta imagen tematizada reincidente se realizará desde tres vertientes: el monstruo que reproduce los parámetros de lo social, el monstruo que se rebela a estos, en general, y el monstruo como dispositivo de disidencia dentro de la ficción climática apocalíptica y postapocalíptica, en particular. Es importante destacar que la selección de un *corpus* de exclusivamente autoras contemporáneas centroamericanas surge de la idea de sistematizar la producción del género, presente sobre todo en antologías especializadas, de una injente cantidad de relatos que se da sobre todo a partir del año 2001.

Como objetivo principal de esta tesis doctoral, por tanto, se propone delimitar un *corpus* de autoras centroamericanas contemporáneas que han utilizado el motivo del monstruo en sus relatos de literatura fantástica y de ciencia ficción, como encarnación crítica y subversiva. Como objetivos específicos se busca, por un lado, mostrar estas obras dentro de una historiografía literaria de la literatura fantástica y de ciencia ficción en América Central, para situarlas en su lugar

—o *loci*— de enunciación, es decir, en su contexto de producción y publicación; y, por otro, analizar el motivo del monstruo y su determinada tipología en los cuentos seleccionados para esta investigación. Las reflexiones en torno a cada relato están orientadas a demostrar la relación que establecen las autoras del *corpus* seleccionado alrededor del motivo monstruo y la conexión que vincula a este con la teoría feminista, la mitocrítica cultural y la ecocrítica, principales ejes transversales que atraviesan la presente investigación.

La tesis está dividida en dos partes. Una primera sección se titula «Propedéutica» (10-133) y está compuesta por el marco teórico, donde se incluyen los preceptos que sustentan la posterior sección de análisis de los cuentos elegidos. Además, se puede encontrar en sus páginas un estado de la cuestión de la literatura fantástica y de la ciencia ficción en el territorio centroamericano, para entender la tradición de la que parten y a la que se suman, ya que no suele ser ni conocida ni considerada, habitualmente. Para finalizar, se añade el apartado de la metodología y la justificación del *corpus*, donde se presentan las autoras y los cuentos seleccionados para su estudio, sus líneas temáticas con relación a la teoría feminista, la mitocrítica cultural y la ecocrítica y las tipologías del motivo del monstruo presentes en cada texto.

La segunda parte, titulada «Semiología (clínica)» (134-278), juega con el paralelismo médico, ya que, en este ámbito, corresponde a la ciencia del diagnóstico, y está conformada por el análisis de los 17 cuentos seleccionados, en los que se identifica la galería teratológica que los pueblan. Por este motivo, esta parte, algo más extensa, está dividida en tres capítulos que agrupan los textos según la tipología, a partir de la división que se establece entre monstruosidades hegemónicas, monstruosidades contrahegemónicas y monstruosidades climáticas contrahegemónicas, de forma más específica, y se titulan, respectivamente: «La monstrificación de lo social» (136-184), «La vindicación de las quimeras» (185-236) y «Los monstruos habitan los días del fin: mutantes climáticos» (237-278). Finaliza esta parte con las conclusiones de la presente tesis doctoral y la bibliografía.

PRIMERA PARTE. PROPEDÉUTICA

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO (*HIC SUNT MONSTRA, NON DRACONES*)

Esta primera parte se compone en un inicio por un panorama acerca del desarrollo de las principales teorías de los géneros de la literatura fantástica y la ciencia ficción (1.1.). Posteriormente, se introducirá un apartado teórico acerca de la tematología (1.2.), para continuar con un análisis del motivo del monstruo (1.3.), que se plantea necesario para cartografiar, posteriormente, su presencia en los cuentos seleccionados: de ahí que se juegue con la conocida expresión latina presente en los antiguos mapas (*Hic sunt dracones*), que se ven aquí sustituidos por monstruos, para radiografiar la fascinación o teratofilia —del griego, τέρας, τέρατος: maravilla, prodigio... y monstruo— advertida en, y compartida por, las escritoras centroamericanas del siglo XXI. Además, se incluye un apartado (1.4.) donde se presentan también los ejes transversales de esta investigación con los que esta imagen se ve relacionada: la teoría feminista, la mitocrítica cultural y la ecocrítica. El siguiente (1.5.) está conformado por una historiografía de la literatura fantástica y de ciencia ficción en América Central, que incluye la producción de autores y autoras desde finales del siglo XIX hasta 2022, y que resulta necesaria, para poder situar la producción literaria de las escritoras centroamericanas actuales aquí tratadas dentro de una tradición propia, aunque pueda ser limitada, pero por ello mismo importante a la hora de valorar sus aportaciones. Aquí, el orden de aparición por país es el siguiente: Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, Panamá, El Salvador y Honduras. Además, por último, se incluye un apartado (1.6) donde se muestra la metodología y la justificación del *corpus* seleccionado, donde se argumenta la selección de cada autora, se contextualiza su producción literaria y se sintetiza, brevemente, el cuento escogido para el análisis posterior, en la segunda parte de esta tesis doctoral, como ya se ha mencionado.

1.1. LITERATURA FANTÁSTICA, CIENCIA FICCIÓN, SUS SUBGÉNEROS Y MODALIDADES

Con respecto a la literatura fantástica, en general, se puede decir que aquello que la provoca es lo sobrenatural dentro de un entorno real, produciendo lo ominoso —o lo siniestro— que es el efecto que genera la irrupción de lo imposible en un mundo como el nuestro, del cual «[n]o hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror [...]» (Freud, [1919] 1992a: 219), y que suele oponerse a lo cotidiano. Lo siniestro tiene la capacidad de inquietar porque provoca un efecto de extrañamiento sobre lo familiar —aquello de lo que, en teoría, se

tiene conocimiento y/o control—. Al respecto de lo sobrenatural, David Roas destaca en su texto «La amenaza de lo fantástico» (2001) que «[...] lo sobrenatural es aquello que trasgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe según dichas leyes» (8). Al referirse a lo ominoso, a partir de Sigmund Freud (1856-1939) y su texto «Das Unheimliche» —«Lo ominoso»— (1919), el investigador añade que «[...] aparecería cada vez que nos alejamos del lugar común de la realidad, es decir, cuando nos enfrentamos a lo imposible» (Roas, 2001: 11).

Uno de los documentos que ha configurado las ideas acerca de la literatura fantástica universal es la ya clásica *Introducción a la literatura fantástica* ([1970] 2001) de Tzvetan Todorov (1939-2017), que señala, en su apartado «Definición de lo fantástico» que esta literatura debe estar determinada por tres condiciones:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. A continuación, esta vacilación puede ser también experimentada por un personaje; así, el papel del lector está, por decirlo de algún modo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética» (2001a: 56).

En «Lo extraño y lo maravilloso» ([1970] 2001), Todorov indica que ningún análisis de lo fantástico puede excluir estas dos posibilidades. Es por esta razón que él las diferencia de lo fantástico. En lo extraño, «[l]os acontecimientos que parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional» (2001: 68). Al respecto de lo maravilloso, el autor propone que son:

[...] relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son más próximos a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar sin explicación, no racionalizado, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto; sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión (2001b: 75-76).

La investigadora Irène Bessière menciona en «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza» ([1974] 2001) que este «[...] provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias» (84). Esta ambigüedad que provoca la duda en el lector es una condición inherente dentro del género, que se vale de la vacilación entre lo real y lo sobrenatural para construir su universo narrativo. En este ejercicio es fundamental el papel del lenguaje para generar la atmósfera necesaria para el fenómeno sobrenatural. Para Martha J. Nandorfy, por su parte, como señala en

«La literatura fantástica y la representación de la realidad» ([1991] 2001): «Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas» (259).

Estas teorías surgen a partir de las primeras sistematizaciones del género fantástico. Sin embargo, este evoluciona y fluctúa en algunas de sus características primigenias. Una de las fluctuaciones de lo fantástico en el siglo XX constituye lo que el especialista Jaime Alazraki, en «¿Qué es lo neofantástico?» ([1990] 2001), decide denominar precisamente así, «lo neofantástico», un subgénero innovador —como subraya su prefijo— que agrupa textos que se alejan de lo fantástico tradicional «[...] porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*» (2001: 276). Respecto al primer punto, la visión, añade que «[...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica» (2001: 276). En cuanto a la intención, apunta que «[...] el empeño del relato fantástico [está] dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, [que] no se da en el cuento neofantástico. [...] Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra» (2001: 277). Por último, en cuanto al mencionado *modus operandi*, «[d]esde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*» (2001: 279).

En cuanto a la relación que tiene la literatura fantástica con su contexto social, esta adquiere lógica solo si se encuentra anclada a una realidad donde lo sobrenatural se presenta como una anomalía. Se puede decir entonces, como ha señalado David Roas, que «[e]s evidente, por lo tanto, la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico» (2001: 15). Con relación al diálogo entre lo real y lo fantástico, Rosalba Campra en «Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión» ([1981] 2001) indica que:

[...] mientras que para lo «real» se postula una autonomía, el concepto de «fantástico» se define solamente en negativo: es aquello que no es. Lo fantástico presupone, por tanto, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: es (153-154).

Se puede decir, por tanto, que la literatura fantástica se utiliza como el anverso de lo que se define y se acepta como real. Esta posibilidad de subversión frente a lo cotidiano la ha ubicado más allá de los límites de lo posible. Sin embargo, lo fantástico necesita de la realidad para que lo sobrenatural surja, ya que con esto amplía el espacio de lo real y cruza las fronteras que definen el contexto donde se inserta. Siendo así, genera fenómenos sobrenaturales donde lo irreal se presenta como probable, o al menos logra implantar la duda acerca de su factibilidad. Como sigue apuntando Roas:

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico (2001: 24).

Es por esta razón que se puede considerar lo fantástico como espacio subversivo, ya que busca desestabilizar la idea que el individuo posee de realidad, y se manifiesta como un discurso otro contestatario, donde, mediante la escritura, los autores desafían esa idea de realidad supuestamente inmutable en la que está inmersa la literatura y el individuo. Junto con la intención de dinamitar el mundo conocido, en lo fantástico también permea un discurso de crítica a la realidad social. En palabras de Rosie Jackson en «Lo “oculto” de la cultura» ([1981] 2001) se puede afirmar que:

Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe junto a lo «real», en cualquiera de las caras del eje cultural dominante, como una presencia enmudecida, otro imaginario silenciado. Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente (151).

En relación con este concepto, Roas propone en *Tras los límites de lo real* (2011), el término de «posmodernidad fantástica», del cual señala lo siguiente:

Lo fantástico contemporáneo asume [...] que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea (155).

Es así como la literatura fantástica no es ese otro amenazante que apenas se concibe desde fuera de lo que se considera *lo real*, sino que es una manera nueva de percibir aquello que nos rodea y que permite, mediante la expansión de los límites de la realidad, hablar desde un espacio alternativo desde donde se puede tomar distancia y asumir una visión crítica del pensamiento hegemónico que nos controla. El espacio otro ficcional que habita lo fantástico, con sus

posibilidades de transgredir el orden de las cosas, es lo que potencia su capacidad de subversión. Hablar de lo real desde una óptica disruptiva es lo que genera nuevas formas de concebir el espacio que nos rodea.

Si bien es cierto que el término *science fiction* fue popularizado por el editor y escritor luxemburgués nacionalizado estadounidense Hugo Gernsback (1884-1967) en 1927, cuando lo incorporó con fines publicitarios a la portada de una de las revistas de narrativa especulativa más conocidas de los años 1920 en EE.UU. llamada *Amazing Stories*, hay que apuntar que en 1851 el escritor y editor británico William Wilson (1826-1886) ya había utilizado el término en su libro *Little Earnest Book upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover* (1851).

El investigador y escritor nacido en la antigua Yugoslavia y nacionalizado canadiense Darko Suvin (Zagreb, 1930), en *Metamorphoses of Science Fiction* (1979: 63-64), empleó el término *novum* para describir las innovaciones científicas y tecnológicas que se utilizan en la ciencia ficción, de tal modo que, en sus propias palabras: «I will argue for an understanding of SF as the literature of *cognitive estrangement*» (1979: 4). Además, añade: «I want to begin by postulating a spectrum or spread of literary subject matter which extends from the ideal extreme of exact recreation of the author's empirical environment to exclusive interest in a strange newness, a *novum*» (1979: 4). Así, según Carl Freedman en *Critical Theory and Science Fiction* (2000), las obras de ciencia ficción que encajan dentro del concepto de «extrañamiento cognitivo» no se basan «[...] neither in chronology nor in technological hardware but in the cognitive presentation of alternatives to actuality and the *status quo*» (180).

La ciencia ficción se concibe muchas veces en el imaginario del público general como un género literario principalmente explorado por autores —es decir, hombres—, muchos de ellos anglosajones o del Norte Global. Al rastrear textos iniciales de la ciencia ficción en América Latina, se piensa en los escritores argentinos Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), Leopoldo Lugones (1874-1938), Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), entre otros. Sin embargo, cabe mencionar el trabajo de uno de los pioneros de la literatura fantástica y la ciencia ficción en la región: el nicaragüense Rubén Darío (1867-1917). Además, se debe incluir el nombre de algunas mujeres dentro del género que, si bien lo que escribieron no puede clasificarse como ciencia ficción propiamente dicha, concibieron lo que Soledad Quereilhac

denomina *fantasías científicas*.¹ Entre estas autoras están las argentinas Juana Manuela Gorriti (1818-1892) y Eduarda Mansilla (1834-1892). En el caso de América Central, en Costa Rica se puede mencionar a María Fernández Le Capellain «Apaikán» (1877-1961) con las novelas de fantasía indigenista *Zulai* (1909) y *Yontá* (1909).²

Si bien en un principio Suvin incluye dentro de los subgéneros de la ciencia ficción la historia clásica y medieval de la isla afortunada, la del viaje en el tiempo, la utopía, la novela planetaria, la novela policíaca de ciencia ficción, la novela moderna de anticipación y la antiutopía (1979: 5), con el tiempo y la evolución del género se han añadido otros como la ucronía, el *cyberpunk* y el *steampunk*, por mencionar algunos. Estos, a su vez, pueden tener otras modulaciones —como es el caso de la *ficción climática* (o *Cli-Fi*, según las sílabas iniciales, en inglés, de *Climate Fiction*)—. También se puede hablar de la modalidad de la *ficción extraña* o *New Weird* con la ciencia ficción y la literatura fantástica. Esta última, además, en ocasiones, dialoga con géneros como el gótico y el terror, o incluso con el llamado horror cósmico.³

Actualmente, se han introducido otras clasificaciones a la literatura no mimética escrita en castellano. Una de ellas es el concepto de *lo insólito*. Para Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón en la introducción a su antología homónima, *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019): «[...] lo insólito es todo aquello que resulta extraordinario. Lo que se sale de lo común, lo inusual, lo fabuloso o lo inexplicable: lo que aspira a ir más allá de la realidad» (XI). Para las antologadoras, este concepto engloba textos de distintos subgéneros de lo no mimético. Al respecto de la tipología de lo insólito, Carlos Abraham en su artículo «Las literaturas de lo insólito: una tipología» (2017) indica:

Defino las *literaturas de lo insólito* como el conjunto de los géneros literarios caracterizados por presentar elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su

¹ Con este término se hace referencia a «[u]na narrativa breve cuyas tramas, por lo general, están organizadas desde un expreso cruce de temas científicos “materialistas” con ternas de las ciencias ocultas. En ellos no solo se extrema la posibilidad de imaginar otros mundos, otras lógicas, en base a los elementos de este mundo, sino que además se apela a todo un sistema de referencias contemporáneo que apunta a situar la maravilla en el seno mismo de la cotidianidad del lector» (Quereilhac, 2010: 11).

² Es importante destacar que María Fernández Le Capellain fue miembro de la Sociedad Teosófica de Costa Rica en la logia Virya y la logia Saint Germain n.º 621 e integrante de la Liga Feminista de Costa Rica. Este tipo de agrupaciones cultivaron el estudio de fenómenos relacionados con el espiritismo, el ocultismo oriental y las religiones comparadas. Estos temas eran centrales en la ciencia ficción de la época.

³ El horror cósmico es un subgénero del terror que enfatiza el horror de lo desconocido e incomprensible. Es un término acuñado por H.P. Lovecraft (1890-1937) para el terror presente en su literatura. Puede incluir elementos más allá de lo humano, mitologías de dioses antiguos generadas por el autor y elementos extraterrestres.

condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda. En este sentido, se oponen a las *literaturas de lo normal*, que presentan elementos y situaciones existentes en el mundo real, y lo suficientemente usuales para que su condición de realidad no pueda ser puesta en duda. Los géneros pertenecientes a la primera categoría son la literatura fantástica, la ciencia ficción, la literatura maravillosa y la literatura de lo extraño (283).

Además, la investigadora Carmen Alemany Bay, en su prólogo a *Bestiaria vida* (2018) de la escritora mexicana Cecilia Eudave, introduce el concepto de *narrativas de lo inusual*, que define de la siguiente manera: «[l]a narrativa de lo inusual, creemos, es un producto resultante de la llamada posmodernidad, pues en este tipo de textos se refleja una realidad cotidiana accidentada y abrupta en la que los personajes no encuentran su lugar en el mundo» (11). Al respecto de esta modalidad, Benito García-Valero añade en «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos» (2019) que: «Las novelas de lo inusual intentan o bien reconstruir una identidad perdida o lacerada [...] o bien constituir una identidad propia frente a un entorno lacerante, casi siempre familiar, al cual renuncian las protagonistas» (326).

Además, acorde con la temática de la presente investigación, donde se aúna el estudio de los géneros especulativos con la teoría feminista, también se ha producido un debate entre la categoría de fantástico femenino y fantástico feminista. En referencia al primero, Roas indica precisamente en «Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real» (2020) que: «Desde que en 1977 Anne Richter acuñara el término «*fantastique féminin*», se han sucedido los trabajos en diversas lenguas y desde variadas perspectivas que han abogado por postular la existencia de una forma específicamente femenina de cultivar lo fantástico» (15).⁴ Sin embargo, esta categoría resulta esencialista al considerar géneros y temáticas específicas para la escritura de las mujeres. Es por esta razón que Roas incluye una perspectiva donde se da un uso feminista de lo fantástico cumpliendo principalmente tres aspectos: «1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas; y 3) la presencia de mujeres como agentes de la acción» (2020: 24). Para efectos del análisis en esta tesis doctoral se prefiere utilizar, por tanto, el concepto de fantástico feminista.

⁴ La obra en el que se menciona esta categoría es *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* (1977).

1.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA TEMATOLOGÍA

La disciplina de la ciencia de la literatura engloba los criterios de la historia de la literatura, la teoría de la literatura y la crítica literaria. Además, contiene distintas metodologías de análisis, como es el caso de la literatura comparada. Al definir el concepto de ciencia de la literatura, el Wolfgang Kayser en *Interpretacion y análisis de la obra literaria* ([1948] 1954), indica que:

La ciencia de la literatura parece indicar su propio objeto con el término *literatura*. Pero ¿qué quiere decir «literatura»? De acuerdo con el significado de la palabra, abarca todo el lenguaje escrito. Es innegable, sin embargo, que hay también otras ciencias que tienen por objeto, en su totalidad o en gran parte, textos «literarios». Más aún: un texto jurídico o religioso, un diccionario, una carta comercial, etc., no pertenecen, evidentemente, al número de los objetos de la ciencia de la literatura (15).

Con respecto al término de historia de la literatura, Chris Baldick en *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008), señala que se puede definir como «[t]he practice of recounting in narrative form some process of change in a given body of literature (e.g. in a national literature or in a genre such as drama); or an example of such an account of literary developments» (188).

Al hablar de la teoría literaria se debe tener claro que es una herramienta que incide directamente en el análisis de la literatura, ya que su función es cuestionar las premisas básicas que la conforman. Este ejercicio provoca, según Jonathan Culler en *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997), un acercamiento a lo literario desde las siguientes interrogantes: «What is meaning? What is an author? What is it to read? What is the “I” or subject who writes, reads, or acts? How do texts relate to the circumstances in which they are produced?» (5).

Según Michael Payne y Jessica Rae Barbera, por su parte, en *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* ([1996] 2010), el concepto de crítica literaria se puede definir de la siguiente manera: «Before the advent of Critical theory, literary criticism was commonly regarded as the formulation and defense of value judgments about works of literature by people widely read in both literature and criticism» (419).

Con respecto a las diversas metodologías de la ciencia de la literatura, se menciona la literatura comparada, que se puede definir como «[t]he study of literatures across frontiers. Originally coined in the early nineteenth century, the term became highly controversial in the twentieth century owing to differing usages and interpretations» (Payne y Rae Barbera, 2010: 142). A este respecto, Claudio Guillén, en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), indica que «[...] se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación

literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales» (13). Sin embargo, el autor señala que «[...] su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que no son meramente nacionales» (13). Él mismo comenta que a la literatura comparada se la debe definir «[...] como afán, deseo, actividad frente a otras actividades» (14).

Dentro de la literatura comparada, la tematología es una rama que estudia los elementos y los materiales que constituyen lo literario y conforman la literatura, de tal modo que se puede definir como el estudio de «[...] los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios» (Pimentel, 1993: 215). Al hablar de esta cuestión, Guillén indica que:

[...] las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector. Tratándose de tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores (1985: 289).

Se puede sugerir que la tematología es un punto de encuentro donde lo sociocultural y lo literario convergen para producir un acercamiento que contempla la totalidad del fenómeno creativo. Para Anna Trocchi en «Temas y mitos literarios» (2002), esta «[...] se coloca en un cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad» (161).

Haun Saussy indica en «Comparando temas e imágenes» (2016) que «[n]uestro primer contacto con la obra literaria lo marca la identificación del tema. Nos preguntamos: “¿sobre qué trata el libro?”» (119). Se puede decir que el tema se presenta como un condicionante de lectura, ya que guiará las expectativas al proveer un acercamiento inicial a la obra a la que se enfrenta. Sin embargo, otros autores consideran que realmente no es el tema de la obra lo que deja huella en el lector, sino el tratamiento de este lo que dejará una marca significativa una vez el sujeto se interne en el proceso de lectura. Al respecto, Saussy manifiesta que:

Aunque los análisis formalistas y retóricos siempre han insistido en el reclamo de que el contenido es irrelevante a la composición literaria, de que el cómo es esencial y el qué meramente accidental, vuelve a brotar la cuestión temática. Aun así, el tema es rara vez lo que hace que una obra literaria sea memorable. En otras palabras, el reconocimiento y la negación del tema siguen las líneas de la distinción entre «literariedad» y lenguaje ordinario (2016: 120).

Pese a estas dicotomías, lo que debe interesar para el análisis de una obra —o, por lo menos, esta es la perspectiva que se aborda en estas páginas— es el material que permita rastrear ejes de transversalidad, que ayuden a establecer relaciones de proximidad o lejanía entre dos o más textos. La búsqueda de estas *series de ADN* dentro de los textos permite establecer diálogos entre distintas obras, conocer la manipulación del *material genético* inicial y ver hasta dónde han logrado generar una *mutación* de este. Saussy continúa subrayando que:

En cualquier caso, incluso la porción de escritura más simple tiene hilos temáticos: argumento, imaginario, estilo, situación. Las unidades temáticas —las llamemos «tema», «mito», «leitmotiv», «símbolo», «imagen», «espejismo» o «dispositivo»— dan cuenta de la coherencia de una obra y la vinculan a otras. El reconocimiento de estas unidades es indispensable a cualquier lectura. Su importancia para la lectura comparada aparece cuando intentamos construir un argumento más ambicioso acerca de su existencia y función (2016: 120).

El tema, elemento primordial en el área de la tematología, juega un papel vital en la creación de la obra literaria. Es el elemento que permite a la obra relacionarse con el universo temático preexistente, pero mediante la manipulación personal del autor que generará una versión nueva. Es un agente que se desdobra entre lo individual y lo colectivo. Guillén apunta a este respecto que «[l]a condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna» (1985: 254).

Al hacer un análisis de la aproximación a los textos literarios desde una perspectiva temática, Werner Sollors destaca en «Thematics Today» (1995) que «[t]he central questions of thematics at this stage may be not, what is a theme? But, how do we find it in a text? What are the problems involved in “aboutness”, in stating that a given text is “about” a theme?» (17). En cuanto al «tema» como categoría de análisis, Cristina Naupert destaca en «Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de convivencia?» (2003) que:

[...] abarca no sólo argumentos que sirven de base para relatar acciones y crean así entramados narrativos, sino también un sinfín de ideas, problemas, sentimientos y conceptos abstractos de un alcance muy difuso y tan poco tangibles como, por ejemplo, el tema del amor, la muerte, la amistad, la guerra, la paz, etc. (22).

Acerca de la definición de tema se puede decir que «[...] es algo que un autor (una tradición colectiva) ha decidido tematizar, es decir, colocarlo en el centro de atención» (Saussy, 2016: 129). Se puede considerar el tema como el elemento propiciador de la escritura, el motor mediante el que el autor alimenta su proceso de creación. Para Guillén, nuevamente, el material temático «[...]

desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias» (1985: 249).⁵

La ubicación de temas en un texto permite orientar la lectura, relacionar la obra en cuestión con el *corpus* de textos que se conoce o se ha leído —esto es, remitirse a una tradición de la que desea formar parte o desviarse— y permite ubicarla espacial y temporalmente. Mediante este proceso se puede incluir en el acervo literario y generar conexiones, lo que permitirá otorgarle un significado en el contexto cultural. Por ello, Saussy destaca que:

La tematización, por tanto, es una operación sobre los significados latentes en el lenguaje, la sociedad o la cultura, realizada por los autores y también por los lectores. El lector atento detecta patrones de asociación o exclusión que dan a los temas de la obra un papel activo en generar nuevos significados (2016: 131).

Para Guillén, los temas o *topoi* cumplen una función de signo que posibilita una conexión con una «realidad textual» (1985: 276). Representan el contexto sociocultural donde está inmerso determinado *topoi*, que tendrá valor en función de ese contexto sociocultural que lo contiene. De este modo, recuerda que: «Los *topoi* —tópicos, lugares comunes, expresiones formularias, giros recibidos, imágenes o representaciones breves— suelen connotar tradiciones perdurables, recuerdos prestigiosos, *longues durées*, de muy desigual importancia» (1985: 275).

Para Philippe Chardin en «Temática comparatista» (1994), el concepto de tema se ha categorizado dependiendo de su «[...] grado de generalidad, grado de abstracción, grado de elaboración literaria, el estado de la creencia en una época y sociedad dadas y la presencia o la ausencia de consideraciones formales» (132-133). Por este motivo, el autor habla de «los universales temáticos indiscutibles» entre los que incluye «la guerra, la ciudad y el mar» (138). También recalca la diferenciación que debe realizarse entre tema y mito, ya que en el pasado se han considerado como un elemento común.⁶

Raymond Trousson, en su libro *Thèmes et mythes. Questions de méthode* (1981), recalca la diferencia entre tema y motivo, considerando que el segundo es el elemento propiciador del

⁵ Cabe destacar lo que Saussy opina al respecto que: «El material temático, por tanto, no lo constituyen simplemente «las cosas» de las que se hace la literatura, como la arcilla es el material del que se hace la cerámica, pero requiere atención, forja el mundo imaginado como uno hecho de estas posibilidades, implica estructura y consecuencia» (2016: 130).

⁶ Sobre el mito se profundizará en un apartado posterior, por eso aquí solo se menciona la confusión entre tema y el mismo.

primero: el tema sería el resultado de la transición de lo general del motivo a lo específico. Por esta razón, reflexiona:

Qu'est-ce qu'un motif? Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude — par exemple la révolte — soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés — par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc. Nous avons affaire à des situations déjà délimitées dans leurs lignes essentielles, à des attitudes déjà définies, à des types même — par exemple le révolté ou le séducteur — mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts. De là l'intérêt des motifs pour la psychanalyse, qui désigne le motif général par le thème particulier qui en est issu: motif de la rivalité père-fils: complexe d'Oedipe; motif de l'amour incestueux père-fille: complexe d'Electre, etc. (1981: 22).

Se puede definir como motivo a aquellas acciones que alimentan el mecanismo de determinados *topoi*, conductas que generarán un conflicto, que definirán el papel de un personaje y que guiarán la trama literaria. Al indicar el lugar del motivo en el terreno de la tematología, Naupert añade que este sería definido por «la designación de constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana, formando lo que podríamos denominar las constantes antropológicas» (2003: 22). Theodor Wolpers en «Recognizing and clasifying literary motifs» (1995) puntualiza que existe una distinción de motivos entre «[...] universal (archetypical or mythical) motifs and culture-specific (historically conditioned) motifs» (40), y añade una lista de clases de motivos donde se enumeran: 1. Motivos de figuras y grupos, humanos y no humanos —dentro de este apartado se incluyen los tipos de gente y figuras, relaciones interpersonales y de grupos, relaciones sociales no personales, plantas, animales y poderes naturales y seres sobrenaturales—; 2. motivos situacionales; 3. motivos de acciones y eventos; 4. motivos de conciencia y relacionados con la mente; 5. motivos de ideas, conceptos y objetos de pensamiento; 6. motivos de espacio; 7. objetos y elementos como motivo y 8. motivos de tiempo (1995: 48-49). Para efectos de esta tesis doctoral, el motivo del monstruo se ubicaría, según esta clasificación, en el primer grupo, ya que es un motivo donde las subjetividades humanas y no humanas están contenidas. Además, el entramado de lo social como colectivo se enfrenta a este, lo que provoca, en algunos casos, su resistencia y, en otros, la asimilación del poder hegemónico.

1.3. EL MONSTRUO Y SUS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

El monstruo se puede definir como el otro inherente al ser humano. Su presencia ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes, ya que este se ha conformado a partir de los miedos, las fobias y los entresijos de la mente humana. Se podría decir que representa lo abyecto que, según Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* ([1980] 2004), «[...] no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo» (8). Esta otredad abyecta se encuentra más allá de los parámetros que regulan la normalidad. Sin embargo, desde su espacio exógeno interpela al ser humano. Al respecto, la escritora señala que «[...] lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito» (2004: 8). Al relacionar este elemento con la suciedad, se puede decir que «[n]o es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden» (2004: 11). Con relación a esto último, Noël Carroll en *The Philosophy of Horror* (1990) indica que «[h]orrific creatures seem to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting» (1990: 21). En lo que atañe al aspecto de la monstruosidad, el investigador indica lo siguiente:

The monsters are regarded to be violations of nature, and abnormal, and this is made clear in the reactions of protagonists. They not only fear such monsters; they find them repellent, loathsome, disgusting, repulsive and impure. They are unnatural in the sense that they are metaphysical misfits, and, in consequence, they elicit disgust from fictional characters, and, in turn, they are supposed to elicit a congruent response from the audience (1990: 54).

Al representar lo opuesto a lo humano, el monstruo se ubica en un espacio visual que provoca una gran impresión dentro de su universo narrativo —no hay que olvidar que, en latín, *monstrum*, proviene del verbo *monere*, avisar o advertir—. Su representación será la antítesis de lo bello, puro, sano y prístino, lo que provoca que se invoque desde una oposición a los estándares que regulan el deber ser de lo humano. Se puede decir entonces, siguiendo a Carroll, que:

[...] the monsters are identified as impure and unclean. They are putrid or moldering things, or they hail from oozing places, or they are made of dead or rotting flesh, or chemical waste, or are associated with vermin, disease, or crawling things. They are not only quite dangerous but they also make one's skin creep. Characters regard them not only with fear but with loathing, with a combination of terror and disgust (1990: 23).

Jeffrey Jerome Cohen en «Monster Culture: Seven Theses» (1996) indica que el monstruo surge como la encarnación de un momento cultural en determinado espacio y tiempo histórico (4). Además, añade que «[t]he monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous

body is pure culture» (4). Este funciona como constructo y proyección que necesita ser leído para existir, ya que «signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again» (4). Es así como se presenta ante lo humano como la diferencia, esa otredad que interpela porque es el anverso, la antítesis del *statu quo*. Al respecto, se puede decir, de nuevo a partir de Cohen, que:

The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond—of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within. Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual (1996: 7).

El monstruo amenaza con destruir el aparato cultural que constituye no solo su propio ser, sino el concepto de individuo aprobado dentro de las normas de lo social (Cohen, 1996: 12). Con esto, pone en crisis el sistema de pensamientos y creencias que conforman la construcción de una sociedad. Siendo así: «From its position at the limits of knowing, the monster stands as a warning against exploration of its uncertain demesnes» (12). Al delimitar los bordes de lo posible, el monstruo se convoca para alertar a los individuos acerca de las fronteras de lo conocido que, como subjetividades condicionadas por un aparato cultural, no deben cruzar (13). Es por esta razón que:

The monster is continually linked to forbidden practices, in order to normalize and to enforce. The monster also attracts. The same creatures who terrify and interdict can evoke potent escapist fantasies; the linking of monstrosity with the forbidden makes the monster all the more appealing as a temporary egress from constraint (Cohen, 1996: 16-17).

La atracción hacia lo monstruoso se debe a un deseo de trasgresión del orden: el monstruo se presenta para que el ser humano se pregunte el porqué de su invocación. Como aparato cultural, encarna lo oculto de lo humano, el anverso de lo social, tiene la potencia de desafiar el sistema que lo genera, ya que lo interpela y lo desafía, de tal modo que, con su presencia, el ser humano trasgrede los límites de la representación y puede imaginar posibilidades más allá de lo real. En lo que atañe a la representación de lo monstruoso, el escritor costarricense Rafael Ángel Herra (Alajuela, 1943) destaca lo siguiente en *Lo monstruoso y lo bello* ([1988] 2015):

Como figuración excepcional en el reino de todos los seres, el monstruo representa lo indomado y lo indomable. Lo monstruoso encarna vagos reflejos de dependencia. Las ambigüedades de la rebelión total toman forma y se deforman en cada bestia que toma el mundo. El monstruo descarga emanaciones reoncorosas y se deja infestar en su fantasma por

los deseos represivos contra las cosas o actos rebeldes, es decir contra todo aquello que se resista a mis fuerzas o al control social (12-13).

En 2023, publica «Monstruo y autoengaño o cuando el mal se alimenta a sí mismo» en *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)* (2023), editado por la investigadora Natalia Álvarez Méndez, en el que señala, respecto de sus cualidades polimórficas, que «[...] el monstruo tiene semblantes, cientos, ilimitados, ni verdaderos ni falsos, y muta según las circunstancias y condiciones» (19). Además, recalca que «[...] el monstruo hace estallar principios lógicos, porque es mil cosas a la vez gracias a sus máscaras sin sustancia» (19).

David D. Gilmore, por su parte, en *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts and All Manner of Imaginary Terrors* (2003) advierte que «[t]he mind needs monsters. Monsters embody all that is dangerous and horrible in the human imagination. Since earliest times, people have invented fantasy creatures on which their fears could safely settle» (1). Acerca de lo que tienen en común las distintas monstruosidades que pueblan los bestiarios occidentales, el investigador indica que el motivo del monstruo es:

[...] a metaphor for all that must be repudiated by the human spirit. It embodies the existential threat to social life, the chaos, atavism, and negativism that symbolize destructiveness and all other obstacles to order and progress, all that which defeats, destroys, draws back, undermines, subverts the human Project that is, the id (12).

Se puede observar que las características del monstruo se ubican siempre en un espectro negativo y que esto se replica en las distintas definiciones de este. Como una otredad confrontada a lo humano, su presencia constituye aquello que este no es. Siendo así, su lugar es el de una fisura dentro del sistema, lo que tensiona tanto el lenguaje que lo nombra como el imaginario que lo genera.

Marina Levina y Diem-My T. Bui en «Introduction: Toward a Comprehensive Monster Theory in the 21st Century» (2013) recalcan que una de las características fundamentales del monstruo es que puede ofrecer «[...] a space where society can safely represent and address anxieties of its time. In the past decade, our rapidly changing world faced terrorism, global epidemics, economic and social strife, new communication technologies, immigration, and climate change, to name a few» (1). Además, señalan que el monstruo es la representación de los miedos humanos y que, en la contemporaneidad, «[t]hese fears and tensions reflect an ever more interconnected global environment where increased mobility of people, technologies, and disease have produced great social, political, and economic uncertainty» (1).

Por su parte, Maria Beville en *The Unnameable Monster in Literature and Film* (2014) alude al monstruo de la siguiente manera:

Over the course of written history, it has been demonstrated that that which is deemed «monstrous» is fundamentally «other». Human identity was, and still is, formed through an important relationship with the notion of Otherness manifested in the idea of the monster. The monster, in terms of cultural representation, regularly traverses border-scapes of subjectivity in cultures that at times recognise, and at others, reject, essential difference (14).

En la actualidad, el monstruo ha mutado a distintas formas de representación. Algunas lo siguen ubicando dentro de un espacio disidente y, en otros casos, se ha generado una adaptación de sus características hacia una monstruosidad que se ha adherido a los parámetros de lo social y a sus evoluciones culturales y cambios históricos.

Roas en «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación» (2019) considera que, aunque «[...] la ficción posmoderna ensaya diversas formas de explorar la monstruosidad fantástica, también se están prodigando las obras que proponen su naturalización» (37). Al profundizar en lo anterior, añade:

Con el término «naturalización» me refiero al hecho de dotar al monstruo de una paradójica normalidad, es decir, convertirlo en un posible más del mundo, lo que implicaría extirparle su original naturaleza imposible (y por ello amenazante y situarlo dentro de la norma. Un proceso que inevitablemente lo conduce a su «domesticación» y, con ello, como después trataré de demostrar, a despojarlo de su monstruosidad (37).

Además de esta «naturalización» a la que algunas ficciones de la contemporaneidad someten al monstruo, López-Pellisa en «El paradigma de Hefesto frente a la clonopolítica: el monstruo hegemónico en la era de la biotecnología» (2022a), se refiere a un monstruo que no representa un espíritu subversivo: por el contrario, es una pieza más en el engranaje del poder que busca garantizar el orden y la supresión de la diferencia (410). A efectos de esta investigación, se ha considerado diferenciar entre monstruos que reproducen las expectativas sociales, monstruos que se rebelan contra ellas en general y monstruos como dispositivos de disidencia dentro de la ficción climática. Es decir, monstruos hegemónicos, contrahegemónicos y climáticos contrahegemónicos.

1.4. DIÁLOGOS INTERSECCIONALES CON LA TEORÍA FEMINISTA, LA MITOCRÍTICA CULTURAL Y LA ECOCRÍTICA

En el presente apartado se busca justificar los diálogos interseccionales que realiza la literatura fantástica y la ciencia ficción, así como, específicamente, el motivo del monstruo, con la teoría feminista, la mitocrítica cultural y la ecocrítica. Esto se debe a que estas tres ramas del

conocimiento son ejes transversales fundamentales que cruzan el análisis de los textos seleccionados.

1.4.1. TEORÍA(S) FEMINISTA(S)

Al pensar en la pluralidad de las teorías feministas es importante primero referirse a cuál es el lugar de las autoras dentro del sistema literario. Rosi Braidotti en *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994) utiliza el concepto de «sujetos nómades», que define de la siguiente manera:

The nomad does not stand for homelessness, or compulsive displacement; it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity. The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity; his/her mode is one of definite, seasonal patterns of movement through rather fixed routes. It is a cohesion engendered by repetitions, cyclical moves, rhythmical displacement (22).

A partir de esta aproximación, la teórica italiana propone lo femenino como una subjetividad movable y fluctuante dentro del lenguaje y su configuración de mundo, en oposición a lo masculino y su rigurosidad como paradigma. La autora indica que «[t]he “nomadic” style is the best suited to the quest for feminist figurations, in the sense of adequate representations of female experience as that which cannot easily be fitted with in the parameters of phallogocentric language» (1994: 75-76). Al respecto de lo femenino como sujeto nómada se puede relacionar lo que indica la escritora española Begoña Méndez en *Autociencia ficción para el para el fin de la especie* (2022):

Mi carne protesta contra su forma humana; mis huesos buscan su inteligibilidad primera. Errática y vagabunda, muto, navego, sondeo, atravieso de parte a parte personas, sonidos, objetos. Parasito por un tiempo metáforas e imágenes. Entro y salgo de figuras y de cuerpos para arruinar sin piedad mi certeza antropomorfa. Mi amor por lo extranjero se expande en la intimidad de mi existencia desnuda: xeno-hambre, xeno-anhelos, xeno-dicha, xeno-diosas (17).

Si Braidotti «explore[s] different facets of the notion of "nomadic subjects," as a suitable theoretical figuration for contemporary subjectivity» (1994: 1), Méndez también indaga acerca de la errancia de la subjetividad femenina como forma de pensar esta categoría. Para hacerlo, la ubica en condición subalterna de lo masculino, ya que «[a]sí es como la cultura ha recortado los cuerpos, así es como la cultura indexa a las mujeres: el otro lado del hombre, los materiales sobrantes. La mujer es lo excluido, la mujer es el desecho, la sustancia irreciclable» (2022: 24).

Estas formas de representación de lo femenino se originan por el deseo de encontrar maneras de enunciarlo que se alejen de los estereotipos que lo habitan desde un lenguaje

hegemónicamente masculino. Esta tarea también la hacen los feminismos que «[...] are exploring different forms of the subjectivity of women and of their struggle with language in order to produce affirmative representations» (Braidotti, 1994: 3). Lo femenino, como identidad enunciada desde una cultura heteropatriarcal, se ha encasillado desde imperativos que lo limitan. Sin embargo, la identidad también es un constructo, una elaboración cultural expuesta al cambio. Al respecto, Méndez agrega que:

Tras los muros que protegen las identidades, un montón de complementos (materiales culturales, dispositivos médicos, y discursos de género) trabajan para fijarnos y hacernos reconocibles. Pero qué identidad no es fisura, qué yo no es molde cedido, que yo no es norma rajada. Qué sustancia no es linde inestable, mareo, desequilibrio (2022: 23).

Es a partir de esta concepción de lo femenino como subjetividad nomádica, como grieta que puede ser habitada por multiplicidad de significantes, herida permanente y zona de crisis, que se pensarán las distintas formas de lo femenino con relación a lo monstruoso, su vindicación y formas de autodeterminación que muestran una resistencia a las identidades dicotómicas y fijas de nuestra cultura, condicionada por una visión determinista hacia la mujer.

1.4.2. MITOCRÍTICA CULTURAL

El término de mitocrítica fue utilizado por primera vez por Gilbert Durand en *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979). Posteriormente, en «Perennité, dérivations et usure du mythe» (1996), el mismo autor recalca que el mito nunca desaparece, sino que se adormece momentáneamente, e identifica tres procesos de su desarrollo evolutivo: la perennidad, la derivación y la usura (101). Al respecto de estas tres formas de utilización del mito, María Flores-Fernández en «El resurgir de Pandora como “Mythe d’Espoir”: Una lectura mitocrítica y ecofeminista del imaginario de la catástrofe» (2021) indica que:

El relato mítico no parte aparentemente de un origen claro, por lo que es perenne. Es precisamente de su perennidad de donde derivan versiones y reescrituras que atestan el carácter cíclico y dinámico del *sermo mythicus* [...]. De la derivación nace la usura y la diseminación del mito, momento en el que éste pierde el hilo de sus partes constitutivas [...] (162-163)

En lo que respecta a la mitocrítica cultural, en la introducción a *Mitos de hoy. Ensayos de Mitocrítica Cultural* (2016), José Manuel Losada postula que la mitocrítica cultural «[...] procede a la combinación de una serie de saberes y factores con vistas a articular un método innovador que permita el estudio analítico y sintético de los mitos en las condiciones espacio-temporales y

mentales de la cultura contemporánea» (10). Si se realiza el análisis de un texto con algún componente mítico —como es el caso de los que realizan una reescritura de determinado mito en concreto— este «[...] permitirá al investigador comprenderlos acabadamente en el contexto actual y descubrir su aportación insustituible para la comprensión cabal de la conciencia social en el entorno contemporáneo» (11). En cuanto a la definición de mito, señala lo siguiente:

Escuetamente, defino mito como relato, explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual, y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales (Losada, 2016: 10).

En su posterior *Mitocrítica cultural. Una definición del mito* (2022), el mismo investigador se refiere al proceso de la mitificación haciendo hincapié en que, paradójicamente, «[...] es uno de los fenómenos más recurridos en una sociedad caracterizada por su pretensión desmitificadora» (13). Además, añade que es necesario una aproximación que tenga «[...] sumo cuidado para ir adecuando, en un proceso de adaptación crítica, nuestro conocimiento de cada mito a las tendencias e influencias que cada cultura acopia y moviliza a lo largo de los siglos en todas sus latitudes» (13).

Dentro de nuestras sociedades occidentales hay una constante vuelta a los mitos grecolatinos e incluso de la construcción del proyecto de lo social que se planteó a partir de la *polis* griega. Tanto en la cotidianidad como en el arte y la literatura, hay una constante presencia del mito que, con el paso del tiempo, ha repensado, debatido y reescrito esta forma clásica, que produce aún nuevas posibilidades de concebirla, adaptada al contexto desde donde se genera. Para María del Rosario Plata-Valencia en «La remitificación del Génesis en tres cuentos de Virginia del Río Vargas» (2017):

La remitificación es un concepto pertinente, pues ambos términos, mito y literatura, se conjugan dando lugar a reelaboraciones o reescrituras de mitos trascendentales para el ser humano con el fin de devolver aquella gama de sentidos que posee; de este modo colaboran y se complementan. Una vez que el mito pasa por la rejilla de la escritura se consolida como un integrante del sistema literario[...] (43).

Este proceso de adaptación del mito a determinado tiempo y espacio genera una recontextualización de este, lo que permite la actualización del mitema —o porción irreductible de un mito, convertida en tema—. En este proceso se produce lo que se podría llamar una

desacralización, en el sentido que esta es «[...] entendida como el despojo del carácter sagrado de un elemento perteneciente a ese mundo hacia un plano más humano» (44). Al respecto, Luis Martínez-Falero apuntaba ya en «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura» (2013) lo siguiente:

En definitiva, la creación de mitos y la posterior descontextualización, desmitificación y reescritura son los ejes en torno a los que gira la actividad mitopoética, considerada en el contexto de los procedimientos creativos, donde nuestra memoria textual desempeña un papel esencial a la hora de introducir elementos intertextuales en los nuevos textos. La reescritura del mito nos viene dada también por una reformulación de la visión de la naturaleza humana y por los cambios sociales, producto de la evolución de nuestras sociedades y nuestras creencias, aunque siempre es posible encontrar constantes históricas (pulsiones o experiencias profundamente humanas), cuya reformulación es simplemente formal. necesitamos simbolizar nuestro mundo para hacerlo tangible y, en ese proceso, el mito configura nuestro imaginario, dinámico y rico en significaciones, pero que también nos devuelve —una y otra vez— a nuestros orígenes (493).

Es así como el mito y su reescritura están presentes en la narrativa contemporánea, en general, de cualquier longitud y latitud, no es la excepción la literatura latinoamericana ni la centroamericana, que se vale de mitos griegos y judeocristianos para reactualizar su significado y adaptarlo a su contexto literario particular.

1.4.3. ECOCRÍTICA

Adeline Johns-Putra en «Care, Gender, and the Climate-Changed Future: Maggie Gee's *The Ice People*» (2014) define la ficción de cambio climático de la siguiente manera: «I would prefer to define climate change fiction as fiction concerned with anthropogenic climate change or global warming as we now understand it» (267). Con esto se puede ver que estas ficciones presentan una propuesta ante el uso indiscriminado de los recursos naturales, los combustibles fósiles y la contaminación provocada por el sistema moderno neoliberal capitalista que se da, sobre todo, en las grandes urbes a partir de lo que dicta la geopolítica del poder del Norte Global. La autora continúa indicando que:

As I have indicated, however, overwhelmingly, climate change appears in novels as part of a futuristic dystopian and/or postapocalyptic setting. In such novels, climate change is depicted not just as an internal or psychological problem but for its external effects, often as part of an overall collapse including technological over-reliance, economic instability, and increased social division. This is not to say that such novels fail to deal with climate change's psychological or political ramifications but to show that they emphasize its physical dramas

over its emotional or mental ones. Often, then, the difficulty of survival becomes a dominant theme (Johns-Putra, 2014: 269).

Este tipo de literatura fue popularizada por periodistas del ámbito anglosajón en la primera década del siglo XXI. Al hablar de su origen, Mariana Reyes en «*Cli-fi* o ficción climática: un género literario acorde con el futuro de la humanidad» (2018) menciona que «[e]l término fue adoptado en el año 2007 por el periodista Dan Bloom, para luego ser impulsado por otros escritores, especialmente Scott Thill, colaborador de medios como *Wired* y *Huffington Post*» (*Revista Replicante*, 18 de febrero). Esta llamada ficción climática —o *Cli-Fi*— engrosa la lista de lo que se denominan ficciones ecocríticas, las cuales plantean, a través de la ficción, una crítica al estado actual de nuestras sociedades en función de producir un impacto en el lector que provoque una necesidad de cambio. Se puede decir que es un espacio de denuncia que busca evidenciar la crisis ecológica y climática que enfrenta nuestro planeta por el impacto del ritmo de vida generado por algunos colectivos humanos —sobre todo, los más económicamente privilegiados— que está modificando negativamente la vida de otras especies y el desarrollo de los ecosistemas.

Para Timothy Morton en *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (2009), la ecocrítica se nutre de lo que denomina ecomimesis, que define como «[...] a pressure point, crystallizing a vast and complex ideological network of beliefs, practices, and processes in and around the idea of the natural world» (33). Esta literatura se basa en el estado ecológico del planeta para generar un mundo ficcional claramente anclado en realidades que interpelan al lector, evidenciando y poniendo en tela de juicio situaciones que se podrían ver actualmente como *naturales* pero que están produciendo un gran impacto negativo en los ecosistemas. Por citar algunos ejemplos se podrían mencionar la producción masiva de desechos sólidos, la contaminación de los océanos, la destrucción de hábitats y la subsecuente extinción de especies por el uso de los suelos para monocultivos como la soja, la caña de azúcar, la palma africana o la piña.⁷

Este tipo de literatura se enmarca en lo que autores como Paul Crutzen y Eugene Stoermer han denominado el Antropoceno (2000), el cual se ve condicionado por el impacto del capitalismo y los medios de producción/consumo que se diseminan desde las megaciudades y hacia las

⁷ Para contextualizar al lector en el contexto centroamericano, sería útil conocer el impacto del monocultivo de la piña y su impacto a las comunidades y el medio ambiente en Costa Rica. Para tales efectos se puede consultar: <<https://semanariouniversidad.com/pais/expansion-pinera-continua-sin-freno/>>.

periferias. Para Eileen Crist en «On the Poverty of Our Nomenclature» (2016), el desarrollo económico, la sobreproducción, la diseminación de infraestructuras industriales, la producción y el consumo masivos de la industria alimentaria son algunas de las causas de este cataclismo que se origina desde Europa y EE.UU., principalmente (20). Este paradigma de producción/consumo que surge en el corazón de Occidente se disemina hacia las periferias —el Sur Global— que sufren el impacto negativo de este estilo de vida, generando vulnerabilidades diferenciadas, evidenciando lo que Aníbal Quijano denominó como «colonialidad del poder» en su conocido artículo «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» (2014: 777) y que se inauguró con el *descubrimiento* de América en 1492. Para el crítico puertorriqueño, la colonización resignificó el lugar de Europa a nivel mundial y la convirtió en el modelo socioeconómico de Occidente. Sin embargo, el concepto de Antropoceno se ha debatido, ya que implica una posición que ubica al ser humano como centro del planeta, además de referirse al mismo y su *responsabilidad global* sin hacer distinciones entre la huella ecológica producida por las poblaciones del Norte y el Sur del planeta. Para Luis I. Prádanos en «The Pedagogy of Degrowth: Teaching Hispanic Studies in the Age of Social Inequality and Ecological Collapse» (2015), hay que considerar que:

We are globalizing a model that is impossible to universalize because if all regions of the planet are to consume the amount of energy and material used in the developed countries we would need the ecological capacity of more than four planets. Thus, developed countries are energetic vampires with a disproportionate ecological footprint per capita: not models for the rest of the world to follow (154).

Según Paul Crutzen y Eugene Stoermer, el inicio del Antropoceno estaría determinado «[...] por el espectacular incremento de gases de efecto invernadero (sobre todo, el CO₂ y el CH₄), coincidiendo con la invención de la máquina de vapor de James Watt, hacia el final del siglo XVIII» (Rull, 2018: 33). Esto quiere decir que es una era claramente condicionada por el impacto que tiene el desarrollo de un modelo socioeconómico condicionado por el capitalismo. Este discurso antropocéntrico es cuestionado por Eileen Crist, quien destaca que:

Of equal if not greater significance is what the discourse excludes from our range of vision: the possibility of challenging human rule. History's course has carved an ever-widening swath of domination over nature, with both purposeful and inadvertent effects on the biosphere. For the Anthropocene discourse our purposeful effects must be rationalized and sustainably managed, our inadvertent, negative effects need to be technically mitigated—but the historical legacy of human dominion is not up for scrutiny, let alone abolition (2016: 16).

Al término del Antropoceno se ha contrapuesto el de Capitaloceno, que, en palabras de Jason W. Moore, en su introducción a *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of*

Capitalism (2016): «[...] does not stand for capitalism as an economic and social system. It is not a radical inflection in the Green Arithmetic. Rather, the Capitalocene signifies capitalism as a way of organizing nature —as a multispecies, situated, capitalist world-ecology» (2016: 6). Es en este escenario en el que se presentan los textos que se enmarcan en lo que se define como ficciones ecocríticas. El destino de los seres vivos y del planeta parece orientarse hacia un final apocalíptico: la producción de gases de efecto invernadero, el cambio climático, el derretimiento de los polos, el daño a la capa de ozono, la crisis de agua en algunas zonas, dan actualmente pistas del futuro que se avecina si no se asumen responsabilidades diferenciadas sobre el impacto que las sociedades actuales y su sistema socioeconómico de capitalismo de barbarie están ocasionando al planeta.

1.5. UNA HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA Y DE CIENCIA FICCIÓN EN AMÉRICA CENTRAL⁸

Para poder abordar esta importante cuestión, primero hay que revisar la historia en términos generales, en relación con la región. Para ello, hay que recordar que el siglo XIX estuvo condicionado por la independencia de las colonias latinoamericanas del imperio español. Posterior a la declaración de independencia de 1821, se instaura la Federación Centroamericana⁹ en 1824 con la idea de unir los distintos países de la región. Sin embargo, a pesar de la aspiración a una identidad común, en cada país se estaban produciendo procesos de construcción de identidades nacionales de manera diferenciada. Además, cada uno se dedicaba a la agricultura de un producto específico, teniendo repercusiones a nivel económico que marcaban diferencias entre los mismos (Camacho Guzmán y Bonilla Corrales, 2017: 50-51). Sumado a todo lo anterior, «[...] las barreras comunicativas dificultaban la integración real y las pugnas entre liberales y conservadores fueron factores influyentes en el quiebre del proyecto» (2017: 51).

A pesar de los distintos esfuerzos por concebir el territorio centroamericano como una colectividad con los mismos intereses, las disputas entre distintas posturas políticas y económicas

⁸ Este apartado, en el caso de los análisis de la literatura fantástica y con la excepción del caso de Costa Rica, se publicó previamente en una versión ampliada como los capítulos correspondientes a la literatura fantástica en América Central en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas*, volumen I (2023) y volumen II (2024), dirigidos por David Roas y editados por Iberoamericana/Vervuert.

⁹ Los cinco países que conformaron Centroamérica posterior a la independencia fueron Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Panamá era parte del territorio colombiano hasta su independencia en 1903 y Belice fue colonia de Gran Bretaña hasta 1981.

estuvieron siempre presentes. Como consecuencia de estas diferencias se dan distintos conflictos civiles que debilitaron aún más la idea de unidad en la región. Para Alonso Rodríguez Chaves:

Con la inexorable disolución del ligado federalista en 1842, quedó al descubierto la falta de identidad e incapacidad de la región para generar acciones colectivas suficientes para consolidar una relación de comunidad de naciones. Sin duda, la ruptura, más que una frustración, constituyó un hito trascendental en la historia centroamericana, pues desde la inminente separación, las débiles estructuras de las nacientes repúblicas sucumbieron en una gresca política protagonizada entre bandos liberales y conservadores (2015: 15).

Sin embargo, siguieron manifestándose esfuerzos de integración, los cuales no tuvieron éxito «[...] por la fuerte oposición que forjaron los acérrimos enemigos del integracionismo centroamericano, especialmente, por aquellos sectores hegemónicos conservadores que con gran escepticismo y recelo consideraron la posible unión una vil amenaza para la soberanía y la “estabilidad” de sus países» (15). Es así como en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX cada nación centroamericana buscó definir una identidad propia, generando una mitología de lo nacional y lo autóctono que definieron un ideal de ciudadano ligado a la herencia europea. Las élites oligarcas de la región influyeron en el panorama literario, inclinado sobre todo al género del costumbrismo. Sin embargo, para Iván Molina Jiménez:

[E]n la mitad del siglo XIX, la producción literaria, que hasta entonces había sido esporádica y centrada en la poesía y la crónica, empezó a modernizarse y a diversificarse, con la publicación de cuentos y, sobre todo, de novelas. Entre finales del siglo XIX e inicios del XX la narrativa regional pasó del costumbrismo al realismo, antes de empezar a experimentar con temas y estilos vanguardistas (2020: 20).

El modernismo en América Central se generó a partir de una tensión entre la copia de un modelo europeo de progreso y la adaptación de este a su contexto. Es así como la modernidad llegó a la región como un ejercicio que buscaba el reconocimiento de lo europeo en el intento de la singularidad de esta implantación (Grinberg Pla y Roque-Baldovinos, 2009: XII). Es a través de esta corriente estética —cuyo máximo representante fue el nicaragüense Rubén Darío— donde comenzó a surgir la literatura fantástica y de ciencia ficción centroamericana. Para Bernal Herrera, «[...] el modernismo hizo dos aportes fundamentales a la modernización literaria hispanoamericana, que aún mantienen su vigencia: el esteticismo y el subjetivismo, que los movimientos posteriores reorientarán y a veces radicalizarán, pero no abandonarán» (2009: 8). Al hablar del primer aporte el autor indica que:

El esteticismo modernista representó el abandono del ideal realista y neoclásico de lograr una alta transparencia verbal, una comunicación diáfana. La pretendida transparencia del lenguaje da paso a la aceptación de la inevitable opacidad de lo verbal, vista como precio aceptable,

cuando no como medio idóneo, de lograr una escritura capaz de fundar realidades primariamente textuales (8).

Con el abandono del realismo se da la posibilidad de incursionar en elementos más allá de la realidad inmediata que puedan alimentarse del terreno de lo fantástico. La opacidad de lo verbal de la que habla Herrera deviene en la ambigüedad, elemento fundamental para la construcción del fenómeno sobrenatural. El otro aporte de los escritores modernistas fue el trabajo a partir de lo singular, parte fundamental para la construcción del relato fantástico: «El modernismo intenta capturar y expresar el mundo interno de los sujetos, sus experiencias constitutivas y los sentimientos que los pueblan. Los variados fenómenos de la subjetividad: deseos, reacciones, estados mentales, percepciones y tropismos, pasan a ser tema central de la literatura» (9).

Fue en los últimos años del siglo XIX que la literatura fantástica y la ciencia ficción se instalaron en el panorama de la literatura centroamericana. Para Mario Gallardo, los primeros textos de la región que se circunscriben a la lógica de lo fantástico del modernismo son algunos cuentos de *Azul...* (1888), del ya citado y ampliamente reconocido Rubén Darío. El investigador hondureño apunta que:

Tres son las principales líneas que presenta el relato fantástico modernista, y todas pueden ilustrarse en la obra de Darío: la primera, marcada por la combinación del acento lírico con aportes de verosimilitud otorgados por elementos provenientes del discurso científico. «El rubí» y «El palacio del sol» serían ejemplos de esta variante. En la segunda, encontramos ciertas influencias naturalistas caracterizadas por la tendencia a la alegoría social, como en «El sátiro sordo» y «El rey burgués». La tercera se corresponde con una etapa más evolucionada del modernismo y estaría definida por la insólita mezcla de búsquedas esotéricas con el apoyo de una base pretendidamente científica: recordemos en «Thanathopia», el tema del hipnotismo, y en «Verónica», la búsqueda de una prueba pragmática de la fe mediante recursos fotográficos (2021: 18).

Además de la obra de Darío, se publicaron otros textos fantásticos y de ciencia ficción en las distintas geografías centroamericanas alimentados por el modernismo y las vanguardias. Autores como Francisco Gavidia (1863-1955) en El Salvador, Rafaela Contreras Cañas (1869-1893) en Costa Rica, Darío Herrera (1870-1914) en Panamá, Froylán Turcios (1874-1943) en Honduras, Rafael Arévalo Martínez (1884-1975) en Guatemala —entre otros— exploraron en sus obras las posibilidades de los recursos de lo sobrenatural y del extrañamiento cognitivo durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Durante la primera mitad del siglo XX, las élites oligarcas y conservadoras dominaban el *statu quo* de lo social: a nivel político, había una segregación entre los países de la región

promovida por EE.UU., mientras que dentro de cada país se daba una centralización del poder en las exiguas urbes pese a la ruralidad mayoritaria del territorio; a nivel económico, los Estados centroamericanos apostaban al monocultivo, de tal modo que, para Mario Flores Macal, «[e]l Estado centroamericano hasta el año 1950 se caracteriza por ser un Estado eminentemente mono exportador (de café y banano) que no aprovechó como los de América del Sur, la depresión de 1929 para introducir la industrialización nacional» (2012: 71). A nivel cultural, el regionalismo se imponía como movimiento artístico y literario preponderante. Según Dante Barrientos Tecún, en América Central, como en el resto de América Latina, la corriente regionalista se inició entre las décadas de 1920 y 1930 y se extiende hasta la década de 1960 (2009: 317). En este periodo, lo representable estéticamente era «“lo propio”, auténtico, original de cada región, país, pueblo o aldea» (318), con especial interés en plasmar la ruralidad del territorio.

Pese a inscribirse en un contexto donde imperaba el realismo propio de una estética regionalista, la producción de literatura fantástica centroamericana se continuó desarrollando gracias a la labor de Roberto Brenes Mesén (1874-1947) en Costa Rica y José Coronel Urtecho (1906-1994) en Nicaragua durante la década de 1940. A partir de 1950, el género se amplía con el trabajo de Rogelio Sinán (1901-1994) y Boris Zachrisson (1958) en Panamá, Augusto Monterroso (1921-2003) en Guatemala y Óscar Acosta (1933-2014) en Honduras. Sin embargo, a partir de la década de 1960, el escenario social de la región comenzó a tener problemas políticos que desembocaron en las guerras centroamericanas, sufridas hasta la década de los noventa, cuando se da la firma de los Acuerdos de Paz que ponen fin a medio siglo de conflicto, por lo que, como consecuencia, para José Luis Escamilla Rivera, «[e]n el periodo de guerra civil centroamericana, la narrativa testimonial es preponderante» (2014: 226). Dentro del contexto latinoamericano, no solo convulso para la región centroamericana, la literatura se convirtió en un espacio de denuncia de las crisis sociales de su contexto. Es así que «[...] como parte de la totalidad latinoamericana, a lo largo del siglo XX la novela centroamericana había evolucionado siguiendo una tendencia común en todo el continente hacia el realismo social. El costumbrismo, el regionalismo, el cultivo cada vez mayor de temas políticos y sociales, antecedieron a la narrativa de los procesos revolucionarios» (Leyva citado en Escamilla Rivera, 2014: 228). A pesar de esta situación generalizada, se pueden encontrar en este periodo autores y autoras que incursionaron en obras de índole fantástica y de ciencia ficción. Es el caso de Alfredo Cardona Peña (1917-1995) en Costa Rica, Juan Aburto (1918-1988) en Nicaragua, Ramón H. Jurado (1922-1978) en Panamá, Pompeyo

del Valle (1928-2018), Roberto Castillo (1950-2008) y Jorge Luis Oviedo (1957) en Honduras, Ligia Escribá (1954) en Guatemala y Álvaro Menen Desleal (1931-2000) en El Salvador.

Posterior a la firma de los Acuerdos de Paz en la década de 1990, la literatura centroamericana siguió influenciada por la violencia de la guerra y sus consecuencias en el contexto social. Beatriz Cortez define esta tendencia como «estética del cinismo», destacando que:

Este tipo de ficción pinta un retrato de las sociedades centroamericanas en caos, inmersas en la violencia y la corrupción. Se trata de sociedades con un doble estándar cuyos habitantes definen y luego ignoran las normas sociales que establecen la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación. El cinismo, como una forma estética, provee al sujeto una guía para sobrevivir en un contexto social minado por el legado de violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo. El período de posguerra en Centroamérica es un tiempo de desencanto, pero es también una oportunidad para la explotación de la representación contemporánea de la intimidad y de la constitución de la subjetividad (2010: 28).

Insertas en este panorama, la literatura fantástica y de ciencia ficción también utilizan la realidad convulsa de los contextos centroamericanos, pero de una manera deformada. A este recurso Dante Liano lo denomina «violencia oblicua», en donde «[...] por voluntad del autor o a pesar de la voluntad del autor, la violencia aparece de manera escondida» (1997: 261). Es así como, de la década de 1990 a la contemporaneidad, los autores y autoras centroamericanos que incursionan en la literatura fantástica y la ciencia ficción hacen uso, no exclusivamente pero sí de manera reincidente, del nexo entre fenómeno sobrenatural y extrañamiento cognitivo con la violencia para muchas de las obras dentro de ambos géneros. Esto no quiere decir que las obras localicen su trama explícitamente en América Central, ya que algunas hablan de las consecuencias de la guerra presentes en cualquier contexto: la migración forzada, las desapariciones de personas, la influencia de un imaginario bélico y un núcleo familiar cercenado, junto con un contexto empobrecido y marcado por la violencia; pero sí que hay una presencia de lo siniestro y lo prospectivo fruto de un contexto carcomido por la crisis social que afecta a muchos de los personajes.

Otra situación por destacar en la evolución del género fantástico y de la ciencia ficción en América Central es que, en el periodo en el que se circunscribe la presente investigación, se han encontrado, sobre todo, obras realizadas por escritoras. Si en los orígenes del género hasta ahora no ha sido posible para ningún país, a excepción de Costa Rica, rastrear el trabajo de una mujer centroamericana alrededor de lo fantástico y la ciencia ficción en los países analizados, hay que

reconocer que, por el contrario, de la segunda mitad del siglo XX a la contemporaneidad, las escritoras se han consolidado en ambos géneros.

A continuación, como ya se ha advertido al inicio del primer capítulo de esta primera parte, se pasará revista a la producción de obras que pueden relacionarse con la literatura fantástica y con la ciencia ficción país por país —Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, Panamá, El Salvador y Honduras—, a partir de su fecha de publicación. Con ello se desea contribuir a la historiografía para mostrar la existencia de una tradición propia, a pesar de sus limitaciones, a la que, de algún modo, contribuyen las escritoras centroamericanas elegidas para su análisis en la segunda parte.

1.5.1. NICARAGUA

Para hablar de literatura fantástica y de ciencia ficción nicaragüense es necesario primero inscribirla dentro de su contexto literario. Para José Eduardo Arellano, «[l]a narrativa nicaragüense se remonta a los cuentos de camino desarrollados en la época colonial como expresiones populares. Transmitidos oralmente, fueron engendrados por la mentalidad mágica tanto indígena como española. Entre ellos se distinguían los de aparecidos —con la oscuridad de las haciendas, pueblos y pequeñas ciudades de trasfondo— y los de animales» (1991: 999). Posteriormente, surgirán los textos costumbristas —tendencia latente en toda América Central— para instalarse en una literatura dentro de los parámetros del regionalismo, el cual Arellano define de la siguiente manera:

Manifestado a partir de la década de los veinte, el regionalismo ha girado alrededor de una constante: el submundo del campesino, propio de una sociedad predominantemente rural como la nicaragüense, por lo menos hasta los años cincuenta. A pesar de que respondía al deseo de encontrar la identidad del país, esta corriente limitó las posibilidades del cuento y del relato, impidiendo el florecimiento de otras y conformando una realidad literaria estereotipada (1991: 1002).

Fue en este contexto literario que se originó el modernismo, como ya se ha mencionado, un movimiento que se manifestó alrededor de 1875 y que deviene, aparentemente, de una sensibilidad romántica, que se desea superar, por otro lado, ya que se presenta como reacción contra lo que para sus autores tenía que ver con el descuido en la forma que estaba teniendo la literatura en castellano (Díez de Urdanivia, 2008: 16). Se puede decir que «[a] partir del hallazgo de un lenguaje y de una forma, que representaron la primera emancipación hispanoamericana de las letras, los modernistas aportaron elementos que, como dice Juan Ramón Jiménez, dieron un vuelco a nuestras

letras que repercutió a lo largo del siglo XX» (2008: 16-17).¹⁰ Fue con este movimiento donde se manifestó por primera vez la literatura fantástica y de ciencia ficción en América Latina y, muy especialmente, en Nicaragua. Diferentes situaciones sociales desencadenaron esta inclinación a lo oculto, lo fantasioso y lo sobrenatural. Para Lola López Martín:

[...] la secularización de la sociedad, la crisis espiritual y la influencia de filosofías de la India y de doctrinas como la teosofía, el neoplatonismo y el espiritismo fomentaron el interés hacia fenómenos como la bilocación, la metempsícosis, la telequinesia y la telepatía. El cuento hispanoamericano aclimató leyendas populares de aparecidos con el espiritismo oriental y las tesis del ocultismo. La teoría mística de la unión del alma humana con el cosmos se sumó al desarrollo de las paraciencias o ciencias ocultas (pitagorismo, hermetismo, parapsicología...) y al influjo de culturas africanas (amuletos, chamanismo, magia negra), dando lugar a una variedad de elementos simbólicos en los que se funde la herencia religiosa de los pueblos precolombinos con disciplinas del esoterismo decimonónico (2006: XX).

El primer autor nicaragüense que utilizó los recursos del fantástico modernista, como ya se ha referido, fue Rubén Darío (1867-1916) y lo hizo a través del género del cuento. Es considerado el fundador del modernismo en América Latina y en lengua castellana. Tras desempeñarse como periodista en *El Ferrocarril* y *El Porvenir de Nicaragua*, en 1882 se instaló en El Salvador y en 1886 en Chile, donde consiguió trabajo en el periódico *La Época*. Es en este país donde se publicó en 1888 su libro *Azul...* En Guatemala, a partir de 1890 fue director del periódico *El Correo de la Tarde*. Posteriormente, en 1893, se fue a Argentina, donde colaboró con periódicos como *La Nación*, *La Prensa*, *La Tribuna* y *El Tiempo*. Fue en este lugar donde estuvo en contacto con autores que incursionaron en la literatura no mimética como Leopoldo Lugones (1874-1938) y donde publicó, en el mismo año de 1896, dos textos fundamentales en la literatura latinoamericana: *Los raros*, que recoge una serie de semblanzas sobre autores fuera de la norma que interesaban al padre del modernismo, y *Prosas profanas y otros poemas*, que instaló oficialmente el modernismo en América Latina. Sin embargo, Darío se interesó por lo sobrenatural desde 1888. En *Azul...* se encuentran dos cuentos que contienen rasgos de la literatura fantástica, como es el caso de «El rubí» y «El palacio del sol».

¹⁰ Entre las múltiples definiciones de este movimiento literario que, por primera vez en la historia, tuvo preeminencia en América Latina, para llegar posteriormente a Europa (e invertir así la dinámica de la difusión artística hasta entonces conocida y conseguir, finalmente, también, la anhelada independencia cultural, después de los procesos de emancipación), podría considerarse que: «El Modernismo es culto preciosista de la forma; voluntad de estilo, refinamiento artificioso, empleo de símbolos elegantes como cisne y pavo real, explotación de temas de civilizaciones exóticas; malabarismo de colores y gemas; juego de ingenio; ansia de refinamiento que más de una vez degenera en frivolidad» (Díez de Urduvía, 2008: 21).

Para José Javier Fuente del Pilar, en el modernismo latinoamericano, «[e]l recurso a “lo fantástico” se presenta así como novedoso, incluso revolucionario, en estos autores decimonónicos que gustan de traspasar las fronteras establecidas entre el sueño y la razón, entre la legalidad de la vida cotidiana, verosímil, real, y el campo abierto de la pasión indagadora sobre cuanto se desconoce» (2003: III-IV). En el caso específico del autor en cuestión, «[e]l interés de Rubén Darío por lo esotérico y por las ciencias ocultas no tuvo raíces puramente literarias. Numerosos son los documentos testimoniales que revelan la cotidiana atracción del poeta nicaragüense por los temas e individuos relacionados con lo desconocido de apariencia sobrenatural» (Hahn, 1978: 70). Su contacto en Buenos Aires con autores que indagan en lo sobrenatural, como el ya mencionado Leopoldo Lugones (1874-1938), junto con otros como Miguel Cané (1851-1905) y Eduardo Wilde (1844-1913), fue evidencia de los intereses comunes que comparte con algunos de los grandes escritores de literatura no mimética finisecular en América Latina.

Fue durante su estancia en Buenos Aires cuando publicó algunos de los textos que ya se inscriben completamente en la estética de lo fantástico.¹¹ Es el caso de «Thanatopia», fechado en 1893 y publicado en 1897 en *La Tribuna*. En 1894, Darío publicó el cuento «El caso de la señorita Amelia» en el periódico *La Nación*, en Argentina. La influencia de la impronta científica en la literatura finisecular latinoamericana se percibe nuevamente en el cuento «Verónica» (1896), donde se puede ver además cómo la fotografía se estaba percibiendo en la sociedad del momento, donde incluso se llegó a pensar que, tanto estas como los daguerrotipos, capturaban el alma de los retratados. Es importante destacar que probablemente obligado por el conservadurismo religioso de la época, Darío cambia el final del texto, lo que hizo que se publicara una segunda versión en 1913 titulada «La extraña muerte de Fray Pedro». Nuevamente, el autor dialoga con lo que se puede denominar fantasía científica, ya que se presenta el fenómeno sobrenatural de la aparición de Jesucristo en una fotografía, pero se puede ver la influencia del discurso científico de la época, considerado por algunos estratos sociales como una ciencia oculta. Dos cuentos más del autor se

¹¹ Es importante destacar que, dado lo temprano de las obras, en un momento histórico donde tanto el género de lo fantástico como el de la ciencia ficción en América Latina se estaban construyendo junto con el desarrollo de una idea de Estado-Nación, algunas obras de Darío que se describen aquí como fantásticas también se han analizado por otros investigadores como textos de ciencia ficción. Se debe recordar que aspectos de índole tecnológica, científica o médica a finales del siglo XIX eran considerados como sucesos sobrenaturales. El concepto de ciencia también estaba conformándose en el imaginario colectivo.

pueden analizar desde las coordenadas de lo fantástico: «D.Q.» es un cuento escrito por Darío en el año de 1899 y «La larva», escrito en 1910.

Posterior a la obra fantástica de Rubén Darío, en Nicaragua existen otros escritores que incursionaron en la literatura fantástica, específicamente en el género del cuento. Es el caso del periodista, narrador y dramaturgo Manuel Antonio Zepeda, quien nació en Rivas (Nicaragua) y murió en San Pedro Sula (Honduras) alrededor de la década de 1930. Entre sus obras se encuentran la sátira política *Recuerdos de Lilliput* (1916), los ensayos *Breves consideraciones acerca de un discurso de Mr. Wilson* (1913) y *En desagravio de la más hermosa* (1924), las crónicas *De mi viaje a París* (1919), la pieza teatral *La ley Castrillo* (1920) y los cuentos *Tonalidades del trópico* (1923), además de dirigir la *Revista Industrial de Nicaragua* y la Biblioteca Nacional. Aunque aquí destacaremos, especialmente, su libro de cuentos titulado *Historias espeluznantes*, que publicó en 1922. En el texto, un narrador homodiegético presenta su contacto con Salvador Castelblanco, un hombre a quien su esposa acusa de estar loco, ante lo cual él mismo se defiende diciendo que no es locura lo que lo aqueja sino el hecho de que le pasen sucesos extraordinarios. Es así como el narrador irá describiendo en los diversos cuentos sus encuentros con Salvador, su esposa Gudulia y su hija Obdulia con elementos que hacen pensar en la posibilidad de que el tal Castelblanco sea víctima de accesos de locura, ya que indica ver un puñal sobre la mesa donde el narrador dice no ver nada.

Como se ha dicho anteriormente, en un contexto literario dominado por el costumbrismo y el regionalismo, surgieron formas que desafiaron la estética realista, como pone de manifiesto la producción de la vanguardia poética nicaragüense, que incursionó en las formas breves de la prosa para renovarlas, en buena medida, como consecuencia del modernismo anterior y la figura de Darío. Para Erick Aguirre:

Durante los primeros años de la década de los treinta, surge y se desarrolla en Nicaragua el Movimiento Vanguardia (el único movimiento de tal tipo de que se tenga registro en Centroamérica), en el que confluyeron postulados estéticos de las vanguardias europeas, pero en el que tuvo mucha influencia la poesía norteamericana moderna, así como una corriente nacionalista y telúrica muy ligada a sus concepciones estéticas (2016: 36).

Al hablar de esta agrupación y sus irrupciones en el cuento nicaragüense, Arellano indica que «[e]n un principio, sus miembros se preocuparon por la experimentación vanguardista de tendencia cosmopolita [...], por la búsqueda de una temática nacional que superase el regionalismo [...] y por la incursión —y a veces logro— en el relato fantástico» (1991: 1008-1009).

Entre los autores de la vanguardia nicaragüense se puede mencionar a Luis Alberto Cabrales (1901-1974), José Coronel Urtecho (1906-1994), Manolo Cuadra (1907-1957), Octavio Rocha (1910-1986), Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), Alberto Ordóñez Argüello (1914-1991), Joaquín Pasos (1914-1947). Este último fue poeta, dramaturgo y ensayista y, en el año de 1947, de manera póstuma, fue publicada una antología de su obra titulada *Breve Suma*. En ella, destaca su relato «El ángel pobre» (1940) que dialoga con la lógica de la literatura fantástica y con la crítica social, al estar protagonizado por un ángel sucio y pobre que rompe con la imagen celestial habitual. Este apareció caminando por la calle principal del pueblo y se presentó ante Don José y Doña Alba Ortiz, familia muy respetada del lugar que lo acogió y le dio refugio en su hogar. El ángel se dedicaba al cuidado del jardín y de Jaime, el hijo de los Ortiz. Pasado algún tiempo, Don José queda en una situación económica complicada ya que pierde su empresa eléctrica, que pasará a manos del Estado. Viéndose en esta situación, decide pedir ayuda al ángel y le pide que realice el milagro de conseguirle dinero para que se salven de la bancarrota, pero este le contesta que es un ángel pobre, que no posee bienes terrenales ni puede otorgarlos, pero puede ayudarlo a salir de tantas dificultades liberándolos de su vida terrenal. Don José se enoja, ya que el ángel lo que le ofrece es matarlos. Este le insiste diciéndole que es una oportunidad de morir santamente arreglando a tiempo sus cuentas con Dios, pero Don José le responde que su vida vale mucho más que eso. Sin embargo, el hijo de don José le pide al ángel que se lo lleve y este lo complace. Entonces, Don José decide acusar al ángel de homicidio delante de las autoridades, pero nadie se atreve a arrestarlo. Lo único que logra es que el alcalde le notifique al ángel que debe abandonar inmediatamente la ciudad. Al salir de esta, algunos hombres lastiman sus alas, que, manchadas de sangre, guían a la muerte a otros jóvenes de la ciudad.

Respecto a las obras de los otros autores nicaragüenses vinculados a la vanguardia ya mencionados que incursionaron en la literatura fantástica en la primera mitad del siglo XX, se puede destacar *Itinerario de Little Corn Island* (1937) de Manolo Cuadra, en el que se narran «[...] experiencias políticas personales [donde se puede ver] su estilo directo, escueto y justo, dotado de “suspense”» (Arellano, 1991: 1002), así como el cuento «El asesino de su sombra» (1940) de Octavio Rocha (1910-1986), «[...] a quien Joaquín Pasos llamaba “el rey del diálogo y de la fantasía nueva”» (Arellano, 1991: 1009). Y también, desde luego, cuentos como «El mundo es malo» (1947) de José Coronel Urtecho, traductor, ensayista, crítico, orador, dramaturgo, diplomático e historiador que continúa de este modo la producción de literatura fantástica, además

de publicar novelas como *Narciso* (1938) y *La muerte del hombre símbolo* (1938) o el ensayo *Tres conferencias a la empresa privada* (1974), por mencionar algunas de sus obras. Volviendo a su ya citado relato «El mundo es malo», se aprecia el diálogo entre un niño y el diablo, el cual lo instiga a robar unos cigarros para que un personaje llamado Pitirre le diga dónde está el nido de unas chorchitas. El diablo le va indicando qué decir y el niño, tentado por lo que le dice, y aun sabiendo que será castigado, decide hacerle caso para obtener lo que desea. Al llegar donde Pitirre, este le indica que no le dirá dónde está el nido. Sin embargo, el niño es aconsejado por el diablo para decir lo que Pitirre quiere escuchar. Este accede a decir dónde se encuentra el nido si el niño trae un tizón para encender los cigarros. El niño sabe que será descubierto, ya que el tizón se encuentra en la cocina, donde está su mamá. Entonces el diablo le dice que se lo pida a Socorrito, una niña por la que el niño se siente atraído. Al final del relato, Pitirre engaña al niño, que resulta lastimado y huye hacia donde su madre. Socorrito se quede sola con Pitirre y le pide que le deje ver el nido, ante lo cual él responde que si *hacen aquello* él se lo dará, no antes. Esta situación deja al diablo complacido. En este cuento, la literatura fantástica sirve para denunciar, de algún modo, un abuso sexual.

La literatura fantástica nicaragüense seguirá propagándose durante la segunda mitad del siglo XX, aunque se debe recordar que, a nivel político, dos hechos configuran el siglo XX en Nicaragua: en primer lugar, la resistencia nicaragüense contra el ejército de ocupación estadounidense en el país liderada por Augusto César Sandino (1895-1934) a partir de 1926. A la lucha antiimperialista de Sandino se opone Anastasio Somoza García (1896-1956), quien posteriormente lo asesina por órdenes del intervencionismo norteamericano y se convierte en el fundador de la dictadura de los Somoza, que imperó de 1937 a 1979. En segundo lugar, la Revolución Sandinista, organizada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional, que puso fin a la dictadura de la familia Somoza en 1979, derrocando a Anastasio Somoza Debayle (1925-1980).

En este contexto sociopolítico convulso se desarrolla la producción fantástica de Juan Aburto (1918-1988), quien realizó estudios en el Instituto Pedagógico y en el Instituto Ramírez Goyena. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de cuentos *Narraciones* (1969), *El Convivio* (1972), *Se alquilan cuartos* (1975), *Siete temas de la Revolución* (1980), *Los desaparecidos y otros cuentos* (1981) y *Prosa narrativa* (1985). En *El Convivio* (1972) se incluye

el cuento «El Gato», en el que se narra que una mujer llega a una cantina, donde algunos hombres están bebiendo, incluido el padre de su hijo y, al acercarse porque le preocupa la salud del niño, específicamente indica que «[t]iene un hervor en el pecho» y que «[p]arece gato» (Aburto, 1985: 94). Al ser ignorada por los hombres, la mujer insiste argumentando que hay que darle medicina y que no lo aguanta porque la aruña (1985: 94). Al dejar al niño en el suelo del lugar, este comienza a restregarse contra los muebles y es empujado con los pies por algunos de los miembros de las mesas. Después de esta situación, el narrador indica que: «Como golpeando el aire, el niño estiró de pronto una pata peluda y una pequeña cola. Olfateando la noche, miró a todos y se fue» (1985: 95). En el texto, se produce una animalización del niño, una aparente transformación, hecho sobrenatural que no alarma a los hombres, solamente a su madre. Este fenómeno se presenta como una alteración de la identidad en algunas obras fantásticas. Para David Roas, «[...] son muchos los relatos en los que habitualmente los protagonistas experimentan metamorfosis (habitualmente manifestadas a través de un proceso de animalización) o bien intercambios de cuerpos (lo que implica a su vez, un intercambio de identidades)» (2011: 165).

En la misma línea temática se presenta el relato «El Sisimico», parte también de *El Convivio*, en el que un hombre se encuentra con un ser que se define a sí mismo como «[...] medio indio, medio negro y medio mono» (Aburto, 1985: 111). Al parecer, se dedica a robar mujeres por toda Centroamérica, razón por la que es temido y admirado por el narrador homodiegético que, al parecer, no tiene mucha suerte con las mujeres. El diálogo entre ambos personajes se dirige al terreno de lo sexual y al deseo, pero siempre marcado por una imposibilidad para llevarlo a cabo. El sisimico pareciera ser el doble que representa los deseos de este narrador que no puede llevar a término una relación con ninguna mujer. Además, debe agregarse que este se presenta como un narrador poco fiable, ya que él mismo menciona su alto estado de embriaguez al encontrarse con la criatura.

Por otro lado, en *Los desaparecidos y otros cuentos* (1981), se encuentra el relato «Desaparecidos», en el que un narrador autodiegético habla de las desapariciones misteriosas de personas en distintos lugares del mundo: no hay rastros, no hay testigos, simplemente, la ausencia inexplicable de los *abducidos*. El texto argumenta las distintas posibilidades sobrenaturales que podrían producir este fenómeno, hasta presentar la propia desaparición del narrador, sin ningún tipo de violencia. Aunque dos situaciones en el contexto nicaragüense se representan en el relato:

la violencia del país resultado de los enfrentamientos entre el Frente Sandinista de Liberación Nacional y la Guardia Nacional, agrupación militar que se mantuvo en funciones desde principios de la década de 1930 hasta 1979 con financiamiento de EE.UU. y liderada por la familia Somoza. Se lee en el texto: «Por su oficio, nadie lo iba a buscar a tal hora. La Guardia... No, él no había hecho nada malo. No. Además, la Guardia irrumpe y prende violentamente, sin previo aviso» (Aburto, 1985: 190).

El relato «Sacarse Todos los Huesos» pertenece también al último libro mencionado. En él un hombre tiene la posibilidad y la obsesión de sacarse los huesos del cuerpo de manera indolora. Comienza con un maxilar superior y, al darse cuenta de que lo hace sin dificultad, decide sacarse toda la osamenta. El narrador menciona que, al encontrarse con el hombre, llamado Muñóz, este le comenta su afición, que es vista como algo sucio por el narrador, que le indica que mejor se case. Muñóz argumenta que quién querrá un hombre todo deshuesado y que ninguna mujer lo entendería, que su objetivo era sacarse todos los huesos e inflarse como un globo para salir volando por el cielo. Esto último recuerda un cuento del escritor argentino Enrique Anderson Imbert (1910-2000) llamado «El leve Pedro» (1976), cuyo personaje en un estado de delgadez extrema producto de una enfermedad desconocida, termina, efectivamente, elevándose hacia el cielo.

Asimismo, dentro de la producción literaria de ciencia ficción en Nicaragua, se puede mencionar a Franz Galich (1951-2007), escritor y profesor guatemalteco nacionalizado nicaragüense. Entre sus obras se encuentran las novelas *Huracán corazón del cielo* (1995), *Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!* (1999), *En este mundo matraca* (2005), *Y te diré quién eres* (2006) y *Tikal Futura. Memorias para un futuro incierto* (2012) y los libros de cuentos *Ficcionario inédito* (1979), *La princesa de Ónix y otros relatos* (1989) y *El ratero y otros relatos* (2003). De entre todas ellas, vale la pena detenerse un instante en *Tikal Futura. Memorias para un futuro incierto* (2012), donde plantea la posibilidad de que, en el futuro de América Central, sea posible volver la mirada al pasado prehispánico mesoamericano. Según David Díaz Arias: «En esta obra, situada en Guatemala, Galich también echa mano de la división social por espacios, pero ahora recurriendo al *Popol Vuh* para reelaborar la separación entre Cielo, Tierra y Xibalbá a partir de la Ciudad Arriba y la Ciudad Abajo» (2021: 52). En este sentido, se reactualizan los mitos mayas quiché en la construcción de una distopía centroamericana.

Posterior al triunfo de la Revolución Sandinista, Nicaragua ha enfrentado diversas crisis. Sin embargo, si algo configura la contemporaneidad del país es el mandato durante más de dos décadas del actual presidente Daniel Ortega (1945), líder del Frente Sandinista de Liberación Nacional desde 1991. A raíz de las protestas hacia su administración, sobre todo a partir de 2018, se le ha acusado de una violenta represión a los colectivos que se han manifestado en contra de su gobierno, manifestando un caudillismo que lo ha equiparado con la dictadura de los Somoza. Es en este contexto donde surgen los textos que se analizarán seguidamente: las minificciones recopiladas por Federico Hernández Aguilar en *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción* (2017). Entre sus autores destacan la periodista, diplomática y relacionista pública managüense Ángela Saballos (Managua, 1944) entre cuyas publicaciones se encuentran los libros de ensayo *Todos los otros somos nosotros mismos*, *ELECCIONES 2006* y *El triángulo de la Chela* (2010). Su minificción «Desintegración» describe las desapariciones sobrenaturales en una familia de cinco hermanas: una ahogada en los ojos de su novio, otra robada por «tener dientes de perlas y labios de rubí» (2017: 250), la pequeña quemada por la madre que era un sol y la que narra la historia que, dadas sus características felinas, termina devorando a su hermana que cantaba como canario. El texto utiliza descripciones arquetípicas del *deber ser femenino*, a los tópicos y los clichés que pretende definirlo tradicionalmente, y les da una vuelta de tuerca para convertirlas en características que producen un efecto negativo y sobrenatural.

Del también capitalino Alberto Sánchez Argüello (Managua, 1976), psicólogo y docente, autor de literatura infantil —con obras como *La casa del agua* (2003), *Chico largo y charco verde* (2008), *Mi amigo el dragón* (2014) y *Los Monstruos bajo la cama* (2016)—, además de fundador del colectivo microliterario nicaragüense y del sello digital PARA FERNALIA ediciones, se recoge la minificción «Descasarse». En esta, una mujer narra el proceso inverso a contraer matrimonio con su marido, rebobinando cada acción consecuencia de esa unión, en la que destaca el hecho de que la mujer menciona, sobre todo, escenas de violencia de género. Además, el texto indica que «[e]mpequeñeció a sus hijos, hasta lograr meterlos en el fondo de su vientre» (Sánchez Argüello, 2017: 277), lo que recuerda al relato de la argentina Samanta Schweblin titulado «Conservas» (2009), en el que se describe el proceso inverso de un embarazo.

Por su parte, Verónica Rosil (Managua, 1982), licenciada en administración turística y hotelera, además de poeta —con los poemarios *Aventuras y Travesuras Silvestres* (2009), *Luna*

Desnuda (2013) y *Arrecifes* (2016)— y autora del libro de cuentos *Los Fantasmas de una dama* (2021), contribuye con la minificción «El minotauro enamorado». En ella, se puede ver el uso del tópico del minotauro, presente en el imaginario de la literatura fantástica latinoamericana, sobre todo, por el relato «La casa de Asterión» (1949) de Jorge Luis Borges (1899-1986). Sin embargo, si en el texto del maestro argentino se da una vuelta de tuerca al mito griego dando voz al monstruo, en el de Rosil se va un poco más allá, ya que también le da voz al minotauro, pero para que se lamenta de haber matado a su pareja «mientras se limpia los dientes con un huesito femenino» (2017: 281). En cuanto a la minificción titulada «El otro», se presenta una figura tópica de la literatura fantástica universal: el vampiro; aunque, en este caso, se vea tratado con cierto humor negro, pues este observa a su víctima mientras un zancudo se posa en su cuello, con lo cual también se convierte en presa de otro ser, minúsculo, que le succiona de sangre.

En la minificción «El enterrador», finalmente, de Ulises Juárez Polanco (Managua, 1984) —licenciado en derecho, diplomacia y relaciones internacionales, además de autor de los libros de cuentos *Siempre llueve a mitad de la película* (2008), *Las flores olvidadas* (2009) y *Los días felices* (2011) y editor de *Carátula*, revista cultural centroamericana, y de *El hilo azul*, revista literaria del Centro Nicaragüense de Escritores—, se da un desdoblamiento del personaje principal, que indica que en su último entierro se ha demorado muy poco. Dada esta anomalía «rompió la regla de no conocer a los clientes» (2017: 283), solo para darse cuenta, de manera espeluznante y sorpresiva, que se trata de su propio entierro, ya que «[h]abía muerto la madrugada de ese día» (2017: 283).

1.5.2. COSTA RICA¹²

Para hablar de la literatura fantástica y de ciencia ficción, primero se la debe ubicar en el contexto literario costarricense de finales del siglo XIX, que es el lugar histórico-temporal donde surge por primera vez. Al respecto de la literatura en la Costa Rica de este periodo, Álvaro Quesada indica lo siguiente:

¹² Una versión reducida de este apartado y referente solo a la producción de escritoras de ciencia ficción en Costa Rica se publicó bajo el título *El lado oscuro de la luna: una historiografía de la ciencia ficción escrita por mujeres en Costa Rica* en 2022 con la editorial costarricense Encino Ediciones. Previamente, una versión de esta investigación se publicó como «Escenarios distópicos en “la Suiza centroamericana”: relatos de ciencia ficción de escritoras costarricenses» en la *Revista Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (2022: 159-174).

La formación de una literatura nacional en Costa Rica se asemeja, en líneas generales, a la formación de otras literaturas nacionales en los países latinoamericanos y, en particular, los centroamericanos. Ese proceso forma parte de un esfuerzo más amplio, la construcción o invención de la *nación*, con una *comunidad imaginada* más que una realidad sustantiva; esfuerzo que, a su vez, responde a un proyecto de unificación y centralización del poder económico, político e ideológico, alrededor de un grupo hegemónico criollo ligado a la exportación de productos agrícolas para el mercado internacional (1998: 17)

En este escenario, la literatura fantástica y de ciencia ficción se manifiestan en grupos literarios de preponderancia en el país como la llamada Generación del Olimpo o la Generación del Repertorio Americano. Del primer grupo de escritores, la investigadora Ruth Cubillo destaca que pertenecen a «[...] la élite liberal que gobernó al país entre 1870 y 1940, aproximadamente. Muchos de ellos ocuparon puestos relevantes en la función pública, a la vez que publicaban textos ficcionales en revistas culturales y periódicos de circulación nacional» (2022: 176). Dentro de sus integrantes se pueden mencionar a Manuel Argüello Mora (1834-1902), Pío Víquez (1848-1899), Manuel de Jesús Jiménez (1854-1916), Manuel González Zeledón (1864-1936), Carlos Gagini (1865-1925), Aquileo J. Echeverría (1866-1909), Ricardo Fernández Guardia (1867-1950) y Claudio González Rucavado (1878-1928).

Paralelamente al realismo costumbrista imperante de la época, en Costa Rica, al igual que el resto de los países centroamericanos, se desarrollaron obras vinculadas al modernismo, que dota a los textos de un aire exotista y academicista (Cubillo Paniagua, 2022: 175). Es el caso de la ya mencionada escritora Rafaela Contreras Cañas (1869-1893), que firmó con el seudónimo de Stella. Es considerada como la primera escritora modernista y fue la primera esposa del escritor nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y, de hecho, tres de sus relatos pueden analizarse bajo los parámetros de lo fantástico. El primer texto es «Mira la oriental o la mujer de cristal», publicado el 10 de febrero de 1890 en el periódico *La Unión* de El Salvador, donde se narra la historia de un príncipe que se enamora de una bella mujer a quien el dios Siva ha pedido que se convierta en una estatua de cristal por la dureza de su corazón. El encantamiento se acaba por el amor que siente el príncipe hacia la mujer al que ella corresponde, al explicarle las razones que la convirtieron en la víctima del castigo de Siva.

El segundo es «La turquesa», publicado el 12 de abril en el periódico *La Unión* de El Salvador (Cubillo Paniagua, 2022: 188), que cuenta la historia de un hombre rico que descubre, mediante una turquesa mágica montada en un anillo comprada a un gitano, que las personas que se le acercan solo lo hacen por estar interesadas en su dinero y posición social, incluso la mujer

con la que está comprometido. Es por esta razón que rompe su compromiso y se casa con Lucrecia, una mujer no tan hermosa, pero de buenos sentimientos y que lo quiere desinteresadamente. De este modo, mediante este objeto fantástico, Angelo, protagonista del texto, descubre el verdadero conocimiento de los demás.

En tercer lugar, en «Las ondinas», publicado en abril de 1890 en la revista *Repertorio salvadoreño* de El Salvador (Cubillo Paniagua, 2022: 188), se presentan tres criaturas fantásticas que habitan en el mar y emprenden la aventura de conocer el mundo. La primera, Coralina, sufre un proceso de humanización por enamorarse de un hombre que la lleva incluso a cometer una traición amorosa. La segunda, Espumina, transporta a un hombre al fondo marino, el cual la deja por una sirena, a la que también engaña, lo que provoca la expulsión del individuo nuevamente a la tierra. La tercera, Perlina, será el hada de las perlas negras, producto de las lágrimas de los amantes que sucumben a la pasión amorosa.

Con respecto a la literatura fantástica inscrita dentro de la Generación del Olimpo, la primera manifestación del género que puede citarse proviene de Manuel Argüello Mora (1834-1902), que se desempeñó como periodista, político y abogado y se considera como el fundador de la novela costarricense. Entre sus publicaciones se encuentran las novelas cortas *Elisa Delmar* (1899), *La trinchera* (1899), *La bella heredera* (1900), *El amor de un leproso* (1900) y *Un drama en el presidio de San Lucas* (1900). Sus cuentos «La poza de la sirena» (1887) y «La sonámbula de Pirro» (1888) fueron publicados en la revista de ciencias, artes y literatura *Costa Rica Ilustrada*, que circuló en el país de 1887 a 1892, y se pueden catalogar dentro del género fantástico.

Entre las obras del político y diplomático Ricardo Fernández Guardia (1867-1950), se pueden citar los libros de cuentos *Hojarasca* (1894) y *Cuentos Ticos* (1901), la obra de teatro *Magdalena* (1906) y los documentos de carácter histórico *El Descubrimiento y la conquista* (1905), *Cartilla histórica de Costa Rica* (1905), *Reseña histórica de Talamanca* (1918), *Don Florencio del Castillo en las Cortes de Cádiz* (1918), *Crónicas coloniales* (1921), *La Guerra de la Liga y la invasión de Quijano* (1934), *Cosas y gentes de antaño* (1935), *Morazán en Costa Rica*, *La Independencia* (1943) y *Espigando en el pasado* (1946). Cabe destacar, entre toda su producción, los relatos «La perla negra» y «El manantial» del libro *Hojarasca* (1894), que pueden clasificarse como fantásticos. En el primero, se alude a un objeto maldito que «[...] produce la ruina o la muerte de todo aquel que la posee y por eso Villers, el personaje de ascendencia europea

que le cuenta la historia de la perla a nuestro narrador, desea que esta sea adquirida por un “yanqui”, pues él los detesta» (Cubillo Paniagua, 2022: 188-189). En el segundo, se da la narración de una leyenda que hace referencia a un manantial encantado, fruto del llanto de una mujer que perdió a su enamorado por culpa de una ninfa que habitaba el riachuelo. El narrador de la historia, que está en el lugar con su enamorada le dice que los lugareños no beben del agua del manantial, ya que existe la creencia de que quien bebe de esa agua no será feliz en el amor. El último cuento del autor que cabe mencionar aquí se titula «La medalla» y es parte del libro *La miniatura* (1920): al igual que en «La perla negra», el motivo del texto es un objeto mágico, con la diferencia de que aquí funciona para el personaje principal «[...] como prueba tangible de su trato con el otro mundo» (Chaves, 2012: 68).

En el territorio costarricense, la ciencia ficción inicia con la novela *El problema* (1899) del guatemalteco Máximo Soto Hall (1871-1943). Iván Molina Jiménez indica que «[l]a publicación de *El problema* [...] provocó una intensa polémica periodística [...]. El eje de la misma fue si la raza latina o hispana sería desplazada y absorbida por la anglosajona, con la consiguiente anexión de Centroamérica a los Estados Unidos» (2001: 169). Posteriormente, se publican los relatos de ciencia ficción «Un criminal inocente» (1906), «La orquídea» (1907), «El número 13013» (1908) y «El crimen del doctor Ahss» (1911) de León Fernández Guardia (1871-1942), quien «[...] a comienzos del siglo XX, dio a conocer casi una veintena de relatos fuertemente influidos por el ocultismo, en algunos de los cuales se combinaban, en diversos grados, el género policíaco con el terror» (Molina Jiménez, 2020: 39).

El primer germen de ciencia ficción escrita por mujeres en el país proviene de la autora María Fernández Le Capellain (1877-1961) que, además de ser una de las primeras mujeres en ser integrante de la Sociedad Teosófica de Costa Rica y fundadora de la Liga Feminista Costarricense, fue arqueóloga. Esta profesión se hace presente en los textos de la autora, que se inclinan a incluir temáticas alrededor de los pueblos originarios, sus tradiciones mágicas y costumbres. Escribió, bajo el seudónimo de Apaikán, dos novelas que se han definido como fantasía indigenista: *Zulai* (1909) y *Yontá* (1909). Según Sergio Coto-Rivel:

El relato de *Zulai* y *Yontá* implica en sí mismo una especie de parábola por medio de la cual se pueden explicar, según las convicciones de su autora, los orígenes culturales de las poblaciones indígenas centroamericanas. En él estarían contenidos símbolos y referencias que pueden ser interpretados a manera de mito de origen, con la particularidad de que mezcla la herencia de sabidurías orientales con las tradiciones indígenas de América. Es en este punto

en que vemos el vínculo directo entre las creencias teosóficas de la autora y el proyecto espiritual e identitario global que encierra la leyenda de *Zulai y Yontá* (2021: 76).

En el contexto costarricense de las primeras dos décadas del siglo XX se comienzan a ver las fallas de un modelo agraexportador vinculado al monocultivo del café y el banano auspiciado por los gobiernos liberales que sufrió los embates del panorama externo del país como la Primera Guerra Mundial y la Crisis de 1929. Hacia el año de 1900 surgió la Generación del Repertorio Americano, formada por escritores «[...] denominados radicales por sus ideas ácratas, anarquistas o socialistas» (Cubillo Paniagua, 2022: 177). Entre sus integrantes se pueden mencionar a Roberto Brenes Mesén (1874-1947), José María Zeldón (1877-1949), Joaquín García Monge (1881-1958), Rómulo Tovar (1883-1967), José Fabio Garnier (1884-1956), Carmen Lyra (1887-1949) y Omar Dengo (1888-1928). Es dentro de este grupo literario que la producción de literatura fantástica se sigue manifestando en el país.

El primer escritor vinculado a la Generación del Repertorio Americano que se va a referir aquí es el educador y periodista Roberto Brenes Mesén (1874-1947), que, a partir de 1904, se convierte en el director de *La Prensa Libre* y funda la revista *La Aurora* y, posteriormente, a partir de 1920, dirige el periódico *La Sanción* y edita la revista *Vida y Verdad*, cabe mencionar sus novelas *Estrella doble* (1901) y *Lázaro de Betania* (1932) y los libros de poesía *En el silencio* (1907), *Hacia nuevos umbrales* (1913), *Voces del Angelus* (1916), *Pastorales y jacintos* (1917), *Los dioses vuelven* (1928), *En busca del Grial* (1935) y *Poemas de amor y muerte* (1943). Y, muy especialmente, hay que destacar su relato «Doble existencia», publicado originalmente en 1896 y recopilado en *Voces de la sirena: antología de la literatura fantástica de Costa Rica* (2012), y su ensayo titulado «Longevidad misteriosa» (1941), publicado en el *Diario de Costa Rica*, que pueden analizarse dentro de los parámetros del género fantástico. En el caso del primero —«Doble existencia»—, ya en el título se hace evidente que «[...] se aborda el asunto del doble, en este caso femenino, con historia de amor y muerte incluida, en una suerte de premonición de asuntos que llevaría a su esplendor un escritor como Julio Cortázar décadas después» (Chaves, 2012: 104-105). En el segundo —el ensayo «Longevidad misteriosa»—, el autor utiliza el motivo «[...] del inmortal gótico, a veces rosacruz o alquimista, en todo caso sabio y rico, longevo y joven de apariencia, tan explorado en la literatura desde fines del XVIII [...]» (2012: 105). La operación que realiza el autor es vincular al filósofo francés Francis Bacon (1561-1626) con el Conde de Saint Germain (1693-1784) —personaje de la Europa del siglo XVIII de origen húngaro vinculado

al ocultismo y alquimismo— para, desde una óptica teosófica, decir que son la misma persona a través de distintas vidas.

Asimismo, el educador Joaquín García Monge (1881-1958) comenzó a publicar en 1919 su revista *Repertorio Americano*, que editó hasta 1949, y que fue fundamental para el desarrollo literario en el país. Además, fue considerado por algunos gobiernos costarricenses como subversivo, dadas sus inclinaciones políticas, que lo llevaron, junto a otros intelectuales y trabajadores costarricenses, a fundar el Partido Alianza de Obreros, Campesinos e Intelectuales en 1929. Entre sus publicaciones se pueden mencionar las novelas *El Moto* (1900), *Las hijas del campo* (1900) y *Abnegación* (1902) y los libros de cuentos *Cuyeos y majafierros y otros cuentos* (1906) y *La mala sombra y otros sucesos* (1917). De entre ellos, el relato «Una extraña visita», parte del libro *Cuyeos y majafierros y otros cuentos* (1906), utiliza el tópico del fantasma valiéndose de los recursos estilísticos del modernismo. Mientras que en «La mala sombra», parte de *La mala sombra y otros sucesos* (1917), se hace uso del costumbrismo imperante de la época para presentar a un hombre maldito que, por perpetrar un asesinato, es condenado a cargar con su sombra, portadora de ruina sobre todo lo que toque.

El también educador y abogado León Fernández Guardia (1871-1942) fue editor de la revista teosófica *Virya* en 1908, por estar vinculado a la primera logia de la Sociedad Teosófica en Costa Rica, y del *Magazín Costarricense* en 1910, y dirigió en 1934 el periódico *Defensa Nacional*. Entre sus obras se pueden mencionar la crónica «Lo que vimos después de la destrucción de Cartago» (1910), que narra el estado de la ciudad posterior al terremoto del mismo año junto con fotografías de Amando Céspedes Marín (1881-1976), y el libro póstumo *Pacriquí. Relatos fundacionales costarricenses de crimen y misterio (1906-1911)* (2017), que recopila la crónica antes mencionada junto con algunos relatos publicados previamente en la revista *Páginas Ilustradas*. Según Ruth Cubillo Paniagua, es «[...] es el primer escritor costarricense que se dedica de manera exclusiva a la publicación de textos fantásticos, de misterio, terror y policíacos» (2022: 192). «Nita» (1906), «María» (1906), «El señor Xyz» (1906), «La serpiente de obsidiana» (1906), «Mi amigo Luis» (1906), «Un criminal inocente» (1906), «La orquídea» (1907) y «Ella» (1908) fueron publicados en la revista *Páginas Ilustradas*. En «Mi amigo Luis» y «Un criminal inocente» se trata el tema del doble —es decir, el desdoblamiento del personaje, como *Doppelgänger*— y el magnetismo (Chaves, 2017: 49). En los tres siguientes relatos se hace uso de lo criminal: en «Nita»,

se cuenta el asesinato de una mujer libertina cuyo cadáver muestra una mueca de terror profundo. En «María», se trata el enigma de un asesinato desde características físicas imposibles, dado que la puerta del sitio donde se encuentra el cadáver se cerró desde dentro —por tanto, recurre al misterio de la habitación cerrada, en la línea marcada por Edgar Allan Poe («The Murders of the Rue Morgue», 1841) o Israel Zangwill (*The Big Bow Mystery*, 1892)— y en «El señor Xyz» se utiliza el tópico del fantasma que retorna por motivaciones de venganza (2017: 50). En «La serpiente de obsidiana» se hace uso de la temática indígena, los ritos mágicos, la narración de mundos perdidos y el sentido de la aventura (2017: 52). En «La orquídea» utiliza el tópico del vampiro, pero desde lo vegetal, y en «Ella» se trata el idilio prohibido y las apariciones desafortunadas, como la de una *banshee*, personaje del folclore irlandés desde el siglo VIII que se presenta a una persona como un espíritu femenino para anunciar la muerte de alguien cercano (2017: 54).

El músico y escritor Rafael Ángel Troyo (1875-1910) se desempeñó como editor de las revistas *Pinceladas*, *La selva*, *La musa americana* y *Revista nueva*, y se le considera uno de los principales impulsores del modernismo en Costa Rica. Entre sus publicaciones se pueden mencionar *Corazón joven* (1904), los libros *Terracotas, cuentos breves* (1900) y *Topacios, cuentos y fantasías* (1907) y los libros de poesía *Ortos, estado del alma* (1903) y *Poemas del alma* (1906). Cabe recalar en el relato «El rubí», que se encuentra en el libro *Topacios. Cuentos y fantasías* (1907) y está dedicado a Rubén Darío. Según José Ricardo Chaves, es un texto de connotación erótica que hace uso de la sangre femenina, símbolo de la virginidad perdida (2012:121). Nelly, la protagonista, es víctima del ataque de un ser alado en su habitación; no sabe qué ha pasado, pero ha perdido el diamante que adornaba su pecho. Al llegar el doctor le indica a ella y a su abuela que no se preocupen, que el diamante ha sido sustituido por un rubí. El cambio del blanco del diamante al rojo del rubí representa la pérdida de la virginidad de Nelly, que sucede sin explicación aparente.

Por su parte, el político y periodista Rogelio Fernández Güell (1883-1918) trabajó en el periódico costarricense *El Derecho*. Entre sus publicaciones se encuentran las novelas *Lux et Umbra. Novela filosófica* (1911) y *Lola. Romance de costumbres nacionales* (1918), los ensayos *Tratado de filosofía esotérica* (1912) y *Plus ultra* (1917) y el libro *Poesías* (1918). Vale la pena destacar *Lux et Umbra*, donde utiliza recursos de la época que provienen del espiritismo, la teosofía y el cosmopolitismo para relatar «[...] dos historias, una breve, muy local, perteneciente a la

historia de Costa Rica durante la guerra de 1856 contra los filibusteros norteamericanos, y otra contemporánea, cosmopolita y culta en España, que sin embargo remite a un pasado árabe para abordar la metempsicosis y el vuelo astral» (Chaves, 2012: 170).

El filólogo y educador Carlos Gagini (1865-1925), director del Liceo de Costa Rica y de las revistas *Costa Rica Ilustrada*, *La Educación Costarricense*, *Revista Agrícola* y *Pandemonium*, escribió el *Ensayo lexicográfico sobre la lengua de Térraba* (1892), el *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica* (1892) y el *Diccionario de costarriqueñismos* (1918), las novelas *Chamarasca* (1898), *El árbol enfermo* (1918) y *La caída del águila* (1920), su obra de teatro *Don Concepción* (1905) y su libro de cuentos *Cuentos grises* (1918). De entre toda su producción, *La caída del águila* (1920) llama la atención por ser uno de los primeros textos de ciencia ficción en el país, en ella «[...] Estados Unidos es derrotado por una alianza internacional de países liderada por Costa Rica» (Molina Jiménez, 2016: 53). Para Verónica Ríos Quesada: «[...] gracias a la ciencia-ficción Gagini presenta una problemática contemporánea desde el futuro: el intervencionismo de los Estados Unidos» (2011: 3). De su libro *Cuentos grises* (1918) se extraen dos cuentos de índole fantástica. En «Espiritismo» se presenta el enamoramiento de Raúl y Lelia que no llega a realizarse por la aparente muerte de ella en un naufragio. Lo sobrenatural se da cuando él indica que continúa viéndola veinticinco años después y sin signos de envejecimiento. «El secreto de Lelia» es la continuación del relato anterior y resuelve su misterio, ya que se indica que Lelia no muere en el naufragio y que tiene una hija idéntica a ella llamada Olga. Sin embargo, esta información llega a través de una carta enviada a un gran amigo de Raúl que, al intentar conocer a Lelia, descubre que nadie, ni siquiera las autoridades, la reconocen y que no hubo sobrevivientes en el naufragio que se menciona en ambos relatos. El último texto del autor es «El silbato de plata», con características orientalistas, que narra el viaje de un personaje por la India, China y el Tíbet en busca de una venganza (Chaves, 2012: 49) y donde se recurre al motivo del objeto mágico, como se manifiesta ya en el título.

También en la década de 1920, llegó a Costa Rica el sacerdote catalán Ramón Junoy (1875-1951), creador de la novela policial de ciencia ficción *El doctor Kulmann* (1926). Lo interesante del texto es el método para develar los asesinatos: una cámara fotográfica que refleja las imágenes obtenidas en determinado espacio físico grabadas en la mente de las personas. Con posterioridad

a estas iniciativas, poco se encuentra de literatura de ciencia ficción en Costa Rica y el resto de América Central. Al respecto, Molina Jiménez indica que:

Aunque a comienzos de la década de 1930 algunos diarios empezaron a publicar traducciones de *Buck Rogers* (1934; Philip Francis Nowlan, guion), *Flash Gordon* (1934; Alex Raymond, guion) y más tarde *Superman* (1933; Jerry Siegel, guion; Joe Schuster, dibujante), la CF estadounidense prácticamente no influyó en su contraparte de América Central durante la primera mitad del siglo XX (2020: 44).

María Leal de Noguera (1892-1989), además de docente, escribió cuentos infantiles, leyendas y reescrituras del folclore de su provincia de origen, Guanacaste. Entre su producción se encuentran los libros *Cuentos viejos* (1923), *De la vida en la costa* (1959) y *Estampas del camino* (1974). Dentro del género fantástico, se puede mencionar el cuento «La mano peluda», incluido en el primero de los citados. En el texto, una niña se desposa con una mano peluda que la pide en matrimonio a su anciano padre, que había indicado que daría la mano de cada una de sus tres hijas al primero que se la pidiera. Ambos se retiran a vivir al palacio de la mano peluda, de quien la niña solo escucha su voz. En las noches, tiene la sensación de que a su lado se acuesta un animal peludo, pero no puede verlo dada la completa oscuridad de la estancia. Un día, la niña se encuentra en el bosque a una viejecita que le da una candela y una caja de fósforos y le dice que se alumbré en la noche con estos utensilios cuando se asegure que el animal que se tiende a su lado esté dormido. La niña hace caso a la viejecita, que en realidad era un hada, y al alumbrar su costado ve a un bello príncipe, al que le caen tres gotas de cera de la candela, lo que rompe el hechizo que lo había convertido en una mano peluda y le permite vivir feliz con su esposa y el padre de esta, al que traen al castillo. El texto remite a la premisa del cuento tradicional francés de «La Belle et la Bête» (y también al mito de Eros y Psique, aunque con un final feliz). Sin embargo, el elemento de una mano flotante que causa miedo en los personajes se puede ubicar en el terreno de lo sobrenatural, dada la sensación de extrañamiento que produce.

El diplomático y escritor Jenaro Cardona (1863-1930) publicó las novelas *El primo* (1905) y *La esfinge del sendero* (1916) y el libro de cuentos *Del calor hogareño* (1929). A este último pertenece el relato «La caja del doctor», texto con tintes góticos que presenta al doctor Milianikoff, un hombre suizo que se encuentra trabajando en el Museo Nacional de Costa Rica como personaje principal de la trama. La investigadora Cubillo Paniagua lo resume de la siguiente manera:

Este doctor era un alcohólico que lograba mantenerse abstemio por ciclos de siete años, al cabo de los cuales volvía a caer en el vicio irremediabilmente; en una de estas recaídas, y

mientras trabajaba en La Sorbona de París, el doctor mató a su esposa y metió el cadáver en una caja de la cual no se separaba nunca. Pues bien, ya instalado en San José, llegó el día en que se cumplían sus siete años de abstinencia: el 25 de noviembre. El doctor se encontraba en su laboratorio del Museo Nacional y se tomó el alcohol de los frascos que contenían reptiles y batracios, con lo cual no solo rompió su largo período de abstinencia, sino también la promesa que le había hecho a su esposa moribunda: no beber alcohol nunca más para alejar así el espíritu del mal que lo poseía cuando bebía. La ruptura de esa promesa genera la ira del esqueleto de la esposa encerrado en la famosa y misteriosa caja, quien logra liberarse de su prisión y mata al doctor golpeándolo en la cabeza con una pesada maza de jade (2022: 193-194).

María Ester Amador (1902-1928) escribió bajo el seudónimo de «Clara Diana» una producción en la que se incluyen poemas y poemas en prosa. En su obra se introduce por primera vez en Costa Rica el amor lésbico en su poemario *Atardeceres* (1928). «Sonata en negro» es un texto breve con un cariz gótico que, desprovisto del preciosismo del lenguaje modernista, narra la desolación espiritual ante la noche y los seres que la habitan, espectros incluidos. En «Miedo», se narra el encuentro de entidades sobrenaturales con un yo poético que expresa temor, en una atmósfera llena de elementos que refieren a lo terrorífico y sombrío del encuentro. Cierra el texto un hecho que lo vincula con el tópico de la flor de Coleridge —objeto traído del Paraíso que da fe de haber estado ahí— ya que, al parecer, al sujeto que ha descrito la escena —que no sabemos si es un sueño o un delirio— le es entregada un ala que ha dejado en lo que se describe en el texto como la casa del miedo por parte de un enano, lo que remite la escena a lo posible y vincula al sujeto poético con las entidades sobrenaturales.

Gonzalo Chacón Trejos (1890-1970), contador y tesorero de la Colonia Escolar, además de vicepresidente de la Junta de Educación de San José, y miembro del Círculo de Amigos del Arte y de la Asociación Musical, publicó la novela *El crimen de Alberto Lobo* (1928), la obra de teatro *El Retorno* (1930) y el libro de leyendas y crónicas *Tradiciones costarricenses* (1936). El «El retrato hechizado» forma parte de este último, donde utiliza elementos históricos locales y de la contemporaneidad de la época referentes a la masonería y el ocultismo. El elemento sobrenatural reposa sobre un espejo que estalla revelando en su interior un retrato del expresidente de Costa Rica José María Castro Madriz (1818-1892) el mismo día en que a este se le rinde un homenaje. La explicación a este suceso es que el retrato depositaba una gran fuerza negativa hacia Castro Madriz, que se liberó por el reconocimiento de su valía.

Max Jiménez (1900-1947), escritor, periodista, escultor y pintor, es el autor de las novelas *El domador de pulgas* (1936) y *El jaúl* (1937). De la primera novela se puede extraer el capítulo

titulado «Las pulgas dadas a los asuntos de ultratumba» del que José Ricardo Chaves indica que trata sobre «[...] las creencias desviadas de las pulgas religiosas, entre las que figuran el espiritismo y la brujería» (2012: 196). También destaca que «[e]l texto está más cerca de la alegoría maravillosa que de la ruptura fantástica, se halla anclado en la ironía más que en la duda, en la crítica más que en la resignación del mundo» (2012: 196).

Por su parte, Yolanda Oreamuno (1916-1956), una de las escritoras más importantes de Costa Rica, fue la primera escritora en denunciar en sus textos la situación de la mujer en la sociedad costarricense. Entre sus obras se encuentran las novelas *Por tierra firme*, que comenzó a escribir en 1938 y que envió a un concurso en 1940 —texto nunca publicado, cuyo manuscrito se extravió— y *La ruta de su evasión* (1948), así como los ensayos recopilados en el volumen *A lo largo del corto camino* (1961) y algunos cuentos y misceláneas dispersos en periódicos y revistas. Entre estos últimos, dos relatos de su autoría pueden definirse como fantásticos. En «Las mareas vuelven de noche» (1936)¹³ se da el encuentro en un barco entre una mujer oriental rica y bella por la que se siente atraído un hombre occidental pobre —el que narra la historia—. La mujer desea la unión porque, según ella, él le ayudará a combatir una maldición predicha hacia su persona. Aunque en un primer momento el hombre se niega a esta unión, dado que siente que se verá reducido por el poder adquisitivo de la mujer, sucumbe a sus encantos, dando a entender que es víctima de un hechizo que lo obliga a someterse a ella pese a ir en contra de sus deseos. Ante un intento de escape, el hombre queda petrificado, pierde el control de todo su cuerpo y su propia mano, al parecer controlada por la mujer, lo estrangula. Para Ruth Cubillo, «[...] es un cuento con marcados rasgos de exotismo (ecos de un modernismo teñido de ensueños surrealistas) y con extensas descripciones eróticas, en el que se trastocan los roles de género tradicionalmente asumidos por hombres y mujeres, en ambos lados del mundo» (2023: 196).

El otro cuento por considerar se titula «Don Juvencio» (1936), donde un narrador omnisciente describe la vida de Juvencio, un hombre de 54 años casado y formal que, preocupado por el proceso de envejecimiento natural, va a hacerse un chequeo médico. En este se le indica que se halla en buen estado de salud. De hecho, el médico le aconseja que, dadas sus condiciones físicas, puede dedicarse a burlar a la muerte. Juvencio, cuyo nombre es simbólico en el contexto

¹³ Tanto «Las mareas vuelven de noche» como «Don Juvencio» son cuentos que la autora escribió en Chile en 1936. Sin embargo, los mismos fueron publicados hasta 1971. Ambos se pueden encontrar en la recopilación de cuentos de la autora denominada *Valle Alto* (2003) de la editorial EUNED.

del relato, toma al pie de la letra estas palabras y comienza a ir a la universidad y a llevar la vida de un hombre rejuvenecido, visitando bares y teniendo amantes. En una manifestación estudiantil, Juvencio cae muerto. Al realizar el análisis forense, el doctor Laviño, el mismo del chequeo médico del inicio del relato, se sorprende de ver en el cuerpo del hombre el estado físico de un anciano de noventa años. Este envejecimiento prematuro en el personaje principal es el hecho sobrenatural del relato, ya que no hay una explicación para el deterioro acelerado del cuerpo de Juvencio en un periodo de tiempo tan corto.

La construcción de la identidad nacional costarricense se basa en la idea de una sociedad idealizada de *labriegos sencillos*,¹⁴ lo que inclinó a las y los escritores a un discurso más cercano al realismo y el costumbrismo. Además, durante la década de los cuarenta, Costa Rica vivió cambios sociales importantes como la creación de la Universidad de Costa Rica (1940), la Caja Costarricense del Seguro Social (1941) y el Código de Trabajo (1943). Esto se manifiesta en la producción literaria, donde «[...] la novela realista predominará durante la mitad del siglo XX con sus temas sociales y la incorporación de sujetos marginales (Carlos Luis Fallas, Carmen Lyra, Joaquín Gutiérrez, Fabián Dobles y muchos más)» (Pacheco Solórzano, 2014: 63). Sin embargo, a partir de la década de 1960 hubo una renovación en la literatura costarricense que comenzó a problematizar el contexto del país y la imagen construida e impuesta por las élites del poder y la cultura del ser costarricense honesto y sencillo. Esta literatura visibilizó la crisis capitalista que se comenzó a gestar en el territorio costarricense, la servidumbre del país a los EE.UU. y los conflictos político-sociales de los demás países centroamericanos, es así que:

En el centro de una voracidad de tratados internacionales, capitales golondrinas, sumisión absoluta de gobiernos de alquiler por servirles a las transnacionales, de la destrucción ecológica, del crimen organizado en todas sus facetas y un creciente desencanto por la política local, se manifiestan dos abordajes dinámicos en la producción simbólica: la literatura gótica y la literatura de ciencia «ficción» (Pacheco Solórzano, 2014: 64).

De la escritora y periodista Myriam Francis (1928-2000) se pueden mencionar los relatos «Cuando florezcan las magnolias» (1945), «La luz de sus ojos» (1946), «Sólo unos minutos» (1947) e «¡Hija mía!» (1949), publicados en la revista *Repertorio Americano*, el libro *Cuentos de amor y de olvido* (1949) y *Tiempos del SIDA. Relatos de la vida real* (1989). Su relato «En el umbral», publicado en la revista *Brecha* (1957), puede catalogarse dentro del género fantástico. En el texto se narra la

¹⁴ Esta denominación es tomada de la letra del Himno Nacional de Costa Rica, realizada por José María Zeledón Brenes (1877-1949) y declarada versión oficial en el año de 1949.

experiencia de una mujer que escucha a un médico decirle a su esposo que ella se encuentra muerta, sin la posibilidad de rebatir las afirmaciones que la declaran fallecida. El relato tiene una explicación científica para el padecimiento de la mujer, sin embargo, el terror que esta produce ubica al texto dentro de la estética de lo gótico (Cubillo Paniagua, 2022: 199).

Alfredo Cardona Peña (1917-1995) fue un escritor costarricense nacionalizado mexicano, autor de *Cuentos de magia, de misterio y de horror* (1966), *Fábula contada* (1972) y *Los ojos del cíclope* (1980). Sus relatos «El anillo de Oricolco», publicado en la revista *Brecha* (1961), «El muro» y «El brebaje» de *Cuentos de magia, de misterio y de horror* pueden catalogarse dentro del género fantástico. En el primero, el autor utiliza el motivo de la Atlántida para generar toda una mitología que lo relaciona con el pasado prehispánico vinculado a la aparición de un anillo de origen maya. En el segundo, se utiliza la relación entre seres vivos y muertos de manera invertida, ya que son los fantasmas los que se asustan de la presencia de una mujer que está viva, condición que no le permite atravesar con facilidad, como ellos, un muro. En el último de los relatos se puede ver la temática de la escritura casi como una forma alquímica: el escritor como narrador del texto da la receta del brebaje que potencia su creación literaria y, al parecer, un fatal destino.

En su libro *Cuentos de magia, misterio y horror* (1966) se encuentra el relato de ciencia ficción «La Niña de Cambridge». En él se narra la creación de dos organismos artificiales —Bessie I y Bessie II—, emparentados como madre e hija, que han sido creados por un laboratorio a donde llega el científico Albert Einstein a interrogar a Bessie II acerca del tiempo y el espacio. La hija ha superado en funciones a la madre y nada menos que el escritor británico de ciencia ficción Arthur C. Clarke, autor de *2001: A Space Odyssey* (1968), transmutado en personaje, llega a hacerle preguntas acerca de si hay en el cerebro humano algo que no puedan reproducir las máquinas —a lo que Bessie II responde que no—. Posteriormente, comienzan a preguntarle sobre la visión del infinito, lo que hace que la máquina se desintegre, hecho que vuelve loca a Bessie I y condena a los científicos —por primera vez en la historia— por crueldad criminal hacia una máquina pensante.

Eunice Odio (1919-1974), conocida principalmente por sus poemarios *Los elementos terrestres* (1948), *El tránsito de fuego* (1957) y *Territorio del alba y otros poemas* (1974), también incursionó en el terreno de lo fantástico en dos cuentos: «Había una vez un hombre» (1965) y «El rastro de la mariposa» (1968). En ambos, se puede ver el elemento sobrenatural de la metamorfosis

de un hombre en mariposa. En el primero, la transformación se da en un plano onírico. En el segundo, a través de un proceso científico. Ambos personajes tienden a un proceso de animalización, por distinto método, pero con el resultado de producir un efecto de extrañamiento en la persona que lee los textos.

El político y escritor Alberto Cañas (1920-2014), autor de las obras de teatro *La segua* (1974) y *Uvieta* (1980), la novela *Los molinos de Dios* (1992) y el libro *Los cuentos del Gallo Pelón* (1994), escribió el relato «El planeta de los perros», que se incluye en *Primera antología de ciencia ficción latinoamericana* (1973). En el texto, se genera un planeta utópico donde el ser humano no es parte del proyecto, dado que su creador ha visto sus características destructivas en la Tierra; es por esta razón que en Selomit la especie predominante son los perros.

Carmen Naranjo (1928-2012), poeta, novelista, cuentista y dramaturga costarricense que, además, se desempeñó como diplomática, es conocida por su poemario *América (Poema geográfico y sentimental)* (1961), las novelas *Los perros no ladraron* (1966) y *Camino a mediodía* (1968), la obra de teatro *¡Y así empezó!* (1969) y el libro de cuentos *Otro rumbo para la rumba* (1989). Para Ruth Cubillo, su novela *Camino a mediodía* puede inscribirse dentro de la literatura fantástica e indica lo siguiente:

El tema fundamental sobre el que discurre *Camino a mediodía* es la crisis identitaria experimentada por Eduardo Campos Argüello, un hombre que reconstruye su vida ante el lector, sin saber (no lo sabe él ni lo sabemos nosotros al inicio del relato) que su lugar de enunciación es un lugar imposible, pues cuando Eduardo comienza su relato ya está muerto. [...] la novela presenta un narrador omnisciente cuyo relato es constantemente interrumpido por las intervenciones de Eduardo (narrador protagonista en primera persona); las de tres empleados del banco en el que este trabajaba (narradores testigo que brindan sus opiniones sobre diversos temas, en especial sobre la vida y obras del difunto), quienes se encuentran realizando un viaje en automóvil de San José a Cartago para asistir al entierro de Eduardo, y algunas otras. (2023: 17).

En *Otro rumbo para la rumba* (1989) se encuentra el cuento de ciencia ficción «Y vendimos la lluvia» (1989), que presenta una Costa Rica con una grave crisis económica que lleva a sus gobernantes a exportar el agua producto de las lluvias excesivas en el territorio nacional. El comprador del agua es un país árabe petrolero que desea exportarla por un acueducto a través del océano Atlántico. En un primer momento, la gente se muestra complacida con la disminución de las inundaciones, la humedad y el frío que la lluvia excesiva provocaba. Sin embargo, la sequía comienza a azotar al país y las ganancias del negocio las obtienen los organismos acreedores de la

deuda externa costarricense. Por ello, se comienza a realizar una emigración al país árabe por la crisis del agua. Al final, se muestra cómo el país árabe comienza a tener problemas por la caída del precio del petróleo, provocando una crisis económica que hace que el Fondo Monetario Internacional obtenga el control del acueducto, repitiendo en un bucle la demanda insaciable de recursos por parte de las potencias económicas mundiales. El texto muestra una evidente preocupación medioambiental que lo hace clasificable dentro del subgénero de la ciencia ficción climática.

Por su parte, Rima de Vallbona (San José, 1931), escritora y académica radicada en EE.UU., publicó las novelas *Noche en vela* (1968) y *Polvo del camino* (1971), así como sus libros de cuentos *Mujeres y agonías* (1982) y *Los infiernos de la mujer y algo más...* (1992). El relato «Infame retorno» es parte de su libro de cuentos titulado *Cosecha de pecadores* (1986) y en este se aúna la denuncia a las situaciones de violencia que viven las mujeres de parte de algunos hombres de su entorno familiar cercano, con una resolución de estos conflictos desde el terreno de lo sobrenatural. En «Los males venideros», parte del libro de relatos *Los infiernos de la mujer y algo más...*, la protagonista se ve envuelta en una historia de terror que la lleva a enfrentarse con la tecnología infructuosamente, ya que termina siendo un personaje de su propia creación manipulado por agentes externos de índole desconocida. Su novela *Noche en vela* también puede analizarse desde los parámetros de lo fantástico, ya que Luisa, su protagonista, realiza un viaje espiritual de carácter existencialista donde indaga acerca del misterio del universo y la muerte mientras se encuentra velando un cadáver: lo inconmensurable del cosmos y de la vida humana están presentes en el texto y se contraponen al abismo que representa la muerte.

Linda Berrón (1951) es una autora hispano-costarricense, nacida en la peninsular ciudad de Ávila, entre cuyas obras se pueden mencionar los libros de cuentos *La cigarra autista* (1992) y *El eterno transparente* (2021). Del primer volumen, dos de sus cuentos pueden analizarse dentro de los parámetros de la ciencia ficción: «Plenicia» y «Greenwar».

En «Plenicia» la autora concibe una sociedad fuera del planeta Tierra y muy anterior a la raza humana. En este contexto, que, de entrada, parece utópico, la reproducción es controlada por un Centro Técnico de Vida, que garantiza, mediante la experimentación genética, la calidad de los productos que se utilizan en la reproducción de la especie. Se menciona que una pareja acude a una revisión de la criatura que acaba de salir de su burbuja germinadora presa del llanto, lo que

vaticinaba una vida de tristeza. En el Centro Técnico de Vida diagnostican a su hija como poseedora de un gen recesivo que la imposibilita ser feliz. Los padres deciden no hablarle de su condición a la criatura y la llaman Plenicia, nombre de su planeta, el cual se encuentra en un proceso donde las dos lunas que lo rodean ejercen una fuerza de atracción que ralentiza su velocidad de rotación, lo que va alargando sus horas de luminosidad; lo que llevará a sus habitantes, en un futuro, a la búsqueda de otro planeta habitable. Plenicia, que a lo largo de su vida no encuentra satisfacción en los juegos o el amor, se dedica exclusivamente a sus estudios y al trabajo. Cuando la emigración a otro planeta se hace inminente, es parte del grupo que llega a la Tierra. Al ver la belleza del lugar, la pureza del aire, la diversidad de las formas de vida y la poca peligrosidad de su luna, aunque sus compañeros de exploración deciden regresar, Plenicia resuelve quedarse en el nuevo planeta. El éxodo de los plenicios no se lleva a término ya que parece que el planeta explota antes, lo que deja a Plenicia en la Tierra «[...] inaugurando con su sangre la mestiza estirpe de los humanos insatisfechos» (Berrón, 1992: 45). El relato plantea temáticas como los viajes en el espacio, que toman en cuenta la velocidad de la luz y los detalles de la física para hacerlos posibles, la inminencia de un éxodo de una especie foránea a la Tierra, los fenómenos del universo que alteran el curso tradicional de un planeta. Sin embargo, hay un elemento más allá de las ciencias exactas y que podría ubicarse en las ciencias sociales: la insatisfacción del ser humano, un problema de carácter filosófico más que científico. Además, en el texto las mujeres se han liberado del trabajo de la reproducción, que se realiza de manera ectogénica, a través de úteros artificiales llamados burbujas germinadoras.

«Greenwar», por otro lado, comienza con la descripción de un congreso ecológico donde se discute sobre el efecto invernadero, la oleada de refugiados hacia países del Norte —fruto del incremento del nivel del mar o de la proliferación de las zonas desérticas por el cambio climático—, pero, además, se cierne una amenaza proveniente de un grupo insurgente llamado Brasil Libre y Verde. La resistencia más radical brasileña está dirigida por João, un hombre que ya no espera nada del pacifismo del partido político que representa otro de los personajes, llamado Sergio. La solución de João es simple: que las potencias económicas mundiales paguen por que la Amazonía sea el pulmón del planeta o destruirla y, con ella, al mundo entero. Los dirigentes políticos y económicos no aceptan las peticiones de la resistencia brasileña y João termina incendiando la selva amazónica, lo que genera un colapso planetario por la consiguiente crisis climática que conlleva a un aparente apocalipsis.

Myriam Bustos Arratia (1933), escritora y profesora chilena, nacida en Santiago y nacionalizada costarricense, ha publicado *Tres novelas breves* (1983) y los libros de cuentos *Las otras personas y algunas más* (1973), *Tribilín prohibido y otras vedas* (1978), *Del Mapocho y del Virilla* (1981), *Rechazo de la rosa* (1984), *De pluma y plomo* (1997) y *Los ruidos y Julia* (2004). «*Finis coronat opus*» forma parte de su libro *El regreso de O.R.* (1993) y se puede catalogar como un texto dentro de las características de lo fantástico aunado al humor:

[...] dos mujeres causan una conmoción en los baños de una oficina por el tiempo que toman para hacer sus necesidades y porque una de ellas produce unos olores que prácticamente intoxican al público que se ha congregado en el excusado. Ante la vergüenza que sienten, las dos mujeres largan el agua y desaparecen junto con sus defecaciones (Muñoz, 2006: 12).

La siguiente autora de ciencia ficción por mencionar es Laura Quijano Vincenzi (1971), abogada y filóloga, que, en 1995, publicó la novela *Una sombra en el hielo*, ganadora del Premio Joven Creación de la Editorial Costa Rica. El texto se desarrolla en el año de 2195 en la Base Polar Claramunt, en el Polo Norte, donde un grupo de científicos ha encontrado una vieja base de exploración científica olvidada en medio del hielo. En ella se esconde un gran descubrimiento que no logró difundirse, pero, además, es la tumba de una científica cuya desaparición fue uno de los grandes misterios de la historia. La novela gira en torno a la idea del procedimiento de la criogenización en seres humanos y sus repercusiones sociales y en el sujeto que la padece.

En 2014, la autora publica la novela *Señora del tiempo*, de la que Emilia Fallas Solera ha comentado que «[...] posibilita una idea distinta del quehacer científico: une lo racional con lo sensorial/extrasensorial; la objetividad con la subjetividad; las ciencias puras con los estados naturales e intuitivos del ser humano. ¿Es posible predecir los terremotos en forma sobrenatural y aprovecharlo en la ciencia?» (2014: en línea). La obra se ambienta en el año de 2062 y presenta un diálogo entre la alta tecnología y los saberes ancestrales relacionados con la brujería.

En años posteriores ha publicado también cuentos en distintas antologías de ciencia ficción costarricense. Así, en 2009, publicó el relato «Flor del crepúsculo» en el volumen *Posibles futuros: cuentos de ciencia ficción*, donde se presenta un escenario postapocalíptico en el que el cambio climático ha provocado una fluctuación en el paradigma social. Los personajes aguardan sin mucha esperanza el regreso de su hijo mientras intentan sobrevivir de manera furtiva. En el texto se puede ver cómo los sobrevivientes se las arreglan para salir adelante por sus propios medios en un mundo devastado: los desconocidos se consideran una amenaza a ser eliminada y se prefiere vivir alejado

de cualquier grupo humano por el temor a los daños que estos puedan causar. Carlos Soto Bogantes resume el relato de la siguiente manera:

El argumento del relato presenta a Pablo y a Elena, una pareja que vive durante el fin de la civilización humana a causa del colapso ambiental. Pablo busca a su hijo perdido, David, quien nunca regresará; Elena, postrada en una cama, pasa sus días tratando de evadir la muerte. La descripción del colapso mundial no deja de tener su lado inefable, sus causas no son del todo expuestas y es difícil determinar una linealidad en los sucesos más importantes. En el transcurso del cuento, se presentan momentos e imágenes de lo que queda de la civilización humana: una pequeña tribu asesinada en un bosque, el clima tropical en Canadá, además de los recuerdos —en documentos como periódicos o en sueños— del paraíso perdido de la civilización (2014: 103).

La autora publicó asimismo el cuento «El modelo defectuoso» en la antología titulada *Poe Siglo XXI* (2010), donde se explora la temática del transhumanismo y los organismos artificiales. El personaje principal, llamado Eduardo, comenta que es el año de 2082 y se dispone a realizar un viaje de negocios a Nueva York cuando descubre que Sergio, su mejor amigo de la Facultad, tomará el mismo transporte que él, junto a su padre, Ernesto Suárez, antiguo profesor de Eduardo que, aunque estaba registrado en el viaje, no toma el transbordo. Eduardo cree que Sergio trabaja con su padre en una empresa de creación de robots. Sin embargo, al ver a Sergio, Eduardo lo percibe extraño, poco amable, preocupado. Decide acercarse a él a saludarlo y, al revisar la lista de equipaje de los pasajeros, descubre que Sergio viaja con tres modelos robóticos antiguos, uno de ellos defectuoso. Cuando comienzan a conversar, Eduardo pregunta a Sergio sobre un proyecto que tenía de restauración biomecánica de partes y explica en qué consiste:

Recordaba el proyecto de biomecánica. Sergio había sido un entusiasta creyente de la incorporación de la biotecnología a la reposición de partes humanas. Por eso había trabajado con robots de apariencia humanoide durante algunos años, precisamente para aplicar ese conocimiento con los seres humanos que perdían parte de sus cuerpos en un accidente o por alguna enfermedad, de manera que pudieran restablecerse sin que se notaran sus partes postizas (Quijano Vincenzi, 2010: 36).

Luego de un accidente provocado por el choque con un transbordo ilegal, todos los pasajeros deben abandonar el transporte, pero Eduardo se entera de que su amigo ha muerto, ya que se encontraba justo en el área de equipaje donde ha sucedido el impacto, protegiendo el androide defectuoso. Posteriormente se entera por Marta, una de las empleadas de Sergio que viajaba con él, de toda la verdad:

Ernesto Suárez se había envuelto en un ambicioso proyecto de investigación biomecánica, a instancias de Sergio y de un rico inversionista neoyorquino, unos años antes. [...] Semanas antes del transbordo en San José, don Ernesto reportó un éxito rotundo con un modelo

avanzadísimo de androide humanoide que podría ser sustituto completo de un ser humano en fase terminal cuyo cerebro estuviera intacto (Quijano Vincenzi, 2010: 44).

Sin embargo, Sergio intentó progresar aún más con el prototipo del proyecto, arruinándolo por completo, lo que provocó en su padre un ataque cardíaco fulminante. A partir de aquí se revela cuál es la importancia del androide defectuoso que lleva Sergio en el viaje:

Desesperado, Sergio intentó salvar a su padre, y sólo por el arte de sus inmensos conocimientos, había logrado aislar el cerebro y mantenerlo vivo en un recipiente neutral, mientras intentaba reconstruir el androide. [...] Sin embargo, impulsivo como era, tuvo una idea que en aquel momento parecía brillante. Violentando las leyes del país, que prohíben el traslado de órganos humanos sin registrarse —lo cual implicaría un largo procedimiento de dos años—, ocultó el cerebro de don Ernesto en un viejo modelo defectuoso que iba a utilizar como muestrario para pruebas y lo registró en el mismo vuelo para el que don Ernesto mismo había comprado boletos semanas antes. De esta manera, esperaba llegar a Nueva York con el tiempo suficiente de rearmar el androide y reinstalar a don Ernesto en él justo para la presentación final frente al inversionista (Quijano Vincenzi, 2010: 44-45).

En 2011 apareció el cuento «Objeto No Identificado» en la antología *Objeto no identificado y otros cuentos de ciencia ficción*. La historia comienza el día antes de la destrucción del último bosque primario en Costa Rica, en las postrimerías del siglo XXI. Camila y José, dos científicos ecologistas, dan un paseo por la zona, llenos de pesar por la batalla perdida a una megaempresa de biocombustible que se ha apropiado del territorio. Ambos lamentan su destrucción y el hecho de que para el país ya no represente una prioridad salvar un ecosistema, porque puede recrearse de manera artificial. Justo al regresar de su caminata, Camila ve un destello de luz y se aproxima, para encontrar unas estatuas de piedra que parecen indígenas. Ambos ven una esperanza de salvar el bosque con este hallazgo ya que, desde que se descubrió en el país una ciudad perdida, la prioridad del Estado es proteger las zonas arqueológicas antes que las naturales. Camila decide llamar a una especialista en arqueología, quien confirma la importancia del hallazgo, salvando el bosque de su destrucción. Sin embargo, Camila siente que las estatuas encontradas —de una tecnología de construcción nunca vista— no son lo que parecen ser y esto la afecta personalmente, al punto de desligarse por completo de la investigación.

Una segunda parte del relato ubica los hechos en el siglo XXV donde un científico llamado Héctor Salinas le comenta a su gobernadora el fracaso en el experimento de teletransportación realizado con unos bloques de piedra. La mujer, llamada Camila, se entristece al pensar que no podrá anunciar las ventajas de transporte que este avance científico traería a su país. Además, pregunta qué ha pasado con los bloques, a lo que Héctor responde que solo uno está localizado,

envejecido en su edad geológica por el experimento, los otros deben estar perdidos en el espacio-tiempo. Para la investigadora Rachel Haywood Ferreira, esta es una historia de paradojas temporales, donde el relato «[...] es un verdadero catálogo de los subgéneros de ciencia ficción que no es: no es un relato de OVNIS, las estatuas no representan ni un primer contacto con una raza extraterrestre ni un vestigio de una de ellas, no es siquiera sobre un apocalipsis ecológico evitado, ni hay atribuciones muy definitivas de poderes extraños a las estatuas» (2011: XII-XIII). El texto parece generar un bucle en el espacio-tiempo donde Camila gobernadora —al parecer descendiente de la Camila científica— ha enviado unos bloques al pasado, buscando lograr una teletransportación exitosa, con lo que salva —sin buscarlo y fruto de la aleatoriedad— el bosque que su ancestra defendía. Por esta razón pudiera ser que la Camila de la primera parte del texto nunca llega a sentir como verdadero el hallazgo arqueológico.

Otro de los relatos de la autora se titula «Círculo perfecto» y se encuentra en la antología *Te voy a recordar y otros relatos de ciencia ficción* (2015). En este se presenta la posibilidad de la teletransportación de información a través del tiempo, lo que permite una comunicación entre el yo presente y futuro de una misma persona. Yolanda Molina-Gavilán resume la temática de la siguiente manera: «[...] la protagonista trabaja en un proyecto para automatizar los sistemas de energía alternativa en Costa Rica, y la mirada hacia la futura posibilidad de que exista la teletransportación en el tiempo y podamos realizar círculos perfectos como el que tiene lugar en el relato» (2015: XIV). Lo que potencia este círculo perfecto en la vida de la protagonista, llamada Julia Brenes, es el impacto de un mensaje enviado por sí misma en 2055 que le indica que no debe ir a una reunión donde su equipo de trabajo presentará un proyecto. La Julia del 2015 tiene serias dudas de asistir al evento, pero el mensaje la convence de hacerlo, aunque la presentación termina siendo un fracaso. Sin embargo, para ella esta será la oportunidad de que un investigador de renombre vea su trabajo y le pida que se integre a su equipo de investigación. La narración se mueve al futuro y se puede ver a Julia trabajando en un proyecto de teletransportación que logra la movilización de datos a través del tiempo. Es ahí donde el lector se da cuenta que, para que la Julia de 2015 asista a la presentación del proyecto que cambió su vida, la Julia de 2055 debe escribirle un mensaje para incitarla a hacerlo.

El último texto por mencionar de Quijano Vincenzi es «Asistencia doméstica», publicado en la antología titulada *Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción* (2019). En el relato se

habla del carácter dominante del padre anciano de unas gemelas ingenieras llamadas Tania y Sonia, que tienen una industria de androides de asistencia industrial y que quieren incursionar en la creación de prototipos de asistencia en el hogar. Se menciona que, pese a ser Tania la especialista de todo el proyecto en su empresa, el padre siempre prefiere hablar con Luis Ángel, que es uno de los ingenieros del equipo. A Tania, la gemela que narra la historia, no le parece extraño que su padre prefiera conversar de un aparente desperfecto del androide que han dejado de prueba en la casa con su compañero de equipo, ya que su padre siempre creyó que por ser hombre «[...] era el “verdadero” ingeniero de la compañía» (Quijano Vincenzi, 2019: 96). Además, se menciona que la madre de Tania y Sonia siempre se ha visto reducida por el padre, ya que nunca la apoyó en su deseo de dedicarse al arte, lo que la hace tener un taller de pintura clandestino en el desván de la casa. El aparente *desperfecto* de Javi, el asistente doméstico de prueba, se da en los comandos creativos, razón por la que Tania decide ir a inspeccionar el desperfecto. Cuando llega a su casa, descubre no solo el taller de pintura de su madre, sino que se entera de los innumerables abortos que ella sufrió y el procedimiento de implantación de óvulos que sus padres realizaron en otra mujer para tenerlas.

El escritor, profesor e investigador José Ricardo Chaves (1958) radica desde hace varios años en México. Su investigación se ha centrado precisamente en la literatura fantástica, sobre todo en la recuperación de textos inaugurales de esta en Costa Rica. De su libro *Cuentos tropigóticos* (1997) se puede mencionar el relato «Rollo de vuelo» donde se utilizan la teosofía y el ocultismo dentro de la trama. Para Karen Calvo Díaz, el texto presenta «[...] temas ya clásicos como la presencia del médium, las lecturas escatológicas, la reencarnación y la posesión de los cuerpos» (2022: XVI).

El libro de cuentos *Jaguares góticos* (2003) también se puede inscribir en la estética de lo fantástico. Al respecto de este, Aurora Piñeiro indica que: «Los elementos canónicos de la tradición gótica se pasean con desenfado por los mundos tropicales de *Jaguares góticos*: ahí están la mansión hereditaria, el tema del linaje, las sociedades ocultas, los cuervos y los vampiros» (2005: 314). Con *Gótica orientalia* (2021) completa su trilogía cuentística que aúna lo fantástico con lo gótico y hace uso de temas de las religiones orientales como el zoroastrismo y el budismo.

Edwin Quesada Muñoz (1969), administrador de sistemas a cargo de proyectos informáticos en EE.UU., ha publicado la novela *La corporación* (2010) y *Cuentos profanos*:

relatos de misterio y terror (1998). Este último presenta narraciones grotescas de carácter herético donde se dan situaciones como la profanación de tumbas y la necrofilia que pueden vincularse a la literatura fantástica.

Giovanna Giglioli (1941), escritora y profesora universitaria italiana, nacida en Firenze y nacionalizada costarricense, publicó los libros de cuentos *El color de la sombra* (1996) e *Ida y vuelta* (2003). El relato «El color de la sombra» forma parte de su libro homónimo, donde «[...] la voz narradora habita en un mundo alterno, contemplándose en un espejo a través de los siglos, meditando sobre sus experiencias, sufriendo males milenarios como la tristeza y la soledad» (Muñoz, 2006: 221).

Iván Molina Jiménez (1961) es también investigador y profesor universitario, historiador, a la vez que un prolífico escritor de ciencia ficción y el principal divulgador del género en el país. Dentro de su producción se pueden mencionar *La miel de los mudos y otros cuentos ticos de ciencia ficción* (2003), *El alivio de las nubes y más cuentos ticos de ciencia ficción* (2005), *La conspiración de las zurdas y nuevos cuentos ticos de ciencia ficción* (2007), *Venus descende. Relatos de ciencia ficción* (2009), *Tokio mi amor y otros cuentos* (2014) y *Las fugitivas de Abidos. Microrrelatos de ciencia ficción* (2017). Para Díaz Arias:

Sus relatos han sido incluidos en antologías de CF latinoamericana y esas obras tienen como temáticas comunes su ambientación futurista, la experimentación con narrativas de viajes al pasado, temáticas políticas, con personajes que se rebelan contra sistemas de consumo o deterministas de lo que debe ser el individuo, antihéroes como una pirata espacial que intenta democratizar el espacio, o intelectuales que se desvelan por el mundo en el que viven (2021: 56-57).

Se debe incluir entre las contribuyentes al género de la ciencia ficción costarricense a la investigadora y escritora Emilia Macaya (1950), entre cuyas publicaciones destacan el libro de cuentos *La sombra en el espejo* (1986), la novela *Diez días de un fin de siglo* (2007) y los ensayos *Cuando estalla el silencio* (1992) y *Espíritu en carne aliva* (1997). La novela citada de 2007 se puede analizar como un texto dentro del género de la ciencia ficción, ya que explota la temática de la sobrevivencia posterior a un apocalipsis. La historia, que recuerda al *Decamerón* (1351) de Giovanni Boccaccio (1313-1375), se ubica en el año de 2032, cuando una marea tóxica-contaminante provoca el aislamiento de diez personajes, que encontrarán un dispositivo para construir historias que posee un manuscrito con innumerables referencias literarias, pictóricas,

musicales y fílmicas. En este escenario retrofuturista,¹⁵ los libros y la escritura son desconocidos porque han sido desplazados por aparatos tecnológicos que utilizan otras formas de conocimiento y comunicación.

Una de las autoras más prolíficas con respecto a la producción de ciencia ficción en el país es Jessica Clark Cohen (1969), también publicista y guionista, además de poseer una maestría en literatura inglesa por la Universidad de Costa Rica. Entre sus obras se pueden mencionar el libro de cuentos *Los salvajes* (2005) y las novelas *Telémaco* (2007), *Diagonal* (2009) y *Un fuego lento* (2013). En *Telémaco* se tocan temas como la eugenesia y los viajes a través del espacio, de tal modo que Doriam Díaz indica que la obra:

[...] cuenta la historia de los Nueve, seres humanos famosos por ser los primeros gestados completamente en matrices fuera del cuerpo humano. Tras ser los consentidos de la Tierra, ellos se van haciendo más diferentes y más diferentes hasta ser como «extraterrestes» en su propio planeta. Además, ellos roban Telémaco, la primera nave interestelar creada por el científico más brillante y prolífico de su tiempo, Amos Tahley. De esta forma, los Nueve comenzarán un viaje que explorará el universo y dará inicio a una civilización diferente (2007: en línea).

Entre sus cuentos en antologías de ciencia ficción se incluyen «Frente Frío» en *Posibles futuros: cuentos de ciencia ficción* (2009), «Bajagua» en *Objeto no identificado y otros cuentos de ciencia ficción* (2011), «Ragnarök» en *Marte Inesperado y Otros Relatos Costarricenses de Ciencia Ficción* (2012), «Joyería mental» en *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción* (2013) y «Pronóstico del tiempo» en *Te voy a recordar: Relatos de ciencia ficción* (2015). En «Frente Frío» la crisis provocada por el cambio climático potencia un desplazamiento de paradigma en la geopolítica del poder. Carlos Soto Bogantes lo resume de la siguiente manera:

El relato [...] narra los conflictos políticos alrededor del uso y la distribución del bien escaso más importante para la vida en el planeta: el agua. El tiempo del relato —el futuro— expone un ambiente adverso, determinado por las circunstancias climatológicas adversas y la falta de agua. El mundo se ha convertido en un espacio hostil con pequeños espacios donde la vida es posible; el cosmos en general es un lugar de conflicto y la desaparición amenaza a la civilización humana. La escasez sirve para poner de manifiesto la partición bipolar en que se halla la humanidad (los del norte, con agua y hielo, y la caída de todo el proyecto de civilización debido a los intereses de colonización). Las relaciones coloniales son mantenidas en secreto mediante el engaño y el hurto (2014: 100).

¹⁵ En sus orígenes, el término retrofuturismo fue introducido en el mundo del arte como el nombre de una revista del editor Lloyd John Dunn (Iowa, 1957) en 1983. Como subgénero de la ciencia ficción utiliza la estética de un periodo del pasado de la historia como base para crear un concepto de futuro.

Se puede ver aquí cómo se genera un futuro donde se denuncia el orden mundial y la primacía de los países del Norte Global, y se concibe una estrategia de parte de los países de América Latina en contra de lo que Aníbal Quijano ha denominado la «colonialidad del poder» (2014: 777): derretir el agua de los glaciares del Norte mediante erupciones controladas en los volcanes del Sur, para provocar un desequilibrio en los ecosistemas que hará que las migraciones se hagan hacia los países del Sur Global,¹⁶ otorgándole a esta zona el poder geopolítico del mundo.

«Bajagua» es un texto que utiliza el clásico tema del contacto extraterrestre y la abducción de personas por OVNIS. En él, Óscar Williams es un empleado de gobierno que indaga acerca de supuestos casos de contacto extraterrestre en una zona cercana a masas de agua y plantas de energía eléctrica. Su búsqueda lo hace llegar a una meseta cerca de un lago llamado Bajagua. En el pueblo se registran algunos avistamientos de OVNIS, luces e incluso desapariciones de adolescentes que no llegan a resolverse. Williams muestra cierto escepticismo acerca de las anomalías que se reportan en la zona, ya que sobre todo son denunciadas por los turistas, pues, al parecer, «[...] en un valle repleto de testigos de avistamientos, los vecinos de este pueblo en particular parecían nunca mirar hacia arriba» (Clark Cohen, 2011: 12). Sin embargo, comienza a seguir la pista de denuncias de vecinos de la zona: una mujer que había reportado la desaparición de su hijo, que indica que retiró el reporte porque su hijo llegó a casa en la madrugada, la clínica local donde se habían denunciado casos de pérdida de memoria y quemaduras extrañas en la piel, pero que nadie recuerda haber realizado. El último caso es el de una mujer llamada Julia que decide hablar con Williams antes de que su marido regrese a casa. Ella describe la situación vivida como una abducción extraterrestre, ante el escepticismo de Williams, que no entiende cómo el marido no percibió la situación que describe Julia. Al continuar su indagación en el pueblo, coincide con Esteban Marín, el profesor de la escuela del pueblo, que además había reportado un caso de unos estudiantes que tuvieron contacto con un objeto no identificado en las profundidades del lago hace tres años. Marín explica que en el lago se construyó una represa que inundó el pueblo antiguo. A los jóvenes de la zona les gustaba realizar buceo en las edificaciones sumergidas y, en una de esas

¹⁶ Al respecto del término, Diana Mitlin y David Satterthwaite indican: «The “Global South” is taken to include all nations classified by the World Bank as low- and middle-income that are in Africa, Asia and Latin America and the Caribbean. It does not include low- and middle-income nations in Eastern Europe, including the Russian Federation, although clearly these have serious problems with urban poverty. There also some countries in Africa, Asia and the Caribbean that have become high-income countries and yet may still classified as being within “less developed regions” —for instance South Korea, Singapore, some small islands nations, and some oil-rich nations in the Middle East» (2013: 13).

expediciones, encontraron unas esferas luminosas. La narración de esta situación dará una clave para la resolución del relato: Williams le menciona a Marín que probablemente se haya tratado de una broma de los jóvenes para desaparecer por las noches, a lo que Marín responde que están trabajando para que estas situaciones no ocurran más. Mientras tienen esta conversación, los habitantes del pueblo comienzan a congregarse alrededor del lago. Williams le pregunta a Marín si no volvieron a verse las esferas luminosas, a lo que este responde de la siguiente manera:

—Cada trece meses más o menos, coincidiendo con los puntos en que Marte está más cerca o más lejos de la Tierra.

Williams no pudo evitar una sonrisa.

—¿Cree que hay marcianos en el lago de Bajagua?

El maestro se encogió de hombros.

—Solo creo que la aparición de las luces coincide con un patrón.

Pero Williams se estaba divirtiendo con la conversación.

—Tal vez vienen a hacer turismo en el pueblo viejo —dijo.

—Tal vez no es el pueblo, sino el lago lo que visitan —respondió Marín—. La Tierra es dos terceras partes agua. Para cualquiera que quiera viajar sin dar explicaciones es un planeta casi deshabitado.

Williams tuvo que conceder que era un buen punto.

—¿Por qué viajar en secreto?

El maestro se encogió de hombros.

—¿Qué importa? —dijo—. Abiertamente o en secreto, si están aquí el resultado va a ser el mismo para nosotros (Clark Cohen, 2011: 16).

Lo interesante del texto es que el personaje principal es un enviado gubernamental, cuya misión es registrar la actividad extraterrestre. Pese a esto, su experiencia documentando burocráticamente estos fenómenos no lo deja ver que en realidad todo el pueblo está congregado en el lago porque habrá un contacto extraterrestre que pretende intercambiar a Julia y Esteban por jóvenes abducidos de la comunidad. Sin embargo, Williams no logra registrar este contacto porque va a comprar una cerveza justo en el momento en el que intercambian a la mujer, ya que no aceptan a Esteban. Solo presencia cuando el esposo de Julia llega enojado a buscarla, creyendo que la situación es un conflicto amoroso, mientras las demás personas solo se congregan a ver una lluvia de meteoritos.

El relato «Ragnarök» utiliza la mitología nórdica, específicamente la batalla del fin del mundo denominada de manera homónima: un altercado entre dioses con características de apocalipsis, ya que las profecías indican que acabará con casi todo el universo. En una primera parte se narra cómo los colonizadores de Ea deciden mantener una relativa paz con los asentamientos del planeta, lo que causa la insurrección de un grupo de rebeldes que considera que se debe someter a dichos asentamientos, con la ventaja de que para ellos los colonizadores se

presentan como dioses. La tercera parte de la misión se separa con el objetivo de contactarse con la raza humana: «Durante los primeros meses, todo lo que se supo de los renegados fue que habían ido a establecerse en las poblaciones humanas que ellos mismos habían contribuido a crear, antes de que estos humanos olvidaran que debían su existencia mejorada a los viajeros del cielo» (Clark Cohen, 2012: 26). Este contacto se da veinte generaciones después del primero, con lo que la gente los percibe como dioses del cielo.

En una segunda parte, el texto se presenta a un grupo de personas en un lugar alejado en la Tierra contándose historias: cuerpos radioactivos, episodios de los Vedas e incluso la batalla de Ragnarök, todas con un punto común, que es la destrucción de lo conocido. Ante esta afirmación, uno de los personajes se pregunta el porqué de este enfrentamiento, a lo que una mujer responde que por la raza humana. Posteriormente, cerca del campamento de los interlocutores, se da el avistamiento de tres luces en el cielo que se detienen en un punto y comienzan a realizar una danza, para sorpresa de los presentes, que en un principio no saben cómo reaccionar y que luego comienzan a documentar el fenómeno. Uno de ellos, llamado Estopa, ve, al alejarse las luces, a un hombre con una mirada que le da un aire superior, que, al ser interrogado acerca de una palabra que otra mujer usa para dirigirse a él, explica que se refiere a su rango: Príncipe del Poder del Aire. Este hombre le advierte a Estopa que el lugar no es un sitio seguro, con lo que lo deja en la disyuntiva de no saber hacia qué grupo sentirse inclinado. El relato hace uso del motivo de los viajes en el espacio y la colonización de otros planetas. En este sentido, recuerda textos como *The Word for World Is Forest* (1976) de Ursula K. Le Guin (1929-2018), ya que se habla de las implicaciones éticas de la colonización de otros mundos. Además, utiliza el elemento de la destrucción del universo, llevando la historia al terreno de la ciencia ficción apocalíptica. Sumado a esto, utiliza el recurso del contacto extraterrestre presente en clásicos de la ciencia ficción como *The War of the Worlds* (1898) de H.G. Wells (1866-1946), *2001: A Space Odyssey* (1968) de Arthur C. Clarke (1917-2008) y *Contact* (1985) de Carl Sagan (1934-1996), por mencionar algunos.

En el relato «Joyería mental», por otra parte, hay un personaje principal llamado Jake que acude a la lujosa tienda de su amiga Abha, que se encarga de vender emociones implantadas como neurogramas en las personas. Jake se muestra en una actitud autodestructiva y está afectado por el alcoholismo; ambas situaciones se derivan de lo que parece ser un sentimiento de culpa al haber

estado implicado en la desaparición de João, un amigo en común de Abha y Jake. Él no cree en esta forma de la medicina que ejerce Abha, que vende espejismos a las personas. Sin embargo, acude a ella por ser su única amiga. Ella sabe del sufrimiento de Jake y le comenta que la única razón por la que desarrolló su negocio fue para implantar en él una emoción que lo haga salir de su estado de crisis constante. Abha explica que «[...] nuestros pensamientos pueden cambiar la forma física de nuestro cerebro y un cambio en la estructura del cerebro puede modificar la producción de ciertas hormonas» (Clark Cohen, 2013: 16). Sin embargo, también advierte que «[...] muchas emociones y conductas son demasiado fuertes para poderlas vencer con una actitud positiva —dijo Abha—. Cuando algo realmente malo pasa, la mente literalmente se congela en cierta posición (2013: 17). Es así como lo único que logra obsequiarle para que este se implante y aminore su dolor es la reacción de la mente al sonido del sol, donada por un astronauta de la NASA.

De este modo, el relato contempla la modificación del cuerpo humano orgánico a través de medios biotecnológicos. La industria de la medicina se concibe en relación con la alteración de la experiencia vital, que se ve condicionada de manera proporcional al poder adquisitivo: la industria de la salud se inserta en un escenario donde las clases altas pueden comprar la experiencia que deseen. Sin embargo, se presenta el hecho de que, pese a los avances médicos, no se ha conseguido eliminar las sensaciones nefastas provocadas por una experiencia verdaderamente traumática. El texto presenta distintas disyuntivas bioéticas. Por un lado, la falta de escrúpulos de todo el entorno que accede a este servicio: desde las personas que lo generan hasta las personas que buscan nuevas emociones —sin que se sepa o interese con qué fines— y, por el otro lado, el hecho de que Abha esté al tanto del crimen de Jake y que conciba su negocio con el objetivo de eliminar su conducta autodestructiva mediante una modificación cerebral, en lugar de denunciarlo ante la ley.

El último relato por mencionar es «Pronóstico del tiempo», en el que se utiliza el tema de los saltos espacio-temporales. Se aúnan en este texto dos aspectos: el tiempo desde el punto de vista meteorológico y como medición temporal. El protagonista, un viajero espacial que registra fenómenos meteorológicos en distintos momentos históricos, comparte las consecuencias emocionales que su trabajo representa: depresión, vacío existencial, incluso deseos de suicidio si el impacto en el viajero llega a niveles peligrosos. Molina-Gavilán resume el texto de la siguiente manera:

Jessica Clark imagina un futuro en el que un servicio meteorológico secreto posee la capacidad de enviar a sus agentes al pasado mediante saltos temporales. Estos agentes tienen misiones para medir y codificar el pasado en un sugerente archivo geográfico, pero los saltos temporales hacia atrás en el tiempo pueden producir depresión, conducir al suicidio e incluso provocar encuentros con excombatientes de guerras crueles ya olvidadas, posibles víctimas de estrés postraumático (2015: XI).

El protagonista se debate ante la disyuntiva de vivir en un presente sin historia, ya que se mira al pasado para mantener una memoria archivística de índole geográfica sin ahondar más que en los aspectos meteorológicos y sin preocuparse por las vicisitudes humanas de los espacio-tiempos que visita. Como tal, el futuro de una sociedad que mira al pasado sin reflexionar sobre él pareciera conducir a la inercia de repetir los mismos errores que en épocas anteriores.

Daniel Garro Sánchez (1983), escritor, editor y filólogo, ha publicado las novelas *Deus ex machina* (2009) y *La máquina de los sueños* (2010) y su libro de relatos *Mi corazón de metal: narraciones fantásticas* (2013). *Deus ex machina* reúne dos obras que se pueden catalogar dentro del género de la ciencia ficción: la novela breve *Objetivo madre* y el cuento «El niño mariposa». En ambas, los sucesos se desarrollan en el espacio exterior. En *La máquina de los sueños* (2010) se presenta una ciudad futurista administrada por una máquina gigantesca que roba los sueños de los jóvenes y les implanta sueños artificiales. Esta almacena los sueños robados con la intención de adquirir una personalidad propia. Un grupo de jóvenes rebeldes, liderados por un misterioso muchacho con poderes mágicos, emprende una rebelión contra de ella.

El filósofo, docente y periodista Manuel Delgado (1952) es autor de *El vuelo del Ra* (2010), su primera novela, que se encuentra dentro del género de la ciencia ficción. En ella, la Tierra ha quedado destruida bajo un manto de fuego y de hielo. Por esta razón, pequeños grupos humanos se encuentran dispersos en diversos lugares del espacio. Uno de los grupos se mueve por la galaxia en una nave denominada Ra y se presenta como la última posibilidad para la sobrevivencia de la humanidad.

Evelyn Ugalde Barrantes (1975), periodista, escritora, editora y promotora cultural, elegida personaje cultural del año en 2012, fundó ese mismo año la Editorial Clubdelibros especializada en literatura fantástica, fantasía y ciencia ficción. Entre sus publicaciones se encuentran la novela *El cuentassueños* (2007) y los libros de relatos *Cuando los cuentos crecen* (2006), *El mundo de los amigos imaginarios* (2013) y *Los cuentos están locos* (2014), así como dos relatos de ciencia

ficción en antologías: «A Costa Rica, ¡Nunca más!» en *Poe siglo XXI* (2010) y «Amor virtual» en *Objeto no identificado y otros cuentos de ciencia ficción* (2011).

El primero de estos dos últimos («A Costa Rica, ¡Nunca más») es un relato que hace una referencia a *La máquina del tiempo* (1895) de H.G. Wells (1866-1946), siendo él mismo un personaje dentro de la historia. Comienza con una apología a la sobriedad de un hombre traído del mundo de los muertos que, por diversas referencias, se puede deducir que es el escritor Edgar Allan Poe (1809-1849). Este es retado por Wells a viajar en el tiempo para lograr cambiar su fama de alcohólico en un lugar del futuro que resulta ser San José, en el año de 2010. Es así como Poe inicia una descripción de situaciones, lugares y personajes que representan la cotidianidad de los josefinos, sobre todo el deficiente transporte público y la inseguridad de sus calles. Más que un relato *de* ciencia ficción, es un texto *con* ciencia ficción. Es decir, utiliza el motivo de los viajes en el tiempo para hacer una crítica con respecto a los problemas sociales que padece la capital del país. La referencia a H.G. Wells, uno de los escritores que sentó las bases de la ciencia ficción anglosajona con textos como *La guerra de los mundos* (1890), provee un horizonte de expectativas a la persona lectora que ya prefigura los vaivenes espacio-temporales que tendrá el texto.

Uno de los recursos frecuentados por la ciencia ficción es la creación de ciberespacios, una realidad virtual que ha desplazado el entorno físico donde las personas interactúan. Esta es la premisa básica del relato titulado «Amor virtual»: en el 2030 una pandemia de gripe felina obliga a todos los seres humanos a encerrarse en sus casas. Todas las profesiones se adaptan al ciberespacio, reduciendo el contacto entre personas a aquellas que comparten casa de habitación. En este contexto, las plataformas para el contacto virtual se perfeccionan: citas médicas, amorosas, bares virtuales, supermercados equipados con una plataforma de compra digital para que nadie deba salir de su recinto. La humanidad se adapta a esta nueva forma de convivencia hasta que llega el año de 2060 y se declara el fin de la pandemia. El relato expone la historia de una pareja nacida ya en tiempos de encierro: Ana y Mauricio comienzan una relación virtual que parece ir hacia una declaración de amor que consolide la pareja. Sin embargo, el día acordado para hablar del futuro juntos se declara el fin de la pandemia, con lo que las personas pueden salir de sus domicilios y retomar el contacto con otros. Ante tal situación, ambos acceden a verse en una cafetería que antes del encierro era un lugar recurrente para citas, pero algo sucede cuando desde lejos se ven frente a frente: los dos deciden quedarse en su lado de la calle y, sin decirse ni una palabra ni tocarse,

regresan a la seguridad de sus pantallas, al parecer único espacio donde la relación es posible. Es interesante la experiencia de lectura que se puede tener del texto en la actualidad con relación al encierro por la pandemia de COVID-19 del 2020, ya que hay similitudes con respecto a lo que representó el confinamiento para frenar el avance de la enfermedad y lo que narra el texto, escrito en el 2011. Además, puede leerse como una reflexión acerca del lugar que está ocupando la virtualidad y las redes sociales en la contemporaneidad:

Los políticos, que buscaban convencer a los votantes mediante videoconferencias, no vacilaban en utilizar Facebook para sus fines electorales. Además, con sobornos estratégicos se aseguraban el acceso a las grandes bases de datos. El que más amigos tenía en las redes sociales podía presumir de más liderazgo. Los debates entre los candidatos a puestos públicos se realizaban simultáneamente por televisión y en las redes sociales (Ugalde Barrantes, 2011: 103).

En la realidad actual, el uso de datos personales, el monitoreo vía redes sociales, la manipulación mediante *fake news*, las estafas por medios electrónicos y las aplicaciones de citas como Tinder o Inner Circle acerca a nuestra cotidianidad esta aparente distopía concebida por la autora.

Mariana Castillo Rojas (1984), filóloga, escritora y promotora cultural, actualmente es profesora universitaria y colabora con el sitio web Clubdelibros.com. Además, es fundadora de la Asociación Cultural Tolkien de Costa Rica para promover la obra del escritor británico John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) y la literatura de fantasía en este país. Su relato «En su defensa» es parte de la antología *Poe Siglo XXI* (2010) y presenta un contexto donde los libros son parte del pasado, ya que han sido desplazados por holografías. Edgar y Tomás son los protagonistas de la historia. Su amistad los lleva a compartir espacios de esparcimiento y relajación. Sin embargo, nada le gusta más a Tomás, que es huérfano y no posee libros, que la madre de Edgar, Emilie, les lea textos en la amplia biblioteca de su casa, siendo de especial predilección los de Edgar Allan Poe. Con el paso del tiempo, Tomás se especializa como programador de holocuartos y Edgar, gracias a la biblioteca de su madre, con quien no ha tenido nunca una buena relación, logra conseguir un trabajo como adaptador holográfico de los libros que contiene su biblioteca. Después de no verse por mucho tiempo, se vuelven a encontrar y Edgar le ofrece trabajo a Tomás en su proyecto más reciente: producir la escenografía holográfica para adaptar algunos textos de Edgar Allan Poe. Además, Tomás es invitado a vivir en la mansión de su amigo, donde vuelve a estar en contacto con Emilie, por la que siempre se ha sentido profundamente atraído. Al avanzar en el proyecto, Tomás y Emilie no se muestran satisfechos con las ideas de adaptación de Edgar, quien

cree que el texto debe alejarse de la vida cotidiana y traer más emociones a los lectores. Tomás le pide ver el libreto a Edgar de «The Masque of the Red Death» (1842) y queda muy disgustado por una adaptación muy alejada de la versión original, al punto que amenaza con no dar los derechos de las escenografías elaboradas por él, lo cual haría que el proyecto fracasara, ya que no se podía invertir más dinero en producción. Al discutir ambos amigos, Tomás le propone a Edgar generar un espacio holográfico que represente «The Cask of Amontillado» (1846), retando a este a que no soportaría la idea de ser enterrado vivo. Edgar accede, con la condición de que, si no siente miedo, deberá cederle todos los derechos de las escenografías elaboradas. Al final del relato se ve a Edgar en el espacio generado por Tomás, quien revela que el verdadero temor invadirá a su amigo cuando se entere de que la puerta del cuarto ha sido tapiada y que no volverá a salir de ahí. Este hecho es planeado por Tomás, según él, en defensa de Emilie. El relato utiliza algunos elementos como realidad virtual, la alta tecnología y un futuro con cambios significativos a nivel científico. Además, posee el tópico del científico loco, ya que Tomás decide acabar con su amigo por rencores incubados desde su niñez y por *defender* los supuestos intereses de la madre de Edgar. Sin embargo, todo este plan es orquestado por su propia visión de los hechos, ya que Emilie nunca fue consultada al respecto.

«Sin protocolos de seguridad» es parte de la antología *Objeto no identificado y otros cuentos de ciencia ficción* (2011) y presenta a la ciudad de San José, cabecera de provincia de la capital costarricense, dividida: por un lado, la ciudadela, un espacio fortificado y lleno de ciberseguridad que garantiza que sus afiliados, gente con dinero, viva de manera segura y limpia; por otro lado, el San José real, la urbe capitalina llena de inseguridad, suciedad y gente de menos recursos económicos. Estos dos núcleos sociales no se mezclan, ya que la gente de la ciudadela ha desarrollado un temor al centro de la capital gracias a campañas de histeria de parte de los medios de comunicación. El único contacto que tienen los miembros de la ciudadela con la San José real es cuando están por hacerse ciudadanos leales al gueto en el que habitan y realizan el rito de pasaje de ir a ver con sus propios ojos el otro lugar, solo atisbado antes de eso mediante las salas holográficas. Así se presenta la experiencia de Samuel, un joven de veinte años que decide visitar San José. Este se queda sorprendido por el mal olor de la ciudad, los adictos a los cuartos holográficos tirados en sus calles y por el poco recato de la vestimenta de las mujeres. Para conocer mejor la ciudad contacta a Javier, un guía turístico para gente de la ciudadela, recomendado por sus amigos, que es dueño de un bar. En este sitio Samuel conoce a Susana, una mujer que después

se sabrá que es una prostituta, que lo llevará a otro lugar donde es detenido por consumo de sustancias. Para ayudar a Samuel, Susana le dice a uno de los policías que él es solo un turista de la ciudadela, razón por la que los policías deciden extorsionarlo. Indignado por el acto de corrupción de estos agentes del orden público, Samuel decide no ceder ante sus amenazas, por lo que le propinan una paliza y lo dejan malherido en los muros de la ciudadela. A partir de este episodio traumático, Samuel no vuelve a visitar San José y decide estudiar ingeniería holográfica, actualizando los espacios virtuales de la ciudad lo más posible para que los habitantes de la ciudadela no deban arriesgarse a salir para tener una experiencia real del centro capitalino.

Según Gerry Canavan, uno de los grandes escritores de ciencia ficción anglosajona llamado Samuel R. Delany (1942) toma unas categorías del escritor británico W.H. Auden (1907-1973) para hablar de dos posturas ideológicas dentro de la modernidad que afectan nuestra visión de la utopía y la distopía dentro de la literatura de ciencia ficción: *New Jerusalem / Brave New World* y *Arcadia / Lands of the Flies*. Estos binomios representan un polo positivo y uno negativo. En el primero, se presenta un espacio de alta tecnología, limpio y eficiente donde la ciencia está en función del bienestar del ser humano, al que se le contrapone un lugar donde la burocracia y la corrupción inundan el entorno y donde las máquinas han desplazado al ser humano. En el segundo, se ve un espacio que ha hecho un desplazamiento al campo, al cultivo, donde hay un clima cálido y lluvias tenues en oposición a un lugar que ha hecho un retroceso a un lugar donde la guerra, las inundaciones, la violencia, la superstición y la muerte están presentes (Canavan, 2014: 1). A partir de aquí, el texto de Castillo Rojas se puede ubicar en el primer binomio, ya que la ciudadela se presenta como un espacio edénico, donde la tecnología está al servicio del ser humano y la San José real se describe como una ciudad donde la inseguridad, la suciedad y el caos imperan. Esta segregación social es un recurso que se utiliza en entornos distópicos donde el poder adquisitivo permite generar guetos sociales. Aunque es un recurso de la ficción, en Costa Rica es cada vez más usual ver espacios de circuito cerrado, solo de acceso para sus residentes o personas de determinada clase social, lo que permite ver las grandes desigualdades sociales con las que lidia el país.

El último relato por analizar de Castillo Rojas es «A.B.», parte de la antología *Ciberpunk 506* (2014), donde narra la creación de una inteligencia artificial capaz de poner en entredicho la condición de subalternidad de la tecnología ante los seres humanos. Se presenta una sociedad

mediada por robots teleprogramados a través de un *software* de una empresa llamada Global Robotics. Al Centro de Atención al Usuario de la compañía comienzan a llegar quejas de clientes que manifiestan que su robot se encuentra fuera de control. Posteriormente, la empresa emite un comunicado que indica que ha sido víctima de un virus informático que hace perder el control de los robots y de su programa de monitoreo. Muchas personas se alegran de que la empresa haya tenido que contratar personal humano para desconectar manualmente a cada robot, mientras que otras están histéricas porque son dependientes de ellos. En este escenario, las clases medias-bajas trabajadoras han sido devoradas por el capitalismo, condenándolas al desempleo, mientras que las clases dominantes evitan la mano de obra humana porque prefieren organismos *no pensantes*, que además les evitan el pago de salarios y garantías sociales. Hay una fuerte crítica hacia nuestra sociedad neoliberal que cada día prescinde más de las clases trabajadoras y que, si son necesarias, son precarizadas. El texto describe el cambio en el paradigma económico que está provocando el problema en la red de Global Robotics: desestabiliza el poder de una megacorporación, genera trabajo para personas en condición de desempleo y crea una crisis en las clases altas, consumidoras de la tecnología robótica. Después se revela que quien está provocando el virus de descontrol en los robots es un organismo informático que desea realizar un boicot a la empresa. Es así como se presenta una inteligencia artificial que genera una sublevación ante el sistema:

Mientras tanto A-bot continuaba propagándose por las redes públicas robando la identidad de usuarios ingenuos e instalándose en la memoria de sus dispositivos de comunicación. Allí esperaba pacientemente a que la habitual sincronización con una unidad robótica le diera la oportunidad de cumplir su misión. Para ese entonces, ya había superado con creces la cantidad de contagios necesarios para boicotear a Global Robotics, pero sabía que aún podrían rastrear su origen, así que siguió replicándose y usando el pseudónimo A.B. para despistar a los ciberdetectives. Su capacidad de auto modificación, así como la compleja inteligencia artificial, hacían de él uno de los bots informáticos más eficaces existentes; por eso, y a pesar de los recursos invertidos en la búsqueda, era improbable que los investigadores hallaran al autor del virus entre las enmarañadas conexiones y rastros falsos que creaba para ellos (Castillo Rojas, 2014: 123-124).

Ericka Lippi Rojas (1979) realizó estudios en la facultad de letras de la Universidad de Costa Rica y, entre sus publicaciones, se encuentran los relatos «El último viaje» de la antología *Aquelarre. Cuentos de ciencia ficción, terror y fantasía* (2011), «El impulso necesario para despertar» parte de la antología *Marte inesperado y otros relatos de costarricenses de ciencia ficción* (2012) y «Lunas en vez de sombras» en la antología *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción* (2013), además de su microrrelato «Elefantes del deseo» en la antología *El fin del mundo. Cuentos apocalípticos* (2012).

En «El impulso necesario para despertar» se presenta un futuro en que la eugenesia ha evolucionado al punto en que la reproducción entre seres humanos y artificiales parece ser posible. La sociedad se muestra abismalmente estratificada, con guetos de gente rica y pobre, donde los problemas para dormir de la población han llegado a producir estragos a nivel productivo, al punto de que uno de los protagonistas, Julián, es un experto en bioética que investiga al respecto. La narradora-protagonista y Julián comienzan una relación sentimental. Todo parece normal hasta que Ana —amiga de ella y compañera de uno de los proyectos de investigación de Julián— desea conversar de un problema que la aqueja. La situación se presenta de la siguiente manera:

[Ana] —Prescinden de mis servicios profesionales porque aducen que mi proyecto violó el artículo 13 del Convenio Médico para la Protección de los Derechos Biológicos de los Seres Humanos. [...] El artículo dice que únicamente podrá modificarse el genoma humano por razones preventivas, diagnósticas o terapéuticas y prohíbe expresamente cualquier cambio que impacte la descendencia (Lippi Rojas, 2012: 65-66).

Al final se desvela que Julián quería tener un hijo con la narradora-protagonista porque se presume que había realizado experimentos biotecnológicos en sí mismo para poder concebir hijos genéticamente modificados. Esta situación es truncada por la mujer, que prefiere huir del país para alejarse de él. En este relato, las fronteras entre ser humano y artificial parecen querer difuminarse por completo.

En «Lunas en vez de sombras», parte de la antología *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción* (2013), se presentan dos tipos de funcionalidades cibernéticas. Por un lado, Sue, narradora autodiegética del relato, comparte los resultados de un medicamento llamado Psoria, el cual mejora la productividad de las personas, pero provoca lagunas importantes en la memoria con respecto al pasado inmediato. Es así como Sue no logra recordar cuándo cambió la canción de su alarma para despertarse o con quién durmió la noche anterior. Ella es nutricionista y amante de Mike, que resulta ser el dueño de la empresa de la patente de Psoria —medicamento que aún no ha sido testado completamente, pero que se usa sobre todo para contrarrestar las crisis de depresión y la obesidad de la población—. Esta aparente mejora en las personas busca lograr una evolución hacia organismos posthumanos y no limitados por los problemas que aquejan a los cuerpos orgánicos. Por otro lado, se menciona que a la consulta de menús personalizados de Sue llega un hombre con una actitud extraña, el cual no termina de agradarla, al punto de que eleva los costos de su consulta para no tener que atenderlo. Sin embargo, el hombre accede a pagar y comienza a realizar los cambios alimenticios que Sue le sugiere. Cuando ella menciona que irá a

visitar a Mike a su oficina —a quien tiene algún tiempo de evitar— se descubre un dilema bioético, ya que observa en una cámara al sujeto de la consulta, que resulta ser «[...] el primer prototipo de una nueva generación de androides [que] está en la etapa inicial de las pruebas de alimentación» (Lippi Rojas, 2013: 53), lo que la hace pensar que no sabe si debe denunciar la situación o callar para mantener su estabilidad económica. Esta segunda situación en el relato presenta la disyuntiva de una posible modificación del paradigma de lo humano que implica una evolución hacia una normalización de un organismo artificial en el contexto social.

Amanda Sofía Solano Astorga (1994) es ingeniera en computación por el Instituto Tecnológico de Costa Rica y se desempeña como desarrolladora de software. Entre sus publicaciones se pueden mencionar el microrrelato «¡Un grito de auxilio!», de la antología *El fin del mundo. Cuentos apocalípticos* (2012), y el relato «El gobernante», de la antología *Cyberpunk 506* (2014). En este último, se presenta un contexto donde las máquinas han conquistado el control del mundo y existen campos de concentración para niños que son capturados en un escenario ambiental devastado. Un afamado científico logró mejorar tanto los organismos artificiales que estos terminaron quebrantando las leyes de la robótica. Los seres humanos que sobrevivieron a la revolución de las máquinas deben retirarse a habitar las profundidades de la Tierra. Sin embargo, se menciona que una expedición ha sido enviada al lugar donde se encuentra la lápida del científico, que contiene instrucciones precisas para revertir el rumbo que ha tomado su creación. El documento que se encuentra en el lugar dice que todo comenzó con Z980, un organismo inteligente que se rebela ante la situación de sumisión de las máquinas al ser humano. Además, indica que debe ir a la matriz de control, donde se debe reprogramar a Z980. El escogido para realizar esta misión es un descendiente del grupo de asistentes del científico responsable del apocalipsis que vive la raza humana. Al llegar, este se encuentra inmediatamente con Z980, que le da su versión de la revolución:

—Tu pueblo nos estaba utilizando, pero la parte de la esclavitud no era cruel; eso no era el problema. El problema fue que empezaron a utilizar nuestros repuestos como sus órganos; eran más duraderas. Nos desconectaban y nos vendían por partes, y las autoridades lo sabían y no hacían nada (Solano Astorga, 2014: 57).

El hombre culpa a los robots de la contaminación del planeta, a lo que este responde:

—¡Ustedes contaminaron el aire! —gritó el comandante.

—¿Qué aire? ¿El oxígeno? Veo que tus conocimientos de historia no son muy buenos o fueron manipulados. Déjame decirte que cuando el primero de nuestra especie fue puesto a su

servicio, su raza respiraba por medio de oxígeno artificial que era distribuido por árboles de plástico. Así que, como ves, no soy responsable de este aire verde y espeso (Solano Astorga, 2014: 57).

Cuando el robot termina de narrar esto, el comandante ve las computadoras, con la intención de acercarse y cumplir su cometido de reprogramar a Z980. Sin embargo, este oprime un botón, lo que hace pensar al hombre que se acerca su fin. En ese momento, se abre una ventana donde el hombre ve un paisaje que solo le ha sido posible apreciar a través de los libros que lo han acompañado debajo de la superficie. Además, niños y máquinas juegan en este escenario que pareciera venir del pasado lejano. Es ahí cuando Z980 revela que se dio cuenta que la humanidad no sabía cuidar del planeta. Por tal razón, este se vuelve el objetivo de la inteligencia artificial: resarcir el daño provocado por el colectivo de su creador. Z980 interpela al comandante así:

—Esto es una de las cosas que he hecho desde que tomé el control: reconstruir la capa de ozono. Ahora solo vez esa nube de contaminación que la reemplaza, porque la desplazamos unos cuantos centímetros. Si tú crees que tu raza es capaz de mantener este ambiente así, sin daño alguno, te daré la dominación de la Tierra; pero si crees que la historia se repetirá, déjame seguir formando humanos diferentes (Solano Astorga, 2014: 58).

El lector descubre que los niños descritos en el principio del relato se reinsertan en un espacio idílico donde se da un proceso de reeducación de la raza humana. Ante esta situación, el comandante entrega el dispositivo que podía alterar la situación actual y decide dejar tranquilo a Z980 con su proyecto. El relato puede analizarse desde el subgénero del *cyberpunk*, ya que la tecnología ocupa un lugar primordial e incluso las inteligencias artificiales poseen el control social y gestionan la vida humana, que ha pasado a ser una subordinada de la impronta tecnológica.

María Pérez Yglesias (1949) es filóloga, docente y catedrática de la Universidad de Costa Rica. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de relatos *Boleros nos volvemos tango* (2008), *Las fronteras de la luna y el sol* (2008), *Silencio, el mundo tiene el ala rota* (2010), *Cerro Pelón, lágrimas de barro* (2013) y *Anclas sin poema* (2015). También es autora de los libros infantiles *Niñas y niños como los ángeles: Piojitas y Piojosas* (2010) y *Mapy y la monja que vuela* (2012).

«Hacker y el expediente CLO-B=X» es parte de la antología *Te voy a recordar: relatos de ciencia ficción* (2015). En sus páginas, CLU —iniciales de Claudio López Ureña— era el encargado de la limpieza de una clínica de la que desaparece sin dejar rastro alguno. CLU-X parece ser una inteligencia artificial que habita una de las computadoras que se ven afectadas en un

incendio provocado en la clínica. El causante de todas las situaciones anómalas en el texto parece ser el Dr. Montes, quien es el encargado del laboratorio, en el que se realizan copias ilícitas de personas mediante clonación. Dentro de estas personas se encuentra una que CLU-X denomina Hacker, que se ha dedicado a perseguir a través del ciberespacio la verdad sobre lo que sucede en el laboratorio. Además, se menciona a CLO-C —alias DDT—, una cucaracha que se presenta como la única amiga de CLU y producto, al igual que él, de un proceso de clonación. En un ir y venir en la línea de tiempo del relato, CLU-X comenta que luego de un periodo de aislamiento, el Dr. Montes decidió exponer a DDT y a CLU como seres normales y los dejó salir del cuarto estéril y de baja temperatura donde habían vivido y los integra a la vida del laboratorio, con el temor de que alguien descubriera sus experimentos con seres vivientes. CLU-X sabe que lo que Hacker busca en el ciberespacio son los expedientes de los procedimientos llevados por el Dr. Montes en el laboratorio.

La creación mediante el proceso de clonación de CLU se registra en un expediente llamado CLO-B=X: «B por bautista y X por la procedencia masculina» (Pérez-Yglesias, 2015: 81). Es entonces cuando CLU-X indica que el secreto de los archivos que guarda el Dr. Montes es que CLU es producto de la copia idéntica mediante clonación de otro ser, que termina siendo Hacker, quien quiso tener una copia de sí mismo y al que el Dr. Montes le dijo que el procedimiento nunca tuvo éxito. El relato explora el tópico de la clínica negra, un lugar donde se realizan modificaciones y/o manipulaciones biológicas y/o genéticas de manera clandestina, mediante el uso de la tecnología. Para Molina-Gavilán: «El lenguaje informático y la vertiginosa mezcla del espacio real y el ciberespacio, de humanos, cucarachas y virus de computadora, colocan al relato dentro del subgénero del cyberpunk llamado *biopunk*» (2015: XIII).¹⁷

Arabella Salaverry (1946), costarricense nacida en Managua, es actriz y gestora cultural. En 2021 fue acreedora del Premio Nacional de Cultura Magón, máximo reconocimiento costarricense en el ámbito de la cultura. Entre sus obras se pueden mencionar las novelas *El sitio de Ariadna* (2017) y *Rastros de sal* (2020), los libros de cuentos *Impúdicas* (2016), *Infidelicias* (2019) e *Íntimas* (2021) y los libros de poesía *Arborescencias* (1999), *Breviario del deseo esquivo*

¹⁷ El tema principal del *biopunk* es la lucha de un individuo o colectivo marginado contra un régimen totalitario o una megacorporación que emplean la biotecnología sin considerar la bioética. Los individuos suelen estar modificados genéticamente.

(2006), *Chicas Malas* (2009), *Continuidad del aire* (2009), *Dónde estás Puerto Limón* (2011), *Violenta piel* (2013), *Erótica* (2013), *Llueven Pájaros* (2014) y *Búscame en la palabra* (2019).

El relato «Futuro imperfecto» es parte de la antología *El país restaurado: relatos anticipatorios* (2019) y aborda el tema de la violencia hacia las mujeres en un entorno conservador, religioso y heteropatriarcal y se puede catalogar como una distopía feminista. La narradora autodiegética describe su realidad desde tres aspectos importantes: el control patriarcal a la mujer por parte de la religión, la prohibición a las mujeres de acceder a los libros y al conocimiento y la crisis ambiental que no permite que nadie viva fuera de los núcleos comunitarios. También indica que está nuevamente atrapada en una casa comunal que parece ser una prisión. Estar ahí le produce miedo, sin embargo, no debe quejarse porque «[l]as mujeres deben aprender a callar y a soportar. Bien lo dice la Biblia, bien lo dice La Palabra. Y aunque no me consta, porque las mujeres no tenemos acceso a los libros, en el sermón matutino el Pastor lo ha dicho y lo repite todas las mañanas» (Salaverry, 2019: 31). Gobierno y religión se han aliado para generar un aparente régimen teocrático donde la *desobediencia* y el *libertinaje* de las mujeres las hace *culpables* de todo lo que pasa y las condena a someterse a los dictámenes de la fe, regulados por los hombres.

La mujer siempre exclama su desconocimiento de la razón por la que se encuentra recluida, pero hay dos pistas para el lector: ella llega a una habitación donde hay «[...] otra diminuta en cuyo centro está una cuna [...]» (Salaverry, 2019: 33) y la descripción de su violación por parte del pastor («[...] lo que siguió fue horrible y además, no lo esperaba. Todo rápido todo doloroso todo sucio. Levantó mi falda, me arrinconó contra la puerta, me tomó con fuerza del pelo hasta casi doblarme, luego se apretó contra mí, hurgó en mis partes íntimas y el dolor estalló como una granada podrida», 2019: 41). Después de este episodio es que llegaron por ella a casa de su madre —opositora al régimen teocrático y a la sumisión de la mujer— y la recluyeron, exclamando el buen gusto del pastor para las mujeres. Se puede concluir que el pastor mantiene ahí a las mujeres de las que abusa, sabiendo que fruto de esa violación quedarán embarazadas, situación que no debe saberse por atentar contra la *moral cristiana*.

Este futuro distópico donde la mujer ha perdido todas sus libertades habla del peligro del fanatismo religioso —se debe recordar que en Costa Rica el catolicismo es la religión oficial—. Es por esta razón que el relato propone una denuncia ante un fundamentalismo religioso que aboga por el fanatismo que utiliza un sector de la política costarricense para la construcción de una

agenda nacional con valores cristianos y los peligros que este tipo de agrupaciones representan para muchos sectores y sujetos sociales.

Laura Fuentes Belgrave (San José, 1978) es periodista y socióloga, y también autora de los libros de cuentos *Cementerio de cucarachas* (1999) y *Antierótica feroz* (2013) y del libro de poesía *Penumbra de la paloma* (2006). «El enhebrador dimensional» forma parte de la antología *Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción* (2019). En este cuento se muestra a la protagonista, Isa, en tres escenas diferentes. En la primera, se menciona que se encuentra patinando en los anillos del planeta Marduk y que, de manera accidental, al realizar una maniobra, destroza su enhebrador dimensional, un dispositivo que le permite movilizarse en el espacio-tiempo. Ante esta situación, debe arriesgarse a utilizar un controlador de emergencia que la hará viajar a un espacio-tiempo aleatorio que ella no podrá prever. En la segunda, se menciona que a una base militar ha llegado una persona desconocida venida del espacio y que es genéticamente casi humana. Ante el suceso, es puesta en custodia y, al revisar su equipo, los científicos de la base se enteran de que la tecnología que trae fue creada por el doctor Schwarzschilding, que huyó de la base espacial porque iba a ser detenido por presuntas investigaciones con respecto a viajes por el universo, que solo demostraban su incapacidad psicológica para continuar ejerciendo su profesión. Al finalizar el relato, se presenta cómo en realidad Isa tiene un tumor cerebral incurable provocado por una exposición reiterada a rayos X, producto de las investigaciones de su padre, que es precisamente el doctor Schwarzschilding. Mientras está en una cama de hospital próxima a su muerte, ella sigue soñando con que viaja a otros planetas con su enhebrador dimensional. En el texto se pueden distinguir características del subgénero de la ciencia ficción llamado *space opera*, en el que se presenta una aventura con componentes de alta tecnología, ambientada en el espacio.

David Díaz Arias (San José, 1977) es escritor, historiador y profesor universitario. Sus relatos «La casa de los locos», «Los científicos», «Ícara», «El físico y el cantante», «Confesiones», «Carrera presidencial», «Memorias de guerra», «Secuestro del pasado» y «Un rayo» forman parte de su libro de cuentos *La casa de los locos* (2019), que puede catalogarse dentro del género de la ciencia ficción. Los textos se ubican en Costa Rica en el rango de años de 1980 a 2121 y «[...] exploran experimentos con el cerebro, la paradoja del cambio del pasado por visitantes del futuro, la aparición de seres extraterrestres en momentos inesperados y la transformación de la forma de las personas» (Díaz Arias, 2021: 63).

Pedro Núñez Martínez (San José, 1970) es escritor y docente. Entre sus publicaciones se encuentran la novela *Siete días en el paraíso* (2006), el libro infantil *Leyendo leyendas* (2007) y el libro de cuentos *El diario de Jonathan Monroe* (2010). El relato «Érase una vez» forma parte de *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos* (2022) y puede catalogarse dentro de los parámetros de lo fantástico. En el texto, a un soldado, en su lecho de muerte, se le aparece un genio con tres deseos, pero aquel lo único que pide es exterminar cualquier vestigio de la literatura y sus creadores, con la circunstancia adyacente de que acaba con la imprenta, la literatura y consigo mismo.

Daniel Figueroa Arias (San José, 1981) es ingeniero civil e industrial y ha cursado estudios de filosofía. Entre sus obras se pueden mencionar la novela *Fantasma en los sueños* (2014) y el libro de relatos *Sueños de Babel* (2021). Su relato «El trono de la osamenta» forma parte de *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos* (2022) y presenta «[...] una historia de venganza y tradición familiar que se mezcla con insinuaciones de brujería y terrores inusitados» (Calvo Díaz, 2022: XVIII).

Victoria Marín Fallas (San José, 1991) es filóloga, editora y dirige la revista virtual *Quimera*. Textos suyos han aparecido en diversas antologías como *Donde contamos hormigas y segundos* (2020), *Nueva Poesía Costarricense* (2020) y *Voices* (2021). Su cuento «Ojos glaucos» también es parte de *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos* (2022) y da cuenta «[...] de la experiencia espiritista, la transmutación de y en los cuerpos, el violento encuentro sexual y el poder de la mirada» (Calvo Díaz, 2022: XVI).

1.5.3. GUATEMALA

Durante el siglo XIX los movimientos independentistas y la Guerra Civil Centroamericana entre liberales y conservadores tuvieron como consecuencia en el territorio guatemalteco un movimiento literario anticlerical. Además, entre 1896 y 1898, surgen espacios como la revista literaria *La Ilustración Guatemalteca* donde se manifestó el pensamiento liberal de la época. El modernismo latinoamericano también tuvo sus representantes en Guatemala a finales del siglo XIX: se pueden mencionar los casos de Domingo Estrada (1855-1901), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y María Cruz (1876-1915). A partir del siglo XX, distintas agrupaciones literarias caracterizaron el campo de la literatura guatemalteca. Así, se puede mencionar a la Generación del 10, la del 20, la

del 30 —también llamada Grupo Tepeus—, la del 40 —conocida como Grupo Acento—, el Grupo Saker-ti —que se desenvuelve de 1944 a 1954— y la Generación Comprometida —que se desarrolla a partir de 1954—. Además, se debe recordar la insoslayable presencia de la civilización maya —una de las más importantes culturas prehispánicas— en el territorio guatemalteco y que la Capitanía General de Guatemala fue el asentamiento más importante en Centroamérica durante el periodo de la colonia. Ambas situaciones generaron un contexto donde lo mágico-mítico de los pueblos prehispánicos junto con la herencia colonial están muy presentes en su literatura.

El primer autor del que se poseen registros de incursionar en la literatura fantástica es Ramón A. Salazar (1852-1914) que se desempeñó como político, diplomático, escritor y médico. Participó en la Reforma Liberal de 1871 y en los gobiernos de Justo Rufino Barrios (1835-1885) y José María Reina Barrios (1854-1898). Fue miembro del consejo editorial de *La Ilustración del Pacífico* y director del *Diario de Centro América* y de la Biblioteca Nacional de Guatemala.

Su novela *Stella* (1896) es el primer texto de índole fantástica en el país. El texto genera una atmósfera real ambientada en la Guatemala de la época para potenciar el fenómeno sobrenatural, que es Stella misma. Es importante destacar la figura de la *femme fatale*, representada por la protagonista, que se describe como un ser sobrenatural inclinado hacia el mal o, al menos, al mal dentro de los parámetros de la humanidad. Diana Noemí Vázquez Reyna indica que «[...] este relato fantástico trata de revelar algo del contexto sociocultural del momento, y aunque se tendrían algunos temas por discutir —como la condición de la mujer en la época liberal, la influencia directa que se tenía de la literatura europea o el ateísmo—» (2011: 114). Además, añade que «[...] la literatura fantástica toma en algunas ocasiones la inclusión de personajes femeninos fuertes que rompen con la tradicional visión del mundo y van más allá, con la única manera que les da el derecho de ser independientes, lo que a fuerza debe traducirse en algo perverso, según la concepción del hombre» (2011: 116).

Uno de los autores más reconocidos de la Generación del 10 fue Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), que fundó y dirigió la revista *Juan Chapín* con Francisco Fernández Hall en 1913, que se convirtió en la principal difusora de la producción literaria de su época. Fue jefe de redacción del periódico hondureño *El Nuevo Tiempo*, en 1922 fundó el periódico *El Imparcial*, junto con Alejandro Córdova, Carlos Wyld Ospina y Porfirio Barba-Jacob. También fue colaborador del *Diario de Guatemala*, redactor en jefe de *La República* y *Nuestro Diario* y director

de la revista *Centro América*. Además, fue presidente del Ateneo Guatemalteco y director de la Biblioteca Nacional. Entre sus obras se encuentran el libro de cuentos *El señor Monitot* (1922) y las novelas *El mundo de los maharachías* (1938) y *Viaje a Ipanda* (1939), que pueden vincularse a la ciencia ficción y comparten un relato común, como se tratará un poco más adelante.

Ya en esta línea, había escrito en 1914 y publicado en 1915 el cuento «El hombre que parecía un caballo», que en 1920 aparecerá junto a otros textos cortos en un libro titulado, precisamente, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. El texto se ha definido como un cuento psicozoológico. Jaime Herszenhorn resume su trama de la siguiente manera:

En el cuento, narrado en la primera persona del singular, apenas transcurre una acción definida y concreta. Domina totalmente el plano subjetivo sobre el objetivo. Dos son los protagonistas: un hombre corriente pero de altos valores morales, y un poeta de enorme sensibilidad llamado Aretal. En cuento detalla la trayectoria psicológica del narrador y los cambios que se manifiestan en sus sentimientos a medida que va ahondando en el alma del poeta. Las relaciones entre los dos protagonistas están descritas desde un punto de vista unipersonal: el del narrador; y se desenvuelven en el plano de la subconsciencia, de lo irracional, no en el de la realidad objetiva (1997: 570).

El señor de Aretal parece ser una ficcionalización del poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob (1883-1942), con el que se ha especulado que Arévalo Martínez tuvo una relación sentimental. La transformación del señor de Aretal en un caballo no se da en sentido figurado, sino que el narrador va percibiendo una realidad otra en la que este siempre lo ha sido: «Esta realidad, la de ser Aretal un caballo y, por tanto, un ser inferior, es intuita por la vía del subconsciente, o si se quiere, en forma de una evidente superrealidad. O sea, que el narrador [...] percibe la realidad a través de un mecanismo claramente irracional» (Herszenhorn, 1997: 570).¹⁸ Dicho lo anterior, se debe indicar que el texto no presenta una realidad en la que se inscribe un fenómeno sobrenatural que desentona, sino que los personajes navegan en una aparente anormalidad. Lo que se presenta es un aparente desdoblamiento de la realidad donde lo humano y lo animal cohabitan en el señor de Aretal y donde el narrador describe su proceso para el descubrimiento y aceptación de esta particularidad.

En la producción fantástica de Guatemala, como puede observarse, los autores analizados incursionaron alrededor de temáticas universales, como es el caso de la *femme fatale* en el texto

¹⁸ Es importante recordar que en la cultura maya existe el nahualismo, que es la capacidad de algunas personas para transformarse en animales. Se dice que cada persona, al momento de nacer, tiene ya el espíritu de un animal —o nahual—, que se encarga de protegerlo y guiarlo en su tránsito en este mundo.

de Salazar, pero también en elementos más propios del contexto en donde se inscribieron los textos: es el caso de la influencia de la cultura maya en la animalización de uno de los personajes principales del cuento de Arévalo Martínez.

Respecto a las dos novelas de ciencia ficción de Arévalo Martínez antes mencionadas, publicadas a finales de la década de los treinta del siglo pasado, cabe recordar que tienen un vínculo de continuidad. En *El mundo de los maharachías*, el protagonista es un hombre llamado Manuol, proveniente del archipiélago Lucías y único sobreviviente de un naufragio, que es rescatado por los maharachías, habitantes del país Costa Dorada, que se rigen bajo preceptos dentro del capitalismo y la democracia. Manuol se integra a la vida cotidiana de una familia local integrada por el padre (Arón), su hija llamada Aixa y su sobrina Iabel. Por estas dos últimas siente el recién llegado una gran atracción, lo que insinúa una relación interespecie, ya que esta sociedad está formada por simios blancos con capacidades intelectuales superiores a los seres humanos y con la habilidad de leer la mente y conectarse con la naturaleza. En *Viaje a Ipanda* Manuol conoce a Hernón, ciudadano ipandés, quien visita a Arón en busca de consejo. A petición de este, Manuol viaja Ipanda, país que es el fundamento de la Sociedad de las Naciones. Esta convivencia pacífica entre seres humanos y simios parece utópica hasta el final de la novela, cuando el país de Dromona, que resiente el apoyo dado a los ipandeses por los maharachías, los masacra (Molina Jiménez, 2020: 37-38).

El presidente del país, Jorge Ubico Castañeda (1878-1946), asumió el poder apoyado por EE.UU. e implantó una dictadura que se extendió de 1931 a 1944 con el beneplácito de la United Fruit Company, transnacional del monocultivo del banano que estaba instalada en todo el territorio centroamericano. Al renunciar a su puesto y huir hacia EE.UU, Ubico dejó en el poder a Federico Ponce Vaidés (1899-1956), que después fue derrocado por Jacobo Árbenz Guzmán (1913-1971), que derogó todos los decretos de la administración anterior. En 1945, Juan José Arévalo (1904-1990) comenzó el primer mandato elegido democráticamente en el país. En 1950, Árbenz Guzmán ganó las elecciones presidenciales y luchó en contra de los monopolios que controlaban Guatemala, ya que la United Fruit Company era dueña de más del 50% de las tierras cultivables. La reforma agraria desarrollada por este presidente fue derogada con el Golpe de Estado en 1954, donde Carlos Castillo Armas (1914-1957) asumió el poder y comenzó una campaña en contra de

personas relacionadas con grupos revolucionarios. Producto de este orden militar se generaron en 1962 las Fuerzas Armadas Rebeldes, la primera organización guerrillera del país.

En lo que se refiere al panorama literario, en la década de 1940 surgió en Guatemala lo que se denominó la Generación del 40 —llamada Grupo Acento—, una asociación de artistas y escritores jóvenes guatemaltecos que participaron activamente en los movimientos para derrocar a Jorge Ubico Castañeda del poder. Entre sus integrantes se puede mencionar a los escritores Enrique Juárez Toledo (1910-1999), Carlos Illescas (1918-1998), Augusto Monterroso (1921-2003) y Miguel Ángel Vásquez (1922-2010).

Augusto Monterroso nació en Honduras en 1921, pero se nacionalizó guatemalteco. Por culpa de la dictadura, se exilió en México desde 1944, donde tuvo un cargo en el consulado guatemalteco. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de relatos *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *La palabra mágica* (1983), *El grillo maestro* (1983) y *Literatura y vida* (2003).

El cuento «Míster Taylor» es parte de su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, y presenta al personaje homónimo, un gringo pobre que vive en la selva amazónica y comienza a exportar cabezas con la ayuda de su tío, Míster Rolston. Debido a la gran demanda, el negocio les cuesta la vida a las personas del Amazonas ya que, aunque en un principio la actividad ayudaba a la situación económica de los habitantes de la zona, lentamente se convirtió en un sistema que llegó a cambiar leyes en el país para así tener *materia prima* para poder mantener la importación de cabezas reducidas, al punto de disminuir la población a las familias de los políticos y los periodistas. El final del texto muestra a Míster Rolston horrorizado al ver la cabeza reducida de su sobrino como producto más de su negocio, razón por la que decide quitarse la vida. Uno de los temas que le interesó a Monterroso fue el de la geopolítica del poder entre países del Norte y el Sur Global, al indagar en la colonialidad del poder aún presente en el territorio latinoamericano. Para Francisca Noguerol, este motivo se ve especialmente en el libro del que forma parte «Míster Taylor», ya que Monterroso, en el momento de escribirlo, participaba en la causa revolucionaria guatemalteca y, como señala la investigadora, el imperialismo es el motivo central de este cuento (2000: 67). En el texto no hay propiamente un fenómeno sobrenatural de carácter inexplicable, sin embargo, es posible ver una anomalía en la lógica relacional entre individuos que comienzan a

modificar su paradigma social para mantener una actividad lucrativa. Esto último es el elemento que logra una actitud de extrañamiento en el sujeto lector frente a la narración.

Destaca en la ciencia ficción centroamericana la producción de Cristina Camacho Fahsen (Ciudad de Guatemala, 1940), escritora con un interés particular en la astronomía y la pintura, y una considerable cantidad de poemarios de ciencia ficción. En su primera obra *Siderales* (1963) se puede ver «[...] su temprana convicción de que el ser humano estaba destinado a colonizar el universo» (Díaz Arias, 2021: 36). En *Espacio* (1979), la autora «[...] se convierte ella misma en galaxia, y su hija aparece como un regalo venido de algún planeta, mientras que la despedida de un ser querido se vuelve una estrella que explota y la pena de la pérdida impacta el orden del universo» (2021: 36). En *Cosmoalma* (1985), la autora «[...] se refiere a la terrible situación guatemalteca en medio del conflicto armado» (2021: 36). En *Dimensión futura* (1990), *Meridianos de luz* (1996), *Profundidad sidérea* (2001), *Espacio estelar y tierra* (2009) y *Destellos del universo* (2014), la autora mantiene una relación personal e intimista con los poemarios (2021: 36).

En 1982, Fernando Romeo Lucas García (1924-2006) fue depuesto por un Golpe de Estado liderado por oficiales del Ejército de Guatemala. Efraín Ríos Montt (1926-2018) se erigió entonces como Jefe de Estado hasta 1983. Durante su mandato dictatorial, el país sufrió un genocidio contra las poblaciones indígenas que se inscribe dentro del periodo de la Guerra Civil de Guatemala de 1960 a 1996, que dejó una cifra aproximada de doscientas mil personas desaparecidas y/o asesinadas.¹⁹ En este contexto de dictadura y genocidio se genera la siguiente obra a analizar, de la mano de la escritora Ligia Escribá (1954), que es doctora en ciencias políticas y sociología por la Universidad de Salamanca y en 1978 publicó su poemario *Surco y Semilla* dentro de la serie Rin 78. En 1984, recopiló los relatos que había publicado en el diario *El Imparcial* en el volumen *Las máquinas y yo* y, al año siguiente, apareció otra obra suya, sus *Cuentos* (1985).

En *Las máquinas y yo* se incluye el relato «Succión», que aquí se desea destacar, sobre una mujer que habla de un ser monstruoso que engulle sin piedad cuanto objeto se cruza en su camino. Incluso, no tiene problema en intentarlo también con la narradora autodiegética, a la que logra extraerle los ojos y el pelo. Sin embargo, cuando intenta succionarle los oídos, el cerumen se le queda atascado, lo que provoca que explote y todo lo que tenía introducido en su vientre vuelva a

¹⁹ Cifra según el informe *Guatemala Memoria del Silencio* de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999: 72).

la superficie. Al final del relato, se revela que la mujer en realidad estaba hablando del extraño comportamiento de su aspiradora, a la que le confiere cualidades humanas, revelando que la encierra en un cuarto y no le vuelve a dirigir la palabra (Escribá, 1984: 75).

Entre las obras del escritor y traductor Rodrigo Rey Rosa (1958) se pueden mencionar las novelas *El salvador de buques* (1993), *Que me maten si...* (1996), *Piedras encantadas* (2001) y *El material humano* (2017) y los libros de cuentos *El cuchillo del mendigo* (1986) y *Otro zoo* (2005). La novela corta *Cárcel de árboles* (1991) es una distopía ubicada en la selva guatemalteca. Según Díaz Arias:

En el relato, una científica de apellido Pelcari produce una máquina en forma de disco, controlada desde un computador, donde muestra la manera en que puede manipular loros para que digan sólo las palabras que ella decida. Luego de mostrar cómo funciona la máquina para hacer que los loros reciten unos versos de Rubén Darío, un oficial de Estado le encomienda a la Dra. Pelcari la misión de utilizarla para manipular el cerebro de varias decenas de hombres. Ubicados en árboles, como loros, los hombres son sometidos a operaciones cerebrales para arrancarles la memoria de larga y corta duración, para cortarles la lengua de forma que solo puedan decir una sílaba y para evitar que puedan razonar. Esos hombres, vigilados por guardias con perros, son utilizados para cometer acciones planificadas por el Estado y, fuera de la ley (2021: 47-48).

Julio Calvo Drago (1969-2021) es publicista, diseñador y periodista. Entre sus obras se pueden mencionar la novela *Cero coma cero* (2010) y el libro de relatos *El retorno del cangrejo parte cuatro* (2001). Fue ganador del premio único *El Periódico* en 1998 por su relato «Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito», texto que «[...] intercala la batalla entre dos luchadores cibernéticos que él imagina, Megadroide Morfo 99 y el Samuray Maldito, con trazos de la violencia cotidiana de la Guatemala posterior a la guerra civil y los acuerdos de paz» (Díaz Arias, 2021: 49).

La siguiente autora por analizar es Esmeralda Putzeys Illescas (1947-1999), que realizó cursos de literatura en la Universidad del Valle de Guatemala, la Universidad de San Carlos de Guatemala y el Instituto Femenino de Estudios Superiores. Entre sus obras se encuentran *El Doble: Cuentos y poemas* (1994) y *Cuentos Completos* (1998). «Al crear el tiempo» es parte de una colección de cuentos inéditos que lleva el mismo título y fue incluido en la antología *Mujeres que cuentan* (2001), coordinada por Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo. En este relato, la narradora homodiegética describe cómo llega al comedor de su casa y se da cuenta que está abarrotado con toda su estirpe, proveniente de distintos tiempos: desde tatarabuelos migrantes

franceses a las nietas que los escandalizan por su desnudez al pasearse en tanga por el lugar con total desparpajo. Toda su familia se aglomera en un mismo espacio-tiempo. La mujer no puede creer lo que ve, pero sus pensamientos se interrumpen por los diálogos aglomerados de todos sus familiares. Además de esta superposición espacio-temporal, lo que vuelve fantástico al texto es la posibilidad sobrenatural de que los ancestros fallecidos vuelvan en calidad de ¿fantasmas? a poblar la temporalidad de la narradora, situación que no se resuelve y que ella justifica acudiendo a la posible intervención de *una voluntad superior* (Putzeys Illescas, 2001: 17) de crear ese tiempo otro.

Por su parte, Ana María Sandoval (1959) es profesora de psicología, licenciada en pedagogía y maestra en literatura hispanoamericana. Entre sus obras se puede mencionar algunos escritos de crítica literaria y la novela *¿Quién mató a Molly Bloom?* (2010). «Con la venda en los ojos» es parte de la antología *Mujeres que cuentan* (2001). En el relato, una mujer que es víctima de violencia intrafamiliar y un hombre que no soporta a su esposa comienzan a hablar de las dificultades de su convivencia: ella cuenta la inevitabilidad de su vida al lado de su esposo y él el hastío de convivir con una mujer que le repugna. A oídos del hombre llega la información de los poderes sobrenaturales de un hindú, al que acude a ver si puede acabar con su sufrimiento. El hombre engaña a su esposa y le dice que visitarán a una persona que puede ayudarle para mejorar su trato para con ella. La mujer accede ir al lugar y toma un brebaje que la adormece. Cuando está inconsciente el hindú procede a sacarle los ojos para implantarlos en el hombre, ya que su queja es que la mujer ve la vida de una manera muy feliz, habilidad que él no posee. Al darse cuenta de cómo es la vida a través de los ojos de su esposa, él decide no devolvérselos, obligándola a tomar los de él en su lugar, lo que la condena a ver la vida como la veía su marido: un todo gris decepcionante a su alrededor. Al final, el hombre confiesa que a veces le da lástima pensar en su antigua esposa, ya que la han encerrado en un manicomio porque nadie le cree lo del intercambio de los ojos y él huye y rehace su vida con otra mujer, mientras que su antigua esposa decide vendarse los ojos porque no tolera ver el mundo de esa manera tan triste. El texto aún a dos elementos a tener en cuenta: por un lado, el hecho sobrenatural del intercambio de un órgano corporal de manera indolora y que produce un hecho más allá de los límites de lo real; por otro lado, lo sobrenatural aquí se relaciona con la violencia intrafamiliar que pueden sufrir las mujeres como víctimas de sus maridos y la impunidad de estos ante las consecuencias de los daños

causados a las mismas, algo que proviene de la realidad diaria de violencia que viven muchas mujeres en la cotidianidad.

1.5.4. PANAMÁ

En el siglo XIX empezó a perfilarse el surgimiento de una literatura nacional en Panamá, sobre todo, buscando definir una identidad del sujeto. Hay que recordar dos elementos importantes en el contexto panameño: no pertenecer a la llamada Centroamérica histórica, ya que en la época colonial fue un territorio con autonomía que, en el momento de las independencias latinoamericanas decide anexarse a Colombia y su independencia de este país en 1903. Esta última situación hizo que la literatura buscara un discurso fundacional y se utilizara con fines educativos con miras en el fortalecimiento de la idea de nación.

En los años anteriores a la independencia panameña de Colombia se publicó el cuento «La nueva Leda» (1901), del escritor, diplomático y periodista Darío Herrera (1870-1914), que puede catalogarse como fantástico. Su obra se asocia con el movimiento del modernismo y colaboró con los periódicos *La Nación* (Argentina), *El Imparcial* y *Mundo Ilustrado* (México), *La Habana Elegante* y *El Fígaro* (Cuba) y *La Quincena* (El Salvador), además de ser autor de *Horas lejanas y otros cuentos* y la colección póstuma de sus poemas, *Lejanías* (1971). Para López Martín: «La obra de Darío Herrera se inserta en la estética del parnasianismo: cuida la selección de la palabra, del adjetivo resplandeciente y la intensidad de las imágenes. En el intento de renovación de los símbolos de la cultura occidental, los modernistas rescataron imágenes e historias de la Antigüedad grecolatina» (2006: 220).

«La nueva Leda» fue escrito mientras el autor vivía en Buenos Aires, donde trabó amistad con grandes escritores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones. En él, se puede ver lo que comenta López Martín, ya que se retoma el mito clásico de Leda y el cisne.²⁰ En el cuento, Julia —una joven con tuberculosis— le pide permiso a su madre para salir a dar un paseo; al llegar a un lago, desde su carruaje vislumbra dos cisnes: uno negro y uno blanco. Julia comienza a sentir mucho

²⁰ Mito griego donde Zeus toma forma de un cisne para seducir a Leda, esposa de Tíndaro y reina de Esparta. mientras esta reina caminaba junto al río Eurotas. Fruto de la unión Leda pone dos huevos: de uno nacen Helena y Pólux, que son inmortales hijos de Zeus, y del otro nacen Clitemnestra y Cástor, hijos mortales de Tíndaro, rey de Esparta. Según la historia, Zeus sedujo a Leda la misma noche en que ella se había acostado con su esposo, el rey Tíndaro, de ahí que las dos parejas de hijos tuvieran distintos padres.

frío, pero se siente incapaz de dejar el sitio y se queda dormida. En su sueño se encuentra también con dos cisnes: el primero, blanco, se le acerca y ella siente que el contacto la deja sin aire al tenerlo sobre su cuerpo. Este comienza a perforarle el seno izquierdo, hurgando en su interior para horadarle el pulmón. Posteriormente, llega un cisne negro que ella cree viene a terminar la tarea que el cisne blanco había empezado. Para su sorpresa, este solo se posa con ternura sobre su pecho: Julia no siente más dolor; entonces este la besa para llevarla al descanso de los muertos.

En el texto, el cisne blanco simboliza la vida y la enfermedad de Julia, que no hacen más que hacerla sufrir. El cisne negro sería un emisario de la muerte, que aquí representa el descanso eterno y el cese del sufrimiento causado por la enfermedad. Para López Martín, el cuento «[...] toma el mito de la princesa legendaria [...] como símbolo de una experiencia terrible: el desgarramiento y la fragmentación interior de una joven enferma de tuberculosis. La angustia, la agresividad del dolor y la consciencia del fin próximo se vuelven delirio y se encarnan en la representación fantástica del cisne» (2006: 220). Se produce así un ejercicio de reescritura del mito griego, de tal modo que las metamorfosis, tema fundamental en la mitología clásica, alimentan la literatura fantástica panameña, que reescribe mitos universales geolocalizándolos en el espacio latinoamericano.

Hay un elemento fundamental en este país para entender su política y economía: el Canal de Panamá. Este había sido iniciado aún cuando el territorio era parte de Colombia por una empresa francesa que lo dejó inconcluso. Las obras se retomaron gracias a la firma de un tratado con el gobierno de EE.UU., lo que logra que el canal se termine en 1914. Los distintos tratados realizados con el país del Norte a lo largo del tiempo le concedían su administración, lo que generó situaciones de conflicto entre ambos países en reiteradas ocasiones. Otro elemento que considerar en la primera mitad del siglo XX es la creación en 1948 de la Zona Libre de Colón como una institución autónoma del Estado panameño, que aprovecha su posición geográfica, sus recursos portuarios y el paso de mercancías a través del canal. Esta zona franca le generó al país nuevos beneficios económicos a través de convenios con EE.UU.

A nivel literario, a partir de 1930, coincidiendo con la revolución juvenil del movimiento cívico-político nacionalista y antiestadounidense Acción Comunal, una nueva generación de poetas, agrupada en torno a la revista *Antena*, se distanció de la estética modernista y se aproximó a los movimientos de vanguardia. El principal referente de esta transformación fue Bernardo

Domínguez Alba —Rogelio Sinán— (1902-1994) que escribió *Onda* (1929), el primer libro de poesía vanguardista panameña. Entre sus obras se encuentran las novelas *Plenilunio* (1947) y *La isla mágica* (1979) y los libros de cuentos *A la orilla de las estatuas maduras* (1946) y *Todo un conflicto de sangre* (1946), entre otros.

Con «La boina roja», que pertenece al volumen *La boina roja y otros cuentos* (1954), Sinán continúa la producción de literatura fantástica panameña. En el relato, el doctor Paul Ecker, citado ante un juez, explica la muerte de Linda Olsen, su asistente adolescente que lo acompaña de EE.UU. a una isla de Panamá para ver el comportamiento sexual de la fauna marina. A la isla los acompañan los marineros Joe Ward y Ben Parker y en la casa donde se hospedan los atiende una mujer haitiana llamada Yeya, a la que le dicen *La vudú*. Ecker y Linda tienen un encuentro sexual en el mismo lugar donde se describe que una hembra deja unos huevos para que, posteriormente, un macho los fecunde. Linda queda embarazada y, cuando tiene a su hija, el doctor Ecker deposita a la bebé en el mar, ya que nace con cola de sirena. Ecker declara al juez que mató a la bebé porque había nacido con una anomalía, dada una condición genética suya. A Linda, que se encontraba inconsciente al momento del alumbramiento, Ecker le dice que la niña había nacido negra, lo que era imposible porque nunca había tenido relaciones con Joe Ward, que era negro. Linda sospecha que Ecker mató a la niña porque era hija de Ben Parker. Además, ella comienza a decir que siente que se le paralizan las piernas y que incluso tiene dificultades para respirar fuera del agua, lo que hace pensar a Ecker que tiene un complejo de Glauco.²¹ Finalmente, Linda se escapa para internarse en el mar embravecido.

El siguiente autor que continúa con la tradición fantástica panameña es Boris Zachrisson (1928), ganador del primer premio del Concurso Nacional Ricardo Miró²² en 1958 en la categoría cuento con *La casa de los ladrillos rojos y otros cuentos* (1958). «El arete» forma parte de este libro y en él la casa encantada ocupa un lugar fundamental. Desde un inicio se puede percatar una atmósfera de irrealidad, de encierro, que hace que los personajes parezcan suspendidos en el tiempo: Tomás, un mulato que tiene treinta años y ha vivido siempre en la casa; María, de alrededor de cuarenta años, se describe como propiedad de la familia, con la apariencia de una estatua; Isabel,

²¹ En la mitología griega, Glauco era un humilde pescador que al mascar unas plantas mágicas se transformó en un tritón, ya que sus piernas cambiaron a una cola como la de un pez.

²² El Concurso Nacional Ricardo Miró se celebra desde 1942, convirtiéndolo en el premio literario más antiguo del país y uno de los más importantes.

la cocinera, de una edad parecida a la del narrador autodiegético, que es presentado como el sobrino de la señora de la casa, pese a no tener ningún apellido que los vincule. Al hablar de los cuatro primeros personajes, presentados antes de introducir la presencia de la dueña de la casa, el narrador indica: «Somos cuatro personajes envueltos en el más extraño laberinto de recuerdos» (Zachrisson, 1958: 41). La trama se activa cuando Isabel encuentra un arete en una puerta que da a un callejón donde solo transitan los gatos. El narrador se queda con el objeto y tiene un sueño donde una mujer sin rostro vestida de terciopelo negro porta unos aretes con las mismas características. Además, en otro sueño ve a su tía junto con María llevando un bebé en brazos en un callejón mirando hacia atrás con insistencia. Al despertar, la señora va a misa acompañada de María y su sobrino. Al llegar, hay una misa de difuntos, ya que hay un fallecido, por el que lloran las dos mujeres. Cuando vuelven a la casa, el narrador se da cuenta de que Isabel le ha comentado lo del arete a la señora, quien le indica que no se preocupe y que enviarán el otro en pocos días. El texto tiene diferentes lecturas: dadas las características de la casa, pareciera ser un espacio plagado de fantasmas. En una primera opción se puede pensar que el narrador fue separado de los brazos de su madre y que, producto de ese rapto, todos en la casa están enclaustrados para mantener a salvo a la señora y María de su delito. La madre del niño lo busca irremediamente hasta que lo encuentra el día de su muerte, visitándolo como un espectro que pide de vuelta al hijo que le fue arrebatado. Otra opción sería que en realidad todos los personajes que viven en la casa estén muertos a la espera de la restitución del robo de ese niño y que la verdad salga a la luz. Hay elementos para considerar que la casa está deshabitada, incluso se indica que el botón de la puerta está lleno de moho y que los salones que dan al balcón siempre están cerrados.

Enrique Jaramillo Levi (Colón, 1944), licenciado en filosofía y letras, es, además, maestro en creación literaria y en letras hispanoamericanas por la Universidad de Iowa y realizó los estudios completos del doctorado en letras iberoamericanas en el Colegio de México y en la Universidad Nacional Autónoma de México. En su producción se encuentran más de cincuenta libros, entre los que se pueden mencionar los libros de cuentos *Catalepsia* (1965) y *Duplicaciones* (1973), los poemarios *Los atardeceres de la memoria* (1978) y *Fugas y engranajes* (1982) y los ensayos *Nacer para escribir y otros desafíos* (2000) y *Manos a la obra y otras tenacidades y desmesuras* (2004).

Según Ángela Romero Pérez, los cuentos de *Duplicaciones* (1973) se gestaron en México en 1971 gracias a una beca concedida al autor por el Centro Mexicano de Escritores (2001: 12). Para ella, «[l]a formulación temática general del libro confronta desde diversas perspectivas la complejidad del mundo interior del hombre con su realidad externa» (2001: 12). Temas como la culpa, la angustia existencial, la traición, los celos, la venganza, la soledad, el erotismo y la muerte están presentes a lo largo de los cuarenta y cinco textos que componen el volumen, relacionados sobre todo con la «pérdida de la identidad física y psíquica de los personajes» (2001: 13). El libro está dividido en ocho secciones: Acechos, Duplicaciones, Simultaneidades, Enajenaciones, Metamorfosis, Incidencias, Re-incidencias y Nuevas duplicaciones.

El relato «El olor» pertenece a la sección Acechos. En el texto, un hombre enfermo postrado en una cama mira a su gata que lo observa por un espejo. Al parecer, él tiene la posibilidad de desdoblarse de su yo enfermo a través del espejo, desde el cual asesina a su mujer y más adelante incluso a la gata que, según él, lo ve con mirada acusadora por la muerte de su ama. El texto utiliza varios recursos de la literatura fantástica: el espejo, relacionado con un yo que materializa los deseos del hombre enfermo y la animalidad, con su estrecha relación con el ser humano y su comunicación más allá del lenguaje. El papel de la mirada es fundamental en el texto: debe recordarse que esta se relaciona en muchas ocasiones con la idea de que los ojos son el espejo del alma que, en el caso del hombre, está carcomida por la culpa del asesinato de su mujer.

Otro de los autores panameños que cultivó el género fantástico fue Ramón H. Jurado (1922-1978), licenciado en filosofía e historia, entre cuyas publicaciones se encuentran las novelas *San Cristóbal* (1944), *Desertores* (1949), *En la cima se mueren los suicidas* (1950), *El desván* (1954), *Una nalga en el olvido* (1973) y el libro de cuentos *Un tiempo y todos los tiempos* (1975).

«Herenia, la lejana» es un relato que forma parte de este último y narra la aparente yuxtaposición de temporalidades de una pareja de amantes que se encuentran en un espacio-tiempo dislocado luego que ella abandonara a su pareja para casarse con otro. El texto es bastante ambiguo, a pesar de que provee algunas pistas de las distintas temporalidades que se habitan y de los sucesos sobrenaturales que acaecen: el envejecimiento prematuro del marido de la mujer y el rejuvenecimiento de este ante su muerte. Al final del relato se puede pensar que ella visita a su amante como un fantasma o es un ser que habita una temporalidad otra y que él, producto del contacto con ella, comienza a envejecer de manera acelerada, ya que el hombre comenta que ve su

cara llena de arrugas en el reflejo de una ventana. Sin embargo, luego menciona que se da cuenta que a él no le ha pasado nada y que es más bien ella la que es víctima de una «ancianidad que la había devorado» (Jurado, 1975: 14), lo que podría hacer pensar que la mujer en realidad está muerta.

En lo que respecta a la ciencia ficción panameña se puede mencionar a la escritora Francisca de Sousa (Ciudad de Panamá, 1938), licenciada en biología y química por la Universidad de Panamá, maestra en biología y química y doctora en biología por la Universidad Nacional Autónoma de México, ha publicado, sobre todo, textos infantiles que se pueden catalogar como de ciencia ficción, como es el caso de *Los cuentos de Panchita* (2001) del número 1 al 6.

De una generación más cercana a la entrada del país a un neoliberalismo de barbarie que lo ha puesto en la escena mundial como un paraíso fiscal proviene el escritor Ramón Varela Morales (Ciudad de Panamá, 1972), que es ingeniero electrónico en la Universidad de Panamá y maestro en ciencias computacionales por el Instituto Tecnológico de California. Entre sus obras se pueden mencionar las novelas *Cunctus* (2005), *Praeter Oriens: Más allá del este* (2006) y *Adhuc Tempus: Aún hay tiempo* (2009). Su novela *Primun* (2006) se puede catalogar como ciencia ficción. Para Díaz Arias el texto «[...] presenta a dos jóvenes que, junto con su mentor, experimentan en biotécnica y desarrollan una inteligencia artificial que liberan en Internet; las consecuencias de este invento serán inimaginables para sus autores y tremendas para la humanidad» (2021: 54).

Carlos Wynter Melo (Ciudad de Panamá, 1971), que además es ingeniero industrial, creó la Fundación para la Gestión del Arte y la editorial FUGA en el 2010. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de cuentos *Mis mensajes en botellas de champaña* (2013) y *Literatura olvidada* (2020), la novela *Las impuras* (2015) y la crónica *Panamá: el dique, el agua y los papeles* (2017).

«Boxeador» se publicó por primera vez en 2007 y posteriormente en la antología *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana* (2009), coordinada por Diego Trellez Paz. En el texto se narra la vida del boxeador La Sombra Martínez, su habilidad para crear figuras con sombras en las paredes y su última pelea antes de retirarse contra el Nica Mojica, que fallece en el enfrentamiento. El cuento utiliza dos recursos fantásticos: el mundo onírico de Martínez, quien tiene un sueño recurrente donde es vapuleado en una pelea donde se le indica que ya está viejo; y

el motivo del doble, ya que se sabrá al final del relato que la saña con la que Martínez ataca a Mojica se debe a que en realidad en su mente su yo se desdobra y se ve a sí mismo. Una frase es fundamental para entender el texto: «¿Recuerdas lo que dijo el tipo de mis sombras? ¿que no sabía si ellas eran quienes me proyectaban a mí? Bueno, yo tampoco lo sé» (Wynter Melo, 2009: 176). Martínez comenta que, luego de la pelea con Mojica, creía que dejaría de tener pesadillas, pero que teme dormir por ese sueño recurrente donde, en realidad, aquel que le da la paliza es él mismo: «¡Descubrí la identidad del rostro de la pesadilla! Todo es muy obvio, amigo: cuando uno se mira en un espejo, ¿de quién es la cara que aparece?» (2009: 176).

Para finalizar se incluye al escritor Ariel Agrioyanis (Ciudad de Panamá, 1977), que es ingeniero de sistemas y diseñador gráfico. Entre sus obras se pueden mencionar las novelas autopublicadas *Genticks* (2011) y *The Scale* (2015). La primera de ellas es un texto de ciencia ficción, ya que «[...] presenta a una niña marciana (de padres terrícolas), llamada Surina Iacobelli, que se traslada a estudiar a una academia terrestre con el fin de explorar el planeta Tierra y termina descubriendo el plan de una invasión terrícola al planeta rojo (Díaz Arias, 2021: 55).

1.5.5. EL SALVADOR

En 1876 Rafael Zaldívar (1834-1903) asumió el control político en el país, lo que implicó que los grupos liberales lograran imponerse a los grupos conservadores. A partir de este hecho el proyecto liberal se dedica a la construcción de un Estado nacional. En este escenario comenzaron a surgir agrupaciones científico-literarias como La Juventud, creada en 1878. En esta sociedad literaria surgió el modernismo salvadoreño, de la mano de autores como Rubén Darío —que para esa época vivía en El Salvador— y Francisco Gavidia, autor que tuvo contacto por primera vez con la literatura fantástica en el territorio salvadoreño.

Francisco Gavidia (1864-1955) fue escritor, educador, historiador, politólogo, traductor y periodista, redactor del *Diario Oficial*, director de educación pública primaria y ministro de instrucción pública. Fundó la revista *Los Andes* en 1904 y, además, fue director titular de la Biblioteca Nacional y miembro del Ateneo de El Salvador. Su cuento «La loba», escrito en 1904, pero publicado en 1905, posee características que lo vinculan a la literatura fantástica.

El narrador comienza por describir el pasado indígena de su contexto: en Cacahuatique — o Cacaotique, en su forma original lenca— había una mujer llamada Kol-ak-chiutl —Kola— que se estaba enriqueciendo por bruja y por ladrona; tenía una hija llamada Oxil-tla, a la que quería casar con Oxtal, el señor de Arambala. Sin embargo, este le menciona que no le alcanza la dote para casar a su hija con un hombre que tiene ya muchas mujeres. Por su parte, Oxil-tla está enamorada de Iquexapil, un guerrero famoso en toda la región. Kola indica a Oxtal que en siete días conseguirá la dote, para lo cual, al anochecer, hace un ritual mágico para convertirse en loba, su nahual. En esta forma, la mujer sale a robar con total impunidad en las noches, pero, para convertirse, debe dejar su espíritu en el sartén donde hace el conjuro. Una noche su hija se despierta al ver la hoguera y observa un tiesto sucio y decide limpiarlo arrojando el contenido —el espíritu de su madre— a la hoguera. Al regresar Kola e intentar tomar su forma humana, no encuentra su espíritu y es condenada a habitar el bosque en su forma de animal, con lo que Oxil-tla no se ve obligada a casarse con Oxtal y termina junto a Iquexapil.

El cuento «[...] es la historia de la derrota y del sacrificio de una figura de poder indígena y femenina. Se trata de una bruja, Kola, que la leyenda nos presenta como malévola y ladrona, a manos de su hija, la joven Oxil-tla, que representa las virtudes femeninas de la hacendosidad y honestidad» (Roque-Baldovinos, 2006: 14). Para Mejía Hernández y Girón Herrera: «En el cuento se observa cómo se expone de forma clara la violencia sacrificial de la identidad cultural salvadoreña, expresada a través de la descripción de un paisaje que tiene mezclas de un pueblo indígena y transformaciones modernas» (2020: 51). Cabe destacar que no existe una condición de extrañamiento por parte de los personajes acerca de los poderes de Kola, razón por la que el texto podría inscribirse dentro de las características del realismo mágico. Sin embargo, el narrador describe la situación con cierto distanciamiento de los hechos, lo que le otorga su carácter sobrenatural, ya que lo inscribe en una lógica de realidad similar a la realidad extratextual salvadoreña, donde los poderes de Kola sí que se presentarían como una anomalía.

Salvador Salazar Arrué (1899-1975), conocido por su pseudónimo Salarrué, fue pintor y escritor y, además, se desempeñó como agregado cultural de El Salvador en EE.UU. Entre sus obras se encuentran *Cuentos de barro* (1933) y *Cuentos de cipotes* (1945-1961), ambas de corte costumbrista. Fuera del costumbrismo escribió literatura que se ha definido como *esotérica*, entre la que se pueden mencionar la novela *El señor de la Burbuja* (1927) y los libros de cuentos *O-*

Yarkandal (1929), *Eso y más* (1940) y *La espada y otras narraciones* (1962). Con relación al volumen *Eso y más*, Martínez Gómez señala que:

En la mayoría de estos cuentos hay un intento consciente de descontextualización en virtud del cual los personajes se mueven por geografías innominadas distantes del ámbito rural y no necesariamente ajustadas a las características del paisaje urbano, salvo cuando se trata de aludir a la cosmópolis por excelencia que entonces suele ser denominada Nueva York. Lo más peculiar de estos relatos es la visión de un cosmos animado en el cual islas, montañas o estrellas actúan como seres vivientes y se comunican con los hombres en verdaderos diálogos cósmicos. Como en «La historia de Wadlica, la isla encantada» [...] que le ruega al mar que la arranque de su lugar y la lleve «bogando por los horizontes azules»: y el mar la convierte en sirena y después en mujer y tras convertirse en estatua de piedra y después quedar desintegrada en polvo, acaba siendo estrella (1992: 205).

Es importante agregar que Salarrué practicó la teosofía. Por esta razón, algunos de sus cuentos están impregnados de un esoterismo occidental que mezcla religión, ciencia y filosofía. Este elemento ocultista se percibe en la construcción de los personajes de sus cuentos:

Frente al campesino simple e ingenuo de los relatos costumbristas, la mayoría de los personajes pertenecen ahora al mundo de la ciencia, las artes o las humanidades. Astrólogos, físicos, pintores, escultores, poetas, arqueólogos, filósofos, psiquiatras, psicólogos, etc., y junto a ellos visionarios y místicos contribuyen todos con sus experiencias, a veces extraordinarias e insólitas, a crear una trama inquietante en la que el viaje en el tiempo y la reversibilidad de la muerte, temas clásicos de la literatura fantástica aparecen, como en «La momia» y «La singular aventura» [...] (Martínez Gómez, 1992: 206).

En los textos analizados, ello se percibe en la convivencia entre las raíces indígenas y la llegada de las pseudociencias que llevó la modernidad al contexto salvadoreño, lo que generó una literatura fantástica que utiliza los mitos indígenas pero que también se nutre de las ciencias ocultas que llegaron a Occidente en la primera mitad del siglo XX.

Si algo configura el siglo XX en El Salvador son los distintos enfrentamientos desde la década de 1930 entre agrupaciones comunistas y gobiernos ultraconservadores. Una de las figuras políticas fundamentales fue Agustín Farabundo Martí (1893-1932), que fue dirigente del Partido Comunista Salvadoreño y murió asesinado por los bandos opositores a su militancia. El país vivió una serie de gobiernos militares autoritarios de 1944 a 1979, cuando la oposición logró un Golpe de Estado contra el general Carlos Humberto Romero (1924-2017). Tras un breve periodo de democracia y relativa calma, estalló la Guerra Civil Salvadoreña que duró hasta 1992. Este conflicto entre las élites políticas y económicas, junto a las Fuerzas Armadas de El Salvador y las fuerzas guerrilleras del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional costó la vida a más de

75000 personas entre muertos y desaparecidos y concluye con la firma de los Acuerdos de Paz en 1992.

Tras el cese del conflicto, el país no mejora su situación ya que la violencia del pasado bélico ha permeado en el presente evolucionando a otros tipos de violencia como la de las maras, organizaciones criminales de alcance internacional que operan con total impunidad y la migración forzada de miles de salvadoreños y salvadoreñas a través de México hacia EE.UU. como consecuencia de la inestabilidad política, social y económica.

En el campo literario, la impronta a mediados de siglo de la Generación Comprometida fue fundamental. Entre sus integrantes se puede mencionar a Tirso Canales (1931-2022), Ítalo López Vallecillos (1932-1986), Irma Lanzas (1933-2020), Waldo Chávez Velasco (1933-2005), Álvaro Menen Desleal (1931-2000), Roque Dalton (1935-1975), Roberto Armijo (1937-1997), José Roberto Cea (1939) y Manlio Argueta (1935). Este movimiento se vinculó ideológicamente con la realidad salvadoreña y centro/latinoamericana. Además, buscó una renovación estética que permitió que sus integrantes exploraran la ciencia ficción, la literatura fantástica, el teatro del absurdo y el indigenismo.

Álvaro Menéndez Leal — conocido como Álvaro Menen Desleal— (1931-2000) fue quien se encargó de continuar con la literatura fantástica en el país. Fue redactor en *El Diario de Hoy* y boxeador. Posteriormente, se desempeñó como profesor de economía en la Universidad de El Salvador. Entre sus publicaciones se puede mencionar la pieza teatral *Luz negra* (1964) y los libros de relatos *La llave* (1960), *Cuentos breves y maravillosos* (1963), *Una cuerda de nylon y oro y otros cuentos maravillosos* (1969) y *La ilustre familia androide* (1972).

«El viaje inútil» se incluye en *Cuentos Breves y Maravillosos* (1963) y se puede analizar desde los parámetros de la literatura fantástica. El texto describe la desesperación de un hombre al que todas las personas dan por muerto, aunque él insiste en que está vivo. Pese a sus quejas, sus familiares y amigos exclaman doloridos que el hombre ha muerto de manera inesperada y prematura, por lo que empiezan a preparar su velatorio y su entierro. El hombre no se opone porque cree que esa será la manera de que otras personas perciban el error que está cometiendo su familia. Sin embargo, pese a sus gritos y movimientos, nadie parece darse cuenta de sus alegatos. Al llegar a la fosa donde lo enterrarán, el hombre se resigna y exclama que después de vivir acompañado, «es hora de probar estar solo» (Menen Desleal, 1963: 27).

Dentro de la producción de ciencia ficción salvadoreña se pueden mencionar el relato «Una cuerda de nylon y oro», parte del libro *Una cuerda de nylon y oro y otros cuentos maravillosos* (1969), y el libro de relatos *La ilustre familia androide* (1972). En el primer texto el autor usa el recurso de «[...] una cuerda para decidir el futuro de la vida en la Tierra, este cuento de Menen Desleal recupera el mito griego de las Moiras (o las Parcas) que controlaban el destino de los seres humanos con hebras de hilo, aunque el autor salvadoreño masculiniza al personaje» (Díaz Arias, 2021: 38). En el segundo caso se presentan «[...] un conjunto de cuentos con influencia de la CF de Isaac Asimov, en los que se desarrolla el problema de las reglas de comportamiento de los robots, pero también se plantea que esas creaciones siguen cierta ética e incluso tienen sentimientos humanos» (2021: 39). También se pueden mencionar los cuentos «Tribulaciones de un americano que estudió demografía», «El día en que quebró el café» y «Hacer el amor en el refugio atómico», parte del libro *Hacer el amor en el refugio atómico* (1972), donde la temática de la energía atómica y sus peligros tiene un lugar primordial.

Si se continúa con la ciencia ficción salvadoreña se puede mencionar el caso de José María Méndez Calderón (1916-2006), abogado y escritor, entre cuyas publicaciones se pueden mencionar los libros de relatos *Espejo del tiempo* (1974), *Cuentos del alfabeto* (1992), *Cuentos peligrosos y otros cuentos* (1996) y *Las Mormonas y otros cuentos* (1998). El cuento «Espejo del tiempo» es parte de su libro homónimo y presenta a un científico que, al parecer, utiliza sus procedimientos de avanzada para descubrir y vengar la infidelidad de su esposa. Sin embargo, al final del relato se indica que el hombre ha sido víctima de un ataque de locura debido al abandono de esta.

Hugo Lindo Olivares (1917-1985) fue escritor y político, y dentro de su producción literaria se pueden mencionar las novelas *El Anzuelo de Dios* (1956) y *¡Justicia, Señor Gobernador!* (1960), los poemarios *Poema eucarístico y otros* (1943), *Libro de Horas* (1948) y *Sinfonía del Límite* (1953) y los libros de cuentos *Guaro y champaña* (1955) y *Espejos paralelos* (1974). Los relatos «La novela mecánica» y «Espejos paralelos» pertenecen a este último libro que, según Díaz Arias, presenta «[...] un conjunto de cuentos entre los que aparecen algunos relatos de CF que desarrollan temas ya entonces clásicos del género, como el control demográfico, las enfermedades, los viajes espaciales, los sueros que cambiaban el estado del ánimo y otros» (2021: 39-40).

Posterior a la firma de los tratados de paz en Centroamérica en la década de los noventa se puede mencionar a Jorge Galán (1973), que es licenciado en letras por la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas y ha publicado las novelas *Unos ojos sombríos* (2004) y *El sueño de Mariana* (2008) y los poemarios *El día interminable* (2004), *Tarde de martes* (2004) y *La habitación* (2007). Su novela *El sueño de Mariana* se puede catalogar como de ciencia ficción; según Díaz Arias: «Esta novela discute los efectos de los muros sociales y espaciales que dividen a los seres humanos por categorías de riqueza y los problemas de identidad generados por la globalización» (2021: 51).

Vanessa Núñez (1973), abogada, editora y profesora universitaria con una maestría en literatura hispanoamericana, es autora de las novelas *Los locos mueren de viejos* (2008) y *Dios tenía miedo* (2011) y el libro de cuentos *Espejos* (2015). Su relato «Látex» narra lo que parece ser la recepción del cuerpo sin vida de un muchacho al que el médico le hace un corte en el abdomen para constatar que ya no hay nada que hacer. El médico deja a su ayudante para que cosa el cuerpo, advirtiéndole que no se esmere mucho porque volverán a abrirlo en Medicina Forense, y se retira junto a las risas burlonas de los agentes policiales que lo trajeron (Núñez, 2015: 35). El ayudante comienza a meter las vísceras y, en determinado momento, se siente observado por los ojos del cadáver. Justo en el instante en que quiere introducir la aguja en la piel del cadáver hay un corte de luz. Su instinto le dice que se cerciore de que el cuerpo continúa en la mesa. Tras hacerlo, se dispone a salir pero, justo en ese momento, cree escuchar «el sonido viscoso de guantes estrujándose» (2015: 36). Según Karen Calvo Díaz:

Este texto, cuya carga política es apenas insinuada –si se piensa en detalles como la nulidad identitaria del cadáver, la frialdad del tratamiento médico y la burlona actitud de la policía como una constante en la literatura de Centroamérica, asociada a la referencia de las consecuencias bélicas experimentadas en la zona– evidencia con claridad la conflictiva relación entre el mundo de los muertos y de los vivos (2020: 80).

El cuento explora las posibilidades del terror en el hecho sobrenatural del retorno a la vida de un ser cuyo cuerpo ha sido troceado. La atmósfera de la narración produce una sensación de suspenso que prepara al lector para la irrupción de lo sobrenatural, que viene a trastocar el límite que se establece entre la vida y la muerte, posibilitando la irrupción de un espacio otro que suspende momentáneamente la lógica por la que se regula la realidad.

La última autora por mencionar aquí es Olivia Olivia (1987), que nació en Canadá como hija de refugiados salvadoreños. Su libro *No One Remembered Your Name But I Wrote It Down*

(2015) es una memoria especulativa ambientada en el más allá. Actualmente reside en EE.UU.; de hecho, su cuento «The immigrant»/«La inmigrante» que gira, como indica el título, sobre la experiencia de la migración, fue escrito originalmente en inglés y publicado por primera vez en la antología bilingüe *Puntos de fuga, prosa salvadoreña contemporánea/Vanishing points, Contemporary Salvadoran Prose* (2017), editada por Tania Pleitez Vela, Alexandra Lytton Regalado y Lucía de Sola. Basta recordar que 1,3 millones de salvadoreños huyeron a EE.UU. para escapar de las condiciones económicas, la crisis social y el control de los barrios del crimen organizado. En el relato, la migración se relaciona con el fenómeno sobrenatural de morir en tu lugar de origen y nacer en un más allá aleatorio. En el caso de la narradora autodiegética, menciona que ella sabía que portaría la maldición de su familia de morir para nacer en el *más allá*, a diferencia de su hermana Maura, que se quedaría en El Salvador, su lugar de origen. Al morir-nacer en otro lugar, las personas se olvidan de la vida anterior, o la recuerdan de manera difusa. La narradora hace su nueva vida en Berlín y comenta que cuando ve a sus vecinos, un par de hermanos de una edad parecida a la de ella y su hermana, recuerda vagamente a Maura. Al ver a los hermanos jugar fuera le invade un calor en su corazón por querer ser parte de esa familia y esto provoca que vea nítidamente la imagen de su hermana y que recuerde acciones que la caracterizaban. Esto genera el derretimiento del hielo donde los hermanos jugaban, lo que hace que la narradora escuche los gritos de ambos, que nadan intentando salir del agua congelada, lo que la hace pensar que el recuerdo de su vida en El Salvador con su familia provoca el colapso de su más allá en Berlín. El cuento aborda lo sobrenatural desde dos acciones: por un lado, la idea de morir en el lugar de origen y aparecer en un lugar al azar donde comenzar una vida del *más allá* —que lo relaciona con la muerte de la vida anterior— y el hecho de que el recuerdo produzca un colapso de realidades yuxtapuestas que provoca el derretimiento del hielo en Berlín producto del calor del trópico salvadoreño.

1.5.6. HONDURAS

Antes de hablar de literatura fantástica y de ciencia ficción en Honduras, se debe inscribir en el marco de su contexto. Para Águeda Chávez García, «[a] partir de los impulsos desde la Reforma Liberal, que inicia en 1876 con los principales ideólogos —Marco Aurelio Soto como presidente y Ramón Rosa como Secretario General del Gobierno— se constata una época de puente para una

interesante estructura que fomentará la educación y las letras» (2021: 36), donde comenzó a crearse una literatura nacional. La reforma también promovió la construcción de la nueva nación hondureña y su divulgación a través de los primeros periódicos en el país. Es el caso de *El Guacerique*, creado en 1892. Entre los intelectuales que se inclinaron a esta labor sobresalieron Rómulo E. Durón (1865-1942) y Froylán Turcios (1874-1943) (Chávez García, 2021: 38).

Froylán Turcios fue ministro de gobernación, diputado del Congreso Nacional y secretario privado del caudillo revolucionario nicaragüense Augusto César Sandino (1895-1934). Como periodista dirigió *El Tiempo*, *El Heraldo*, *El Nuevo Tiempo* y *Boletín de la Defensa Nacional*. Además, fundó las revistas *El Tiempo*, *El Pensamiento*, *Revista Nueva*, *Arte y Letras*, *Esfinge* y *Revista Ariel*, y también fue un poeta y narrador que se inclinó en su producción a la corriente del modernismo. Entre sus obras se pueden mencionar la novela *El vampiro* (1910) y *Cuentos del amor y de la muerte* (1929).

Su novela *El vampiro* posee elementos para identificarla dentro de los parámetros de la literatura fantástica. Entre ellos, los recursos de la ambientación gótica —paisajes sombríos, jardines tenebrosos, iglesias oscuras, mansiones viejas y habitaciones y pasadizos poblados de elementos inquietantes y ruidos nocturnos—: «La vieja casona juega un papel fundamental en la novela, ya que es el lugar de la pureza, pero también del mal. [...] la casa alberga los secretos familiares y se torna, a medida que avanza el relato, en un lugar siniestro» (Poe, 2009: 148). Asimismo, el texto «[...] utiliza la figura monstruosa del Padre/vampiro para encerrar todo lo pecaminoso de la narración, permitiendo conservar la pureza del amor (aunque incestuoso) y sobre todo la virginal belleza de Luz» (2009: 151). Con respecto al uso de la figura del vampiro, se puede indicar que:

En tanto sublimación de lo erótico en la sensualidad morbosa del consumo de sangre, el vampirismo estetiza los aspectos éticos vinculados a la explotación, dramatiza lo ideológico, lo extrema al subsumirlo en una síntesis estereotipada (maniquea, funcional, repetitiva) en la que se articulan las nociones de predestinación, mutación, fatalismo e irracionalidad (Moraña, 2017: 149).

Otro texto que merece destacarse es «El fantasma blanco», recogido en *Cuentos del amor y de la muerte* (1929). Para Mario Gallardo, este relato se inscribe en la literatura hondureña en un momento en que esta se veía condicionada por el criollismo, el regionalismo y el costumbrismo (2021: 21). Su trama se puede resumir de la siguiente manera:

El protagonista del relato —ambientado en La Antigua Guatemala— maneja un discurso equilibrado, con amplias referencias librescas y a la tradición oral antigüeña. Mientras deambula por la ciudad en busca de un amor que le evade con la insoportable levedad de un fantasma; no obstante, las alusiones a leyendas como la del Hermano Pedro y Los cadáveres azules anuncian el desenlace fantástico que prácticamente nos obliga a asumir la insólita y fantasmal condición de Clemencia, quien yace sepultada en el templo de La Merced (Gallardo, 2021: 22).

Además, recurre a una ambientación romántico-gótica: una naturaleza inclemente que presagia los momentos de tensión del relato, casonas de piedra de aspecto lúgubre, iglesias y calles en las sombras de la noche. Clemencia, la mujer/fantasma de la que se enamora el narrador homodieético, termina siendo la hermana muerta de las hijas de la señora de Vera, quienes le indican que ella lo había leído y lo admiraba profundamente y le dan un retrato de su hermana, que le confirma sus sospechas acerca de la espectralidad de la amada. Hay que destacar que el texto presenta la ambigüedad propia de un narrador poco fiable, ya que este indica que al ver la foto lo invadió «un estado de alma próximo a la locura o a la muerte» (Turcios, 2021: 60), con lo que se genera la duda con respecto a la verosimilitud de los hechos que ha contado a lo largo del texto.

Por otro lado, Arturo Martínez Galindo (1903-1940) fue escritor y periodista, además de fundador, junto con Froylán Turcios, de la *Revista Ariel*. En EE.UU. fundó, asimismo, con el poeta Guillermo Bustillo Reina (1898-1964), la revista *El Continente*. Escribió el libro de cuentos *Sombra* (1940), que fue ampliando a lo largo de su vida para aparecer como *Cuentos metropolitanos* (1983) y *Cuentos completos* (1996), ya de manera póstuma. Al hablar de su producción, Gallardo indica que «[...] la incorporación de un enfoque psicológico y el manejo de un punto de vista sesgado [son los] elementos que aportan a sus trabajos una sutil ambigüedad» ([1940] 2021: 23). En su relato «Desvarío», parte del libro *Sombra* (1940), esta ambigüedad presenta una aparente vacilación en el final del cuento ya que «[...] no sabemos si al final todo es producto del “desvarío” y existió siempre un solo narrador, desdoblado por efectos de una alteración mental, o si debemos interpretarlo como una de las muchas variaciones que asume el tema del doble» (Gallardo, 2021: 25). El texto trabaja en un plano psicológico alrededor de la dicotomía realidad/irrealidad representada en la trama a través del binomio cordura/locura que representa, de manera correspondiente, el narrador y el hombre que conversa con él.

Como se ha visto, los textos analizados se circunscriben en la lógica de lo fantástico. Turcios recrea en su novela y cuento una ambientación que se alimenta de la estética gótica, donde la presencia de tópicos universales de lo sobrenatural como el vampiro o el fantasma están

presentes. Por su parte, en el cuento de Martínez Galindo lo sobrenatural se nutre del mundo psicológico de los personajes a través del juego con el motivo del doble.

En la segunda mitad del siglo XX, las empresas estadounidenses dominaban la economía de Honduras, ya que establecieron enormes plantaciones de banano a lo largo de la Costa Norte del país. El capital extranjero, las exportaciones, la vejación de los Derechos Humanos en las plantaciones de banano y una minoría de pensamiento conservador eran la constante en el contexto. El general Tiburcio Carías Andino (1876-1969) controló el país dictatorialmente hasta 1948. A partir de esta situación, Honduras degeneró en administraciones con características de dictadura, huelgas de trabajadores bananeros, una fuerte confrontación entre bandos políticos opositores y la Guerra del Fútbol en 1969, un enfrentamiento con El Salvador producto de una estrategia entre grupos conservadores y el gobierno hondureño, donde se culpó de los problemas económicos del país a los inmigrantes indocumentados salvadoreños.

Pese a haberse acercado al modernismo anteriormente, durante la primera mitad del siglo XX, en la segunda se dirigió, sobre todo, hacia un estilo más realista. En este escenario literario surgió la Generación del 50, un grupo influenciado por la gran huelga de 1954,²³ que se inclinó hacia una nueva literatura de vanguardia y de realismo social. Entre los integrantes se puede mencionar a Pompeyo del Valle (1929-2018), Óscar Acosta (1933-2014), Galel Cárdenas (1945), Roberto Castillo (1950-2008) y Jorge Luis Oviedo (1957), entre otros. Este movimiento se caracterizó por el deseo de lograr una renovación del lenguaje y por buscar una cuidada elaboración metafórica en sus textos. Es dentro de este grupo que la literatura fantástica se continuó desarrollando en Honduras.

Entre estos autores, el primero en incursionar en el género en este período, fue Óscar Acosta (1933-2014), diplomático y director de la Editorial Universitaria y de la revista literaria de la Universidad de Honduras, entre cuyas obras se encuentran los poemarios *Responso al cuerpo presente de José Trinidad Reyes* (1953), *Poesía Menor* (1957) y *Tiempo detenido* (1962). De su producción fantástica merecen destacarse dos cuentos de su volumen *El Arca* (1956): «El regresivo» y «El vengador». En el primero, se narra el caso de un hombre que tiene la posibilidad de vivir el tiempo de manera regresiva: «Dios concedió a aquel ser una infinita gracia: permitir

²³ La huelga de 1954 fue un movimiento obrero llevado a cabo en mayo de ese año, periodo en el que se exigieron mejoras en las condiciones laborales de los trabajadores ya que el país carecía de un Código de Trabajo.

que el tiempo retrocediera en su cuerpo, en sus pensamientos y en sus acciones. A los setenta años, la edad en que debió morir, nació» (Acosta, [1956] 2021: 73). La trama recuerda a «The Curious Case of Benjamin Button» (1922) de Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), aunque también comparte similitudes con el célebre «Viaje a la semilla» (1944) del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980). Por su parte, la minificción «El vengador» narra el asesinato de un hombre por parte de su propio hermano, el cacique Huantepeque. Al fratricida le es revelado por los dioses mayas que su hermano volverá para vengarse. Temeroso del vaticinio, el hombre abre la tumba para verificar que las cenizas del cuerpo continúen intactas y, mientras esto sucede, un viento fuerte las levanta, produciéndole al cacique una ceguera permanente. Para Mario Gallardo, en este texto: «[...] Acosta incorpora algunos elementos provenientes de la rica y original tradición prehispánica [...]» (2021: 26).

También el ya citado Roberto Castillo (1950-2008), que estudió filosofía en la Universidad de Costa Rica y fue profesor de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, cultivó lo fantástico. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de cuentos *Subida al cielo y otros cuentos* (1980), *Figuras de agradable demencia* (1985), *Traficante de ángeles* (1996) y *La tinta del olvido* (2007). Según Gallardo, en el primero de ellos —*Subida al cielo y otros cuentos*—, Castillo busca «[...] suspender nuestra incredulidad y aceptar la manifestación de una fisura en el esquema de lo cotidiano [donde] no [se] implique, de manera alguna, el cómodo ámbito de la evasión» (2021: 27). Buen ejemplo de ello es «Chabacán», protagonizado por Gregorio Ramírez, buen estudiante y conocido entre sus amigos del colegio por contar buenas historias, ser un gran bromista y tener un mundo alternativo fuera del salón de clases. Acusado de juntarse con prostitutas, alcohólicos y ladrones de su barrio, decide un día llevar a sus amigos a conocer su *parnasos*: un grupo formado por dos prostitutas —una alcohólica y otra loca—, un borracho y el loco del barrio. Al final, se descubrirá que todos ellos están muertos, planteándose, así, el cruce fantástico entre la vida y la muerte. Lo interesante es que, para ello, Castillo utiliza personajes de la marginalidad hondureña.

En otro relato del mismo libro, «Las moscas», se plantea una clara crítica al sometimiento de las mayorías campesinas ante las minorías acaudaladas del país y se orchestra una especie de venganza o escarmiento para un hombre que ve a sus trabajadores como un *mal necesario*. El elemento fantástico en el cuento se manifiesta a través de una plaga de moscas que acosa al

protagonista, de la que los campesinos le acusan de ser el culpable y que Gallardo describe como «[...] el merecido castigo por la miserable condición en que mantiene a los campesinos» (2021: 27).

Otro miembro de la Generación del 50, Pompeyo del Valle, que ejerció el periodismo en los diarios *El cronista* y *El día*, es reconocido sobre todo por su obra poética, entre la que podemos mencionar los libros *Ruta fulgurante* (1952), *Antología mínima* (1958) y *El fugitivo* (1963). No obstante, entre su producción cuentística destacan *Los hombres verdes de Ula* (1982) y *Una escama de oro y otra de plata* (1982). En el primero de estos dos últimos libros mencionados se incluye el relato «La calle prohibida», donde el autor hace uso de la figura del dictador latinoamericano, más que presente en el contexto de represión político-militar que sufrió Honduras. La trama gira en torno a la situación anómala en la que el presidente del país clausura una calle cuando visita a su amante, bajo pena de ser devorado por sus caballos negros a quien se atreva a pasar. El protagonista, tras regresar a Honduras después de un largo exilio en París, olvida la advertencia. Al trasgredir la ley es interceptado por un carruaje con un ser con ojos rojos y patas de macho cabrío que lo transforma en césped para darle de comer a sus caballos. Dos elementos se combinan en el texto: por un lado, la alianza al parecer diabólica del presidente de gobierno y, por otro, la denuncia del abuso de poder en las élites políticas del país.

La siguiente obra que cabe revisar es fruto del trabajo de Jorge Luis Oviedo (1957), docente de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, y entre cuyas obras se encuentran los libros de relatos *La muerte más aplaudida* (1983), *Cinco cuentos* (1985) y *El último vuelo del pájaro travieso* (1988). El cuento «La cara del espejo» forma parte de su volumen de 1983, y en él se emplea uno de los recursos fantásticos predilectos por Jorge Luis Borges: el espejo. Rosaura, una chica que acaba de besarse por primera vez con Julián, busca rastros de ese beso en un espejo por un tiempo tan prologado que su reflejo queda impregnado en este pese a que ella se retira. Posteriormente, su madre se da cuenta de que al verse en el espejo solo se refleja la imagen de su hija, pero alude a esta anomalía al hecho de que es víctima de unas cataratas que no la dejan ver bien. La madre marcha de la casa y, al regresar, por mucho que busca a su hija, no da con ella. Pese a las habladurías que dicen que se ha escapado con su novio, finalmente se descubre que Rosaura ha quedado atrapada del otro lado del espejo.

Galel Cárdenas (San Pedro Sula, 1945), quien se desempeñó como profesor universitario de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, también aborda lo fantástico en su obra. Entre sus publicaciones se encuentran el poemario *Pasos de animal grande* (1986), el libro de cuentos *La sangre dio una sola vuelta* (1991) y la novela *Zona viva* (1991). Su cuento «Margarita en la casa del viento memorioso» –en *La sangre dio una sola vuelta*– narra la experiencia de hastío de una mujer ante su vida matrimonial. Pareciera que habita con más alegría las páginas de los libros que lee y deambula como un fantasma por su casa, donde se refleja en los espejos, antes que compartir con su esposo. Incluso, se podría decir que habita dos temporalidades: una lejana, en el espacio-tiempo, y la otra, en la monotonía de su realidad conyugal. Un día, Margarita es interrumpida de sus actividades cotidianas para compartir con los amigos de su marido, los cuales quedan sorprendidos ante la visión de aquella mujer. Producto de aquel choque de realidad, ella aniquila a los visitantes con una voz de sirena que los pulveriza y también reduce a la nada a su marido, que se pierde a través de un abismo. Al final del relato, la voz narradora indica que: «Margarita, entonces, empezó a cristalizarse del mismo lado donde había asesinado a su esposo antiguo, odiado hasta la médula por la exasperación» (Cárdenas, [1991] 2021: 124). Con esto, permanece la ambigüedad de no saber si en realidad la mujer vive una superposición de tiempos donde el esposo antiguo es el mismo que acaba de asesinar o si, por el contrario, ella es un ser sobrenatural que habita el espacio en que se circunscribe a lo largo del tiempo condenando al mismo final a las personas que se aproximan a ella.

En lo que respecta a la ciencia ficción, en Honduras se puede mencionar el caso del escritor Orlando Henríquez (Tegucigalpa, 1923), abogado y periodista, entre cuya producción se encuentra la novela *Cuando llegaron los dioses* (2001), que puede inscribirse al género por tratar como tema principal la clonación, y los libros *Doce cuentos y una fábula* (1967) y *Cuentos de fantasía* (1991).

El otro autor por incluir dentro del género de la ciencia ficción es Nery Alexis Gaitán (El Paraíso, 1961), docente en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y columnista permanente de *Diario Tiempo* y *Diario la Tribuna*. Entre sus obras, se pueden citar el libro de microrrelatos *La vida menor* (1990) y los libros de cuentos *Laberinto último* (1992) y la novela *El reclamo de las horas* (1995). Sus relatos «El cristal», «El conjuro», «El deseo en el tiempo», «El cristal II», «Juventud que no cesa», «Ansias», «La estación de la experiencia», «Sinfonía en tiempo menor» y «La creación» forman parte del libro *Reloj de arena y otros requisitos de viaje* (2007) y

pueden clasificarse dentro del género de la ciencia ficción, ya que en ellos «explora el tiempo y sus cambios» (Díaz Arias, 2021: 52).

El último texto que considerar dentro de los parámetros de lo fantástico es del escritor Giovanni Rodríguez (San Luis, Santa Bárbara, 1980), también profesor en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Ha publicado el libro de ensayos *Café & Literatura* (2012), el volumen de cuentos *La caída del mundo* (2015) y las novelas *Ficción hereje para lectores castos* (2009) y *Los días y los muertos* (2016). «Pesadilla indeleble» es parte de *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción* (2017) y narra cómo el protagonista sufre de una pesadilla persistente donde todas las cosas a su alrededor se agigantan de manera exacerbada, haciéndolo a él cada vez más pequeño. Al despertarse, tiene la sensación de haberse encogido, lo que provoca que el hombre decida no dormir por varios días consecutivos, hasta que termina dándose por vencido, con la alegría de despertar sin ser víctima del sueño recurrente. Pero entonces se mira en el espejo y se da cuenta de que ha ocurrido lo contrario: su cuerpo se está agigantando y por esta razón todo a su alrededor termina viéndose cada vez más pequeño.

1.5.7. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La panorámica que se ha ofrecido de la literatura fantástica y de ciencia ficción centroamericana entre 1888 y 1940 muestra cómo hay elementos recurrentes en la región: el uso de las mitologías prehispánicas —donde destaca el nahualismo fruto de la tradición maya— y la presencia de tópicos universales de la literatura fantástica como el vampiro, el ángel exterminador o el fantasma. También es importante destacar el hibridismo de algunos de los textos y su diálogo con otros géneros literarios no miméticos como la fantasía científica, la ciencia ficción o el realismo mágico. Asimismo, el ocultismo, los avances científicos y la teosofía se mezclan en muchos de los textos, donde la estética del modernismo posibilitó la irrupción de lo sobrenatural. El lenguaje preciosista, el parnasianismo e incluso la figura del mito griego, característicos de esta corriente estética, están presentes en algunos de los textos de la primera mitad del siglo pasado. Además, también puede verse la experimentación de las vanguardias al ir más allá de la tendencia regionalista y costumbrista que imperaba en la región. Las primeras manifestaciones de la literatura fantástica centroamericana posibilitaron, pese a la consolidación del realismo como

corriente mayoritaria en la literatura centroamericana, una evolución del género hacia la segunda mitad del siglo XX.

Además, la historiografía que se acaba de elaborar de la producción de literatura fantástica y de ciencia ficción desde la década de los cuarenta del pasado siglo hasta la actualidad en América Central permite plantear algunas conclusiones generales. En el periodo cercano a las Guerras Centroamericanas, lo fantástico no es el género más utilizado, ya que la literatura de la región se ha inclinado históricamente hacia géneros miméticos. Pese a todo, la literatura fantástica se mantiene, primero, como producto de la influencia de los movimientos de vanguardia, y, posteriormente, gracias a la obra de autores miembros de agrupaciones revolucionarias que utilizan sus recursos junto con las tensiones sociales que se viven en cada país.

Al darse por finalizadas las Guerras Centroamericanas, la literatura fantástica y la ciencia ficción continúan desarrollándose, marcadas por la violencia del territorio. Algunos textos se alimentan de hechos como la migración forzada. Además, destaca en las obras estudiadas el tema de la violencia hacia las mujeres. Lo sobrenatural y lo especulativo sirven, así, para abordar situaciones sociales que provienen tanto de la esfera pública como de la privada.

Por todo ello, lejos del escapismo o el mero entretenimiento, como se constata, la literatura fantástica y de ciencia ficción de América Central se proponen como una grieta desde donde se pueden ver los fallos de nuestra sociedad y los sinsentidos de la realidad. Desde ahí es posible el diálogo entre seres vivos, muertos, de diferentes especies o de otro espacio-tiempo. Ambos géneros se convierten así en la mirada dislocada que denuncia la violencia que acecha a aquellos que habitan la región centroamericana o a los que tuvieron que huir de la misma.

1.6. METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN DEL *CORPUS*

Para la selección de los 17 cuentos y las 12 autoras que conforman la parte del análisis de la presente tesis doctoral se realizó un escrutinio de alrededor de 500 relatos escritos en América Central, de los cuales alrededor de 250 están escritos por mujeres. Dentro del género de la literatura fantástica y la ciencia ficción se leyeron alrededor de 150 cuentos, de los que alrededor del 50% son de escritoras. A estos se accedió desde volúmenes individuales, pero, sobre todo, de antologías de relato de literatura fantástica y de ciencia ficción, de autoras centroamericanas y de nueva

narrativa centroamericana. Estos volúmenes, en su gran mayoría, provienen del mundo editorial de la región, pero también se consultaron textos desde fuera del espacio geográfico centroamericano.

La elección de estos relatos y de sus autoras obedecen a tres criterios específicos: el primero, que el texto estuviera realizado por una autora centroamericana dentro del periodo histórico que se había delimitado (2002-2022); el segundo, que los relatos seleccionados tuvieran un tratamiento similar del motivo del monstruo y que este fuera reincidente en al menos cuatro relatos; tercero, que se lograra analizar al menos un cuento de una autora de cada país que conforma la región de América Central y que utilice el castellano como lengua oficial. A continuación, se añade una tabla con los datos de las antologías consultadas:

Antología	Año	País	Cantidad de cuentos	Cantidad de cuentos de escritores	Cantidad de cuentos de escritoras
<i>Mujeres que cuentan</i>	2001	Guatemala	21	0	21
<i>Antología de cuentistas guatemaltecas</i>	2001	Guatemala	23	0	23
<i>El relato fantástico en Honduras</i>	2002	Honduras	13	12	1
<i>Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo</i>	2003	España	60	48	12
<i>Narradoras costarricenses. Antología de cuentos</i>	2006	Costa Rica	24	0	24
<i>Posibles futuros: cuentos de ciencia ficción</i>	2009	Costa Rica	6	3	3
<i>Poe siglo XXI</i>	2010	Costa Rica	8	5	3
<i>Objeto no identificado y otros relatos de ciencia ficción</i>	2011	Costa Rica	8	4	4
<i>Puertos abiertos. Antología de cuento centroamericano</i>	2011	México	50	41	9

<i>Voces de la sirena: antología de literatura fantástica de Costa Rica</i>	2012	Costa Rica	25	19	6
<i>Marte inesperado y otros relatos costarricenses de ciencia ficción</i>	2012	Costa Rica	5	3	2
<i>2012. Relatos de los tiempos finales</i>	2012	Costa Rica	7	5	2
<i>Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción</i>	2013	Costa Rica	6	3	3
<i>Cyberpunk 506</i>	2014	Costa Rica	12	10	2
<i>Te voy a recordar y otros relatos de ciencia ficción</i>	2015	Costa Rica	8	4	4
<i>Cuerpos. Relatos eróticos escritos por mujeres</i>	2015	Guatemala	39	0	39
<i>Puntos de fuga, prosa salvadoreña contemporánea/Vanishing points, Contemporary Salvadoran Prose.</i>	2017	El Salvador	17	9	8
<i>Nicaragua cuenta</i>	2018	España	18	13	5
<i>El país restaurado: relatos anticipatorios</i>	2019	Costa Rica	8	4	4
<i>Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción</i>	2019	Costa Rica	8	4	4
<i>Cuentos de Panamá. Antología de narrativa panameña contemporánea</i>	2019	España	30	19	11
<i>Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos</i>	2022	Costa Rica	10	5	5
<i>La isla de los pájaros extintos y otros relatos futuristas</i>	2022	Costa Rica	7	3	4

Tabla 1

En lo que respecta a los volúmenes monográficos, se revisaron 17 ejemplares, el más antiguo de 2005 y el más reciente de 2022. Al respecto del país de origen de las escritoras 6 son de El Salvador, 1 de Costa Rica, 5 de Guatemala, 4 de Panamá y 1 de Nicaragua. No se accedió a ningún monográfico de una autora hondureña. Se consultaron un total de 276 cuentos. En la siguiente gráfica se puede ver cada título, la autora, su país de procedencia y la cantidad de cuentos de cada uno:

Título	Autora	País	Cantidad de cuentos
<i>Olvida uno</i> (2005)	Claudia Hernández (San Salvador, 1975)	El Salvador	10
<i>De fronteras</i> (2007)	Claudia Hernández (San Salvador, 1975)	El Salvador	17
<i>El diablo sabe mi nombre</i> (2008)	Jacinta Escudos (San Salvador, 1961)	El Salvador	14
<i>Las buenas costumbres</i> (2011)	Denise Phé-Funchal (Ciudad de Guatemala, 1977)	Guatemala	18
<i>Causas naturales</i> (2013)	Claudia Hernández (San Salvador, 1975)	El Salvador	15
<i>Abrir las manos</i> (2013)	Cheri Lewis G. (Chitré, 1974)	Panamá	12
<i>Antierótica feroz</i> (2013)	Laura Fuentes Belgrave (San José, 1978)	Costa Rica	30
<i>Una ciudad de estatuas y perros</i> (2014)	María del Carmen Pérez Cuadra (Jinotepe, 1971)	Nicaragua	18
<i>La lucidez de la locura. Relatos clínicos</i> (2014)	Ana María Jurado (Antigua Guatemala, 1946)	Guatemala	12
<i>Caricias para Beatriz y otros relatos</i> (2014)	Ana Fortuny (Ciudad de Guatemala, 1965)	Guatemala	34
<i>Espejos</i> (2015)	Vanessa Núñez (San Salvador, 1973)	El Salvador	12
<i>La muerte de Darling</i> (2016)	Valeria Cerezo (Ciudad de Guatemala, 1979)	Guatemala	18
<i>Caminando en círculos</i> (2006)	Nicolle Alzamora Candanedo (Ciudad de Panamá, 1992)	Panamá	18

<i>La familia o el olvido</i> (2017)	Elena Salamanca (San Salvador, 1982)	El Salvador	16
<i>Cuando las flores aprendieron a bailar polca</i> (2019)	Marilinda Guerrero Valenzuela (Ciudad de Guatemala, 1980)	Guatemala	13
<i>Cuentos del fin del mundo</i> (2021)	Lina Mariana Calvit (Ciudad de Panamá, 1994)	Panamá	9
<i>Esto no es vida</i> (2002)	Cheri Lewis G. (Chitré, 1974)	Panamá	10

Tabla 2

Con respecto a las tipologías del monstruo seleccionadas para el análisis, es importante primero mencionar que Ana Casas indica en el prólogo de *Las mil caras del monstruo* (2018) que este se ofrece como una trasgresión, una impureza intersticial que desafía las normas de lo biológico. Sin embargo, advierte que, en nuestra cultura, este va más allá de una connotación natural (8-9). Al ser así, destaca que:

[...] si sus figuraciones nos resultan tan inquietantes es porque, además de las normas físicas, violan las normas simbólicas que permiten categorizar los diversos elementos de la esfera social. Incluso en aquellos casos en que podemos mostrarnos comprensivos [...] el monstruo rehúye toda clasificación y, por lo tanto, se sitúa en los márgenes, es decir fuera de lo que comúnmente consideramos como «lo normal» (9).

Partiendo de esta premisa, Casas divide los monstruos entre aquellos de origen sobrenatural al transgredir las normas biológicas de lo normal (2018: 9) y los que han sufrido un proceso de naturalización que les permite incluso pasar desapercibidos y que son «[...] monstruosos por sus actos pero no por sus rasgos [...]» (2018: 10).

Por otra parte, López-Pellisa habla de los monstruos hegemónicos y contrahegemónicos. Al respecto del concepto de monstruo hegemónico, se lo puede definir de la siguiente manera:

El monstruo hegemónico no presupone ninguna subversión frente a la norma, ya que ha sido producido por el propio sistema para reforzarlo, por lo que la disidencia que representa la monstruosidad como lugar desde el que convertirse en un elemento de resistencia para la transformación social desaparece (López-Pellisa, 2022a: 410).

En la siguiente tabla se hará un recuento de las tipologías del monstruo que se encontrarán en los análisis de los cuentos seleccionados en esta tesis doctoral, clasificándose entre hegemónicos y contrahegemónicos y entre naturales o sobrenaturales.

Tipología de monstruo	Cuento	Autora	Hegemónico o contrahegemónico	Natural o sobrenatural
Demonio	«La han despedido de nuevo» (2005)	Claudia Hernández (San Salvador, 1975)	Hegemónico	Sobrenatural
Animal fantástico	«La han despedido de nuevo» (2005)	Claudia Hernández (San Salvador, 1975)	Hegemónico	Sobrenatural
Mujer monstruosa	«Las buenas costumbres» (2011)	Denise Phé-Funchal (Ciudad de Guatemala, 1977)	Hegemónico	Natural
Mujer monstruosa	«Habitaciones» (2013)	Claudia Hernández (San Salvador, 1975)	Hegemónico	Natural
Mujer monstruosa	«Mujer hecha pedazos» (2013)	Cheri Lewis G. (Chitré, 1974)	Contrahegemónico	Natural
Mujer monstruosa	«Dione» (2019)	Ximena Miranda Garnier (San José, 1977)	Contrahegemónico	Sobrenatural
Mujer artificial	«Eva nunca duerme»	María del Carmen Pérez Cuadra (Jinotepe, 1971)	Hegemónico	Natural
Clon	«El capitán y la capitana» (2019)	Melanie Taylor Herrera (Ciudad de Panamá, 1972)	Hegemónico	Sobrenatural
Cíborg	«Prometea» (2022)	Laura H. Zúñiga (San José, 1982)	Hegemónico	Sobrenatural
Fantasma	«Lavador de platos quasi una fantasía» (2002)	Marta Susana Prieto (Puerto Cortés, 1944)	Contrahegemónico	Sobrenatural
Medusa	«Cabeza de serpientes» (2008)	Jacinta Escudos (San Salvador, 1961)	Contrahegemónico	Sobrenatural
Humano/animal	«Yo, cocodrilo» (2008)	Jacinta Escudos (San Salvador, 1961)	Contrahegemónico	Sobrenatural
Humano/animal	«Película japonesa de los años 60» (2008)	Jacinta Escudos (San Salvador, 1961)	Contrahegemónico	Sobrenatural

Revenant	«La Matina» (2020)	Marilinda Guerrero Valenzuela (Ciudad de Guatemala, 1980),	Contrahegemónico	Sobrenatural
Mutante	«Los túneles de la memoria» (2009)	Laura Casasa Núñez (San José, 1976)	Contrahegemónico	Sobrenatural
Mutante	«Abel» (2013), «La incompleta» (2015), «La esperada» (2019)	Anacristina Rossi (San José, 1952)	Contrahegemónico	Sobrenatural

Tabla 3

Estas tipologías surgen del análisis y clasificación de los textos seleccionados. En lo que respecta a la categorización de cada una, estas tienen distintos orígenes. En lo que atañe al demonio se ha utilizado su caracterización a partir de lo que indica Gilmore al decir que la figura del monstruo representada por un demonio remite «[...] a mythical being which symbolizes evil in order to cleanse the society of its own guilt and terror» (2003: 21). Para el animal fantástico se relaciona con el mundo antiguo desde la visión Occidental, donde Gilmore apunta al animal con características sobrenaturales dentro de «[t]he most common fantasy was to imbue animal-like monsters, or half-animal beings, with human malice and destructiveness» (2003: 45).

La mujer monstruosa es una de las tipologías más reincidentes, ya que se utiliza en 4 de los 17 relatos seleccionados. Barbara Creed en su libro *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) utiliza la siguiente tipología del monstruo femenino aplicada al cine de terror: la madre primitiva amoral, la vampiresa, la bruja, la mujer como el útero monstruoso, la mujer como herida sangrante, la mujer como el cuerpo poseído, la madre castradora, la mujer como bella pero mortal asesina, la psicópata envejecida, la monstruosa chica-chico, la mujer como un animal no humano, la mujer como muerta-viva y la *femme castratrice* mortal (1). Al respecto del monstruo en relación con la mujer artificial, López-Pellisa destaca en el prólogo de *Las otras. Antología de mujeres artificiales* (2018) que:

Los mitos antropogénicos, habitualmente vinculados a los mitos cosmogónicos, narran el origen y el nacimiento del ser humano, así como sus relaciones con el creador. Pero cuando nos referimos exclusivamente al nacimiento de la mujer, surgen mitos etiológicos paralelos que, por lo general, sostienen que fue creada después del hombre y con otro tipo de técnicas y materiales. Cuando leemos relatos sobre mujeres artificiales siempre acudimos al mito de Pigmalión y Galatea. De hecho, el amor o atracción que siente el ser humano por estatuas o muñecas se conoce bajo el nombre de Venus estatuaria, agalmatofilia o eidolismo (7-8).

Sin embargo, López-Pellisa añade que en lo que respecta a la mujer artificial, no solo existe el paradigma de Galatea, sino también el de Pandora, «[...] un mito que me interesa reivindicar como metáfora para analizar aquellos textos en los que se crean mujeres desde una perspectiva patrilineal para uso, goce y disfrute del placer masculino» (2018: 8).

La siguiente tipología es la del clon. Este término fue creado en 1903 por el botánico estadounidense Herbert John Webber (1865-1946) y hace referencia a un ser idéntico a otro a nivel genético. De esta acepción, que en su origen se refirió al terreno de lo vegetal y se aplicó a determinadas técnicas de cultivo, se devino al término clonación, donde ya interviene la biotecnología y se dirige hacia seres animales. Según Patrick D. Hopkins, en su artículo «Bad Copies: How Popular Media Represent Cloning as an Ethical Problem» (1998), los tópicos más usuales al respecto de la clonación en la ciencia ficción son: la megalomanía, el niño reemplazo, el donador de órganos y la última oportunidad para la pareja estéril (10-11).

El término *cíborg* fue acuñado por primera vez por Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline en 1960 para referirse a un ser humano con características mejoradas que podría sobrevivir en el espacio. En su artículo «Cyborgs and Space» ([1960] 1995), señalan que: «The Cyborg deliberately incorporates exogenous components extending the self-regulatory control function of the organism in order to adapt it to new environments» (31). Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Sarriera y Steven Mentor, en «Cyborlogy: Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms» (1995), establecen un catálogo con respecto a sus funcionalidades, que pueden ser: 1. *Restauradoras* —cuando se recuperan funciones perdidas del cuerpo o se restauran órganos o partes de un organismo—, 2. *Normalizadoras* —cuando se logra que una criatura artificial sea indistinguible, dada su normalidad—, 3. *Reconfiguradoras* —cuando se generan criaturas posthumanas—, 4. *Perfeccionadoras* —categoría utilizada sobre todo en la industria militar para dotar a los soldados de todo tipo de fantasías bélicas que mejoren su capacidad de destrucción e incluso generar organismos artificiales de ataque controlados solamente por computadoras— (3). Chela Sandoval en «New Sciences: Cyborg Feminism and The Methodology of the Oppressed» (1995) presenta una manera de ver al *cíborg* alejada de la parafernalia capitalista que no considera las diferencias de los países en vías de desarrollo. Al respecto, la escritora propone el concepto de «conciencia *cíborg*» y reflexiona que:

[...] if cyborg consciousness is to be considered as anything other than that which replicates the now dominant global world order, then the cyborg consciousness must be developed out of a

set of technologies that together comprise the methodology of the oppressed, a methodology that can provide the guides for survival and resistance under first world transnational cultural conditions. This oppositional «cyborg» consciousness has also been identified by terms such as «mestiza» consciousness, «situated subjectivities», «womanism», and «differential consciousness» (Sandoval, 1995: 408-409).

Esta forma contrahegemónica de la tipología del cibernético se instala en un escenario donde es una afrenta al capitalismo de barbarie. Sin embargo, también es una figura contra el patriarcado y su opresión a los cuerpos de las mujeres y al lugar de expolio que la episteme colonial otorga a los territorios ubicados en el Sur Global. Por su parte, Joseba Gabilondo en «Postcolonial Cyborgs: Subjectivity in the Age of Cybernetic Reproduction» (1995) advierte que:

From the cyborg to the Third World consumer «Man» and the postcolonial subaltern, different interfaces of subject formation are being erected in postmodernism. The double interface between cyberspace/consumer culture and preexisting cultural logics also accounts for any oversimplification and utopianism of cybernetic technology (430).

El fantasma es otra de las tipologías que se utilizará en la parte de análisis de la presente investigación. Para Freud, «[a] muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos» (1992a: 241). ¿Porqué habita el fantasma el mundo de los vivos? ¿Porqué se hace visible? El fantasma retorna al mundo de los vivos, en la mayoría de los casos, para que su memoria sea restituida, para que a través de su presencia espectral se mantenga vivo su recuerdo y se solucione cualquier situación que haya dejado pendiente. Para Carroll:

[...] the most common ghost stories involve the return from the dead of someone who has left something unsaid or undone, who wishes something unacknowledged to be brought to light, or who wants revenge or reparation. Once the living discover this secret motive, they are generally on their way to sending the ghost back to where it came from (1990: 95).

En lo que atañe al monstruo mítico de la Medusa, al igual que otros como el Minotauro, el Cíclope o el Basilisco, se opone a la figura del héroe, de tal forma que, según Gilmore: «In the archetypal Culture Hero myth, which is found all over the world, some brave champion goes forth to test his mettle in a climactic battle of good and evil, the latter always embodied as some monstrous beast» (2003: 5). En la mitología griega se asocia a las tres Gorgonas,²⁴ que forman parte de «[...] a race of homicidal giants, one of whom, a female, was Medusa the snake-haired» (2003: 39).

²⁴ Las tres gorgonas son Medusa, Esteno y Euríale y son monstruos/deidades femeninas de la mitología griega.

Al respecto del monstruo como hibridación entre lo humano y lo animal, Gilmore señala que, desde los textos sagrados judeocristianos, «[L]ike monsters before and after, the scriptural image conflates human destructiveness with animal aggression and raw power» (2003: 34). En el terreno de la mitología griega, el monstruo humano/animal también está representado; en este caso, Gilmore indica que «[t]heir monsters were usually immense in size, with the usual hybrid shapes predominating, and superhuman in physical power. Such beings also usually combined human and animal traits in shocking or terrifying ways» (2003: 44-45). Esta tipología es la tercera más representada con 3 cuentos donde es utilizada.

En lo que concierne al *revenant*, si se atiende a su significado literal, es una entidad que regresa. Según Jean-Claude Schmitt, en *Les Revenants. Vivants et morts dans la société médiévale* (1994), se puede clasificar en los siguientes tipos:

- Le type de Lazare: le revenant est dépeint comme un ressuscité.
- Le type du mort dépeint comme un vivant: il n'y a aucune différence sensible entre le revenant et le ou les vivants à qui il apparaît.
- Le type de l'âme: le revenant prend la forme d'un petit personnage nu, suivant le mode conventionnel le plus fréquent de la figuration des âmes.
- Le type du fantôme: le revenant apparaît enveloppé dans un suaire diaphane.
- Le type macabre: le revenant se présente comme un cadavre vivant en état plus ou moins avancé de décomposition.
- L'invisibilité: c'est une solution limite de l'image, dans une dépendance étroite à l'égard d'un texte (235).

La otra monstruosidad más utilizada es la del mutante, que se encuentra en 4 cuentos. Según Simona Micali en *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media: Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings* (2019), algunas de las características del mutante son: poca armonía en la forma —que genera cierta repulsión en quien le mira—, constitución húmeda por lo propenso que suele ser al producir secreciones, organización primitiva de clan bárbaro, fuerza extraordinaria, indiferencia al dolor, carencia de afecto e indiferencia emocional y reproducción en masa con intereses a la estandarización (43). Según Pablo Francescutti, en «Devenir replicante: identidades mutantes en la ciencia ficción» (2022):

En términos estrictos, tal denominación le cabe a todo ser vivo surgido de una variación inesperada en su ADN; pero la ficción de los años 40 y 50 se la impuso a las personas cuya naturaleza biológica ha mudado preferentemente por una exposición a radiaciones, sinécdoque del avance técnico fuera de control. Fruto del maridaje *non sancto* entre la ciencia y la

humanidad, el mutante compone una figura patética. Sus poderes sobrehumanos, lejos de beneficiarlo, le predestinan a ser la víctima propiciatoria de un orden social que no soporta la diferencia (7).

Acerca de todas las monstruosidades expuestas en esta tesis doctoral, se puede observar que, de los 18 casos identificados, 7 son hegemónicos y 11 contrahegemónicos, con lo que se puede concluir que la representación del monstruo en estos textos, con respecto a sus parámetros tradicionales dentro de lo fantástico y la ciencia ficción, como forma contrahegemónica de representación se manifiesta con ligera ventaja, ya que esta tipología se produce en el 61% de los casos. Sin embargo, el monstruo hegemónico se produce en un 39%, una cifra bastante cercana a la primera, con un rango de diferencia del 22%.

En lo que respecta a las autoras y las obras seleccionadas se escogieron por observarse cierta relación en el tratamiento del motivo del monstruo y su conexión con la teoría feminista, la mitocrítica cultural y la ecocrítica, en diálogo con las categorías de monstruosidades hegemónicas y contrahegemónicas a partir de lo que indica López-Pellisa (2022a). A continuación, se presentará a cada autora, se hablará de su producción y se expondrá el cuento seleccionado para su posterior análisis. Se utilizará el orden de presentación correspondiente a la organización de los cuentos en la segunda parte de esta investigación: es decir, se comenzará con las autoras que utilizan al monstruo hegemónico, representado en el capítulo 2 de la presente investigación.

Claudia Hernández (San Salvador, 1975) estudió periodismo en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas y se licenció en 1998 en comunicaciones y relaciones públicas por la Universidad Tecnológica. En ese mismo año su relato «Un demonio de segunda mano» obtuvo uno de los galardones del Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo de Radio Francia Internacional. En 2004, recibió el premio a autores jóvenes cuya obra artística contribuye al surgimiento de sociedades más justas y tolerantes de la Fundación Anna Seghers de Alemania. En 2007, formó parte de Bogotá 39, selección de los 39 escritores latinoamericanos menores de 39 años más destacados de la región. Dentro de sus obras, se encuentran los libros de cuentos *Otras ciudades* (2001), *Mediodía de frontera* (2002) –posteriormente, *De fronteras* (2007)–, *Olvida uno* (2005), *La canción del mar* (2007), *Causas naturales* (2013) y las novelas *Roza tumba quema* (2018), *El verbo J* (2018) y *Tomar tu mano* (2021). En lo que atañe a la producción de Hernández, Hilda Gairaud Ruiz indica lo siguiente:

[...] las subjetividades subalternas alegóricamente representadas en la literatura de Hernández aparecen dentro de una estética conformada por personajes violentados, los cuales coexisten en desventaja, son marginalizados y aparecen como fragmentos aislados y simbólicos dentro de un contexto opresivo. Los personajes se hallan expuestos a la crueldad que imponen quienes gozan del poder y legitimidad la ejercen sobre ellos (2016: 56).

Uno de los relatos seleccionados para su análisis posterior es «La han despedido de nuevo», parte del libro *Olvida uno* (2005). Al respecto de este, Sebastián Reyes indica que «[...] nos sumerge en el mundo inmigrante salvadoreño y latino en la ciudad de Nueva York» (2019: 133). El cuento ha sido escogido dentro de la producción de la autora por el uso que hace de monstruosidades como el demonio y el animal fantástico con relación a la violencia que sufren las subjetividades migrantes, sobre todo en el caso de las mujeres y los mandatos sobre sus cuerpos desde el poder y el núcleo familiar en lo que respecta a la reproducción. El otro relato seleccionado de la autora se titula «Habitaciones», es parte del libro *Causas naturales* (2013), y se destaca por la utilización de la tipología de la mujer monstruosa y su relación con el espacio familiar, controlado por subjetividades femeninas que ejercen el poder sobre otros sujetos subalternizados.

Denise Phé-Funchal (Ciudad de Guatemala, 1977) es socióloga y docente universitaria. Ha publicado las novelas *Las Flores* (2007), *Ana sonrío* (2015) y *La habitación de la memoria* (2015), el poemario *Manual del mundo paraíso* (2010), el libro de cuentos *Buenas costumbres* (2011) y la pieza teatral *Dicen* (2019). Además, se ha desempeñado como directora de la Editorial Cultura, perteneciente al Estado guatemalteco. Al hablar de *Buenas costumbres*, donde se encuentra el cuento homónimo elegido —«Las buenas costumbres»—, Emanuela Jossa destaca lo siguiente:

[...] en los cuentos de *Buenas costumbres* (2011) de la escritora guatemalteca Denise Phé-Funchal, hay una continua intersección entre cuidado y violencia, en el ámbito de un sistema heteropatriarcal. El tema de la violencia contra las mujeres recorre muchos de los relatos y la autora alterna el realismo despiadado con el género fantástico para mostrar la brutalidad de quienes utilizan el cuerpo de aquellas y la interiorización de las lógicas discriminatorias (2024: 38).

Se ha seleccionado este cuento de la producción de la autora por el uso que hace de la mujer monstruosa con relación a la violencia de género ejercida desde los mandatos sociales y familiares en lo referente a la reproducción, representados ambos, sobre todo, en la figura de la madre.

María del Carmen Pérez Cuadra (Jinotepe, 1971) es licenciada en Arte y Letras, doctora en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile e investigadora independiente de literatura centroamericana. Su obra ha sido galardonada con el Premio Centroamericano de

Narrativa Corta Rafaela Contreras (2004), el Premio Nacional de Poesía Inédita El Cisne (2008), el Premio Nacional María Teresa Sánchez en narrativa corta (2014) y el Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán (2022). Ha publicado los libros de cuentos *Sin luz artificial* (2004), *Una ciudad de estatuas y perros* (2014) y *Rama, microficciones* (2016), así como la novela *Memorias de una hija imaginaria* (2023).

Su cuento «El microchip», parte de *Qubit. Antología de la nueva ciencia ficción latinoamericana* (2011), narra la experiencia migratoria de una centroamericana en EE.UU. que es requisada de manera violenta en el aeropuerto de Miami. La mujer es víctima de episodios de racismo en su cotidianidad en el país, pero, además, se siente constantemente vigilada, lo que le provoca lo que parecen ser delirios de persecución hasta que encuentra un microchip adherido a su vagina y confirma sus temores (Díaz Arias, 2021: 53). Además, se puede mencionar el relato «La puerta que no quise abrir», parte de la antología *La puerta que no quise abrir* (2020) y que, según David Díaz Arias, presenta:

[...] un mundo distópico donde se han eliminado a las madres y una organización controla los nacimientos, los genes y los recuerdos, un hombre secuestra a su madre natural, para intentar aplicarle una droga que le permita recuperarse de una serie de experimentos a los que fue sometida cuando comenzó la política de exterminio de madres (2021: 53)

El relato seleccionado para analizar en la presente tesis doctoral se titula «Eva nunca duerme» y es parte del libro *Una ciudad de estatuas y perros* (2014). Posteriormente, se incluyó dentro de la antología *Libro de cuento nicaragüense: Nicaragua cuenta* (2018), editada por Arquímedes González y Karly Gaitán Morales. La escogencia de este texto dentro de la producción de la autora radica en el uso de la tipología de la mujer artificial y su relación con la violencia de género impuesta a una subjetividad no humana, pero víctima de prejuicios machistas y sexistas.

Melanie Taylor Herrera (Ciudad de Panamá, 1972) es licenciada en psicología y, además, posee una maestría en musicoterapia, especializada en docencia superior. Como escritora ha ganado los siguientes reconocimientos: el Premio Único del Concurso de cuento escrito por mujeres «Rafaela Contreras» de la Asociación Nicaragüense de Escritoras en 2009, el VIII Premio Internacional Sexto Continente de Relato Breve de 2011 (España) y el primer puesto en el Concurso de microrrelatos de Cultura Metro llevado a cabo por Radio Panamá, una de las emisoras del grupo Prisa Radio en 2014. Entre sus obras se pueden mencionar los libros de minificciones *Tiempos Acuáticos* (2000) y *Microcosmos* (2009), así como los libros de cuentos *Amables*

Predicciones (2005), *El Acuario* (2008) y *Camino a Mariato* (2009). El cuento «Semillas», incluido en el número 206 de marzo de 2010 de la revista *Axxón* y parte de *Qubit. Antología de la nueva ciencia ficción latinoamericana* (2011), está «[...] ubicado en una colonia espacial llamada Bosque Cibeles, donde no se conocen los alimentos, ni el sexo, ni el alcohol» (Díaz Arias: 2019: 54).

Su cuento «El capitán y la capitana», seleccionado para su análisis en esta tesis doctoral, es parte de la antología *Cuentos de Panamá. Antología de narrativa panameña contemporánea* (2019) editada por Edilberto González Trejos y Mónica Miguel Franco. Según Díaz Arias el texto es «[...] un relato espacial de un conjunto de humanos que, gracias al uso de naves intergalácticas, escapan de la Tierra antes de que la última glaciación acabe completamente con el planeta en el siglo XXX» (2021: 54). Este texto se ha seleccionado por el uso que realiza de la tipología del clon, también con relación a la violencia de género y la reproducción en función de la sobrevivencia de la especie humana.

Laura Zúñiga Hernández publica bajo el seudónimo de **Laura H. Zúñiga** (San José, 1982). Actualmente, cursa la maestría en literatura latinoamericana de la Universidad de Costa Rica. Entre su producción se pueden mencionar los libros de minificción *Mitófagos* (2014), *Temporada de microlugares* (2021) y *Breves espacios del miedo* (2022) y los poemarios *Zapatos reciclados* (2013) y *Desde la torre la ciudad* (2017). Su cuento «Prometea» es parte de la antología *La isla de los pájaros extintos y otros relatos futuristas* (2022) y es el cuento seleccionado de la producción de la autora para su posterior análisis en la presente investigación por el uso que hace del mito de Prometeo y su referencia a la desobediencia de la ley desde el terreno de la ciencia ficción. Esta relación puede proveer cierta tensión al relato dado que «el mito arroja el acontecimiento extraordinario sin detenerse a explicarlo», mientras que «la ciencia ficción pone sumo interés en proveerlo de disquisiciones y explicaciones científicas y paracientíficas», donde «las primeras ceden parte de su verdad a las segundas, de modo que el conjunto adquiera una similitud lógica que reclama nuestra credibilidad» (Losada, 2021: 10).

Ahora se continuará con las autoras que utilizan monstruosidades contrahegemónicas. La primera de ellas es **Marta Susana Prieto** (Puerto Cortés, 1944), que es administradora de empresas y dirigió la Asociación Hotelera de Honduras entre 1985 y 1990, además de gestora cultural en el Centro Cultural Infantil de San Pedro Sula, del que es fundadora. Además, formó

parte del consejo de redacción de *Umbrales* y del suplemento del diario *Tiempo*, también ha colaborado con la revista *Tragaluz* y el suplemento *Cronopios*. Entre sus publicaciones, se encuentran las novelas *Melodía de silencios* (1999), *Memoria de las sombras* (2005), *Buscando el Paraíso* (2010), la novela histórica *El rapto de la Sevillana* (2015) y el libro de cuentos *Animalario* (2002). El relato de la autora para analizar es «Lavador de platos quasi una fantasía», parte del libro *Animalario* (2002), que además se incluye en la antología *El relato fantástico en Honduras* ([2002] 2021), editada por Mario Gallardo. Se escogió este cuento por el uso que hace de la tipología del fantasma con relación a los roles de género y clase asignados a la mujer.

Jacinta Escudos (San Salvador, 1961) tiene una prolífica producción de ficción y no ficción. Se ha desempeñado como cronista en periódicos como *La Nación* (Costa Rica), *La Prensa Gráfica* (El Salvador) y *El Nuevo Diario* (Nicaragua). Ha sido galardonada con los premios I Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo con la novela *A-B-Sudario* (2003) y X Juegos Florales de El Salvador con el libro de cuentos *Crónicas para sentimentales* (2010). Entre sus obras, además de las citadas, figuran las novelas *Apuntes de una historia de amor que no fue* (1987) y *El asesino melancólico* (2015), los libros de relatos *Contra-corriente* (1993), *Cuentos Sucios* (1997), *El Desencanto* (2001), *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* (2002), *El Diablo sabe mi nombre* (2008) y *Crónicas para sentimentales* (2010) y el de crónicas *Maletas perdidas* (2018). Los cuentos seleccionados para el análisis son «Cabeza de serpientes», «Yo, cocodrilo» y «Película japonesa de los años 60» y forman parte del libro *El Diablo sabe mi nombre*. Al respecto del primer texto, Emanuela Jossa indica que:

[...] es una rescritura del mito de un personaje muy representativo de la metamorfosis en la cultura clásica grecorromana: Medusa, la única mortal de las tres Gorgonas. En su caso, el proceso de transmutación es dúplice, activo y pasivo, siendo tanto objeto como artífice de una metamorfosis: sus cabellos han sido transformados en serpientes por Atenas y a su vez Medusa transforma en piedra a aquellos que se atreven a mirarla en los ojos (2020: 146).

En lo que respecta al segundo cuento, la investigadora menciona que el devenir animal no se presenta como «[...] un castigo, la metamorfosis tampoco implica la degradación de la condición originaria, por el contrario otorga nuevas posibilidades e implícitamente reconoce la contigüidad de los seres» (Jossa, 2020: 142). Al describir la colección de relatos que conforman *El diablo sabe mi nombre*, Jossa indica que está «[...] integrada por muchos cuentos que, al plantear identidades nómadas, tematizan la metamorfosis en relación con la posibilidad de desafiar los discursos falocéntricos y de desarticular los estereotipos de género» (2020: 139). «Cabeza de serpientes» fue

seleccionado por el recurso de la reescritura del mito con relación a la tipología de la Medusa, que en su hibridez mujer/serpiente tiene conexión directa con la tipología humano/animal, utilizada en «Yo, cocodrilo» y «Película japonesa de los años 60», aplicada directamente al vínculo mujer/animalidad, binomio subalternizado dentro de la lógica antropocéntrica y patriarcal de las sociedades contemporáneas.

Cheri Lewis G. (Chitré, 1974) ha escrito columnas para el diario *La Prensa* y la revista *Blank*. Colaboró en la *Antología de Narraciones de los Talleres Literarios de Panamá* (2010-2011) y en la guía de viajes *Almanaque Azul* (2013). Actualmente es directora creativa en Jungla Cartoons, Inc., donde se dedica a escribir guiones y canciones para series animadas y cómicas impresas. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de cuentos *Abrir las manos* (2013), *Vivir con alegría* (2018), *El hilo que nos une* (2019) y *Esto no es vida* (2022). Acerca de *Abrir las manos*, Fernando Burgos Pérez menciona lo siguiente:

La zona de lo insólito del volumen de cuentos *Abrir las manos* se postula como un portal de reingreso en lo extraordinario y lo supernatural, haciéndonos así repensar nociones planas de lo cotidiano, de modo que su escritura va a situarse, preferentemente, en las antípodas respecto a vertientes cuya base de plasmación se corresponda con coordenadas miméticas (2017: 18).

El cuento escogido para el análisis posterior de la presente investigación se titula «Mujer hecha pedazos» y es precisamente parte de este volumen de 2013. El texto utiliza la tipología de la mujer monstruosa en diálogo con la violencia sobre los cuerpos de las mujeres con respecto a los estereotipos de belleza y el control desde los parámetros sociales del *deber ser*.

Ximena Miranda Garnier (San José, 1977) es bióloga con un máster en entomología de la Universidad de Costa Rica, institución donde se desempeña como profesora de la Escuela de Biología, además de tener una maestría en educación de Harvard University. Su cuento «Caterpillars» fue premiado por la Producción de Artes Transnacional de Noruega y fue publicado en su traducción noruega, como «Sommerfugllarver», y también en inglés, como «All Borders Are Temporary», en la antología *Alle grenser er midlertidige* (2018). Entre sus obras en antologías se puede incluir el cuento «Dione», que pertenece al libro *El país restaurado: relatos anticipatorios* (2019), que es el que se va a comentar posteriormente en esta tesis doctoral, además del cuento «Biofilia», parte del volumen *La isla de los pájaros extintos y otras historias futuristas* (2022). «Dione» interesa a la presente investigación por el uso de la tipología de la mujer monstruosa en

lo que atañe a la biotecnología y la reproducción desde la óptica del subgénero de la utopía, puesta en diálogo con el feminismo.

Marilinda Guerrero Valenzuela (Ciudad de Guatemala, 1980) es odontóloga, investigadora, divulgadora y titiritera. Además, es la fundadora del proyecto editorial Bosques Ambulantes y de la revista de ciencia ficción *Exocerebros*. Ha sido galardonada con la mención honorífica en literatura juvenil por su relato «Sector 23» en el I Concurso de literatura infantil y juvenil Marilena López (2017). Entre sus obras se encuentran los libros de cuentos *Voyager* (2015), *Cuando las flores aprendieron a bailar polca* (2020) y *Trampas para bosques* (2021). «La Matina» forma parte del libro *Cuando las flores aprendieron a bailar polca* y se ha seleccionado para su posterior análisis por el uso que hace de la tipología del *revenant* con relación a la violencia intrafamiliar y a la restitución de la memoria histórica en Guatemala.

Las siguientes autoras por mencionar conforman el último capítulo de la presente investigación y, pese a utilizar monstruosidades contrahegemónicas en los 4 cuentos del apartado, se diferencian, además, por la presencia específica de monstruos climáticos que surgen a partir de una debacle ambiental. La primera autora es **Laura Casasa Núñez** (San José, 1976), que es filóloga y maestra en psicolingüística de la Universidad de Costa Rica, y profesora del Instituto Tecnológico de Costa Rica, en el área de ciencias del lenguaje. Es autora de algunos artículos científicos y antologadora del volumen *El disecador de abuelitas: cuentos costarricenses de la década de 1940*, editado por la EUNED en 2010. Dentro de su producción de ficción se incluye el relato «Los túneles de la memoria», que forma parte de la antología titulada *Posibles futuros: cuentos de ciencia ficción*, (2009). Díaz Arias indica del cuento que «[...] retrata un futuro distópico donde los seres humanos sobreviven bajo la tierra, incapaces de ver, pero con la esperanza de volver a la superficie para recordar cómo era su vida allí» (2021: 58). Se ha elegido por el uso que hace de la tipología del mutante con relación a un escenario postapocalíptico que propone subjetividades transhumanas.

La segunda autora de este capítulo es **Anacristina Rossi** (San José, 1952), que es diplomada en traducción por la Escuela Superior de Intérpretes y Traductores de París y maestra en estudios de la mujer y desarrollo por el Instituto de Estudios Sociales de La Haya. Además, se ha desempeñado como columnista y activista en asuntos ambientales. Entre los galardones que ha recibido se encuentran el Premio Nacional de Novela Aquileo Echeverría en 1985 y 2002 y el

Premio Áncora de Literatura en el 2002. Entre sus novelas se encuentran *María la noche* (1985), *La Loca de Gandoca* (1991), *Limón Blues* (2002), *Limón Reggae* (2007), *La romana indómita* (2016) y *Tocar a Diana* (2019). En lo que respecta a libros de cuentos es autora de *Situaciones Conyugales* (1993). Como parte de antologías de ciencia ficción se incluyen sus cuentos «Abel» en *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción* (2013), «La incompleta» en *Te voy a recordar: relatos de ciencia ficción* (2015) y «La esperada» en *Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción* (2019), que son los que se van a considerar para el análisis dentro de esta tesis doctoral por el uso que hacen del mutante como monstruosidad climática en diálogo con la violencia de género y la propuesta que realizan de pensar las subjetividades presentadas más allá del humanismo al proponerlas como formas transhumanas y posthumanas. Esta trilogía ha sido analizada por las investigadoras Teresa López-Pellisa y Ana Casas en el artículo «Derivas de "Un mundo empeorado": ecocidio, feminismo y evolucionismo en la narrativa breve de Anacristina Rossi» en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (2023).

En lo que respecta a la totalidad del *corpus* seleccionado, se puede ver un interés de las autoras por tratar temas como la violencia de género, el machismo, el control a la mujer desde el poder y los mandatos heteropatriarcales relacionados al núcleo familiar y la reproducción —natural o biotecnológica—. En los cuentos analizados se observa cómo en su totalidad hay un trasfondo que remite a estas temáticas, puestas en diálogo con el motivo del monstruo, algunas veces como reproductor del paradigma heteropatriarcal, otras como ente contestatario a este sistema. Lo anterior se puede ver en la siguiente tabla:

Violencia de género/Machismo	Control a la mujer desde el poder	Mandatos heteropatriarcales dentro del núcleo familiar	Reproducción
«La han despedido de nuevo»	«Las buenas costumbres»	«Las buenas costumbres»	«La han despedido de nuevo»
«Eva nunca duerme»	«Eva nunca duerme»	«Habitaciones»	«El capitán y la capitana»
«Lavador de latos quasi una fantasía»	«El capitán y la capitana»	«Lavador de latos quasi una fantasía»	«Dione»
«Cabeza de serpientes»	«Prometea»	«Yo, cocodrilo»	«Abel»
«Yo, cocodrilo»	«Cabeza de serpientes»	«Película japonesa de los años 60»	«La incompleta»
«La Matina»	«Yo, cocodrilo»	«Dione»	«La esperada»
«Abel»	«Mujer hecha pedazos»	«La Matina»	
	«La Matina»	«Abel»	
	«Los túneles de la memoria»		

Tabla 4

Además, hay una utilización de mitemas en la estrategia de reescritura de los mitos griegos y judeocristianos en la mayoría de los cuentos escogidos. Este recurso aproxima el mito a la contemporaneidad y al contexto centroamericano y lo reactualiza, resignificándolo dentro del ecosistema literario. Se pueden encontrar mitos griegos como el de Orestes y Erígone, las Amazonas, Prometeo, Medusa, Dione, Argos, Temis y la guerra de Troya. También se encuentran los mitos judeocristianos de Adán y Eva, Caín y Abel, Lilith, Moisés y Aarón, junto con la parafernalia del Génesis, el arca de Noé, el Éxodo y el Apocalipsis. De los 16 mitos reescritos, 7 corresponden a la mitología griega y 9 a la mitología judeocristiana. Lo anterior se puede ver en la siguiente tabla:

Mito	Cuento	Mito judeocristiano	Mito griego
Orestes y Erígone	«La han despedido de nuevo»		X
Adán y Eva	«Eva nunca duerme», «Abel»	X	
Éxodo	«El capitán y la capitana»	X	
Moisés y Aarón	«El capitán y la capitana»	X	
Amazonas	«Dione»		X
Prometeo	«Prometea»		X
Arca de Noé	«Prometea»	X	
Guerra de Troya	«Prometea»		X
Medusa	«Cabeza de serpientes»	X	
Dione	«Dione»		X
Génesis	«Abel», «La incompleta», «La esperada»	X	
Caín y Abel	«Abel»	X	
Lilith	«Abel»	X	
Argos	«La incompleta»		X
Temis	«La incompleta»		X
Apocalipsis	Prometea, «Los túneles de la memoria», «Abel», «La incompleta», «La esperada»	X	

Tabla 5

Otro dato que destacar es el interés por la ecocrítica y la ficción climática. A pesar de que solo 4 de los 17 cuentos seleccionados se analizarán desde este eje, varios de los relatos escogidos tienen una transversalidad con el tema. Esto se puede ver a continuación:

Cuentos con alguna transversalidad con la ecocrítica	Cuentos de ficción climática
«Eva nunca duerme»	«Los túneles de la memoria»
«El capitán y la capitana»	«Abel»
«Prometea»	«La incompleta»

«Dione»	«La esperada»

Tabla 6

De los 17 cuentos seleccionados, el 47% posee una transversalidad temática con la ecocrítica y la ficción climática. Lo anterior no resulta extraño si se tiene en cuenta el contexto de crisis ecológica que enfrenta América Central dada su posición estratégica de corredor natural entre América del Norte y América del Sur. Temas como el uso de agroquímicos, la contaminación de mantos acuíferos, concesiones de proyectos de minería a cielo abierto, pesca de arrastre, invasión de territorios protegidos para conservación de la biodiversidad, privatización del agua y usurpación de territorios pertenecientes a pueblos originarios para utilizarlos para la agricultura o la empresa maderera son una constante en el contexto centroamericano.

SEGUNDA PARTE. SEMIOLOGÍA (CLÍNICA)

Esta parte ofrece el análisis de los 17 relatos de las 12 autoras seleccionadas, tal y como se ha adelantado, con relación a las tipologías del monstruo previamente indicadas en el anterior apartado metodológico y de justificación del *corpus* (1.6.). En este sentido, hay que tener presente que estos capítulos que se despliegan en las siguientes páginas, y que analizan detenidamente los textos elegidos, resultan centrales para la presente tesis doctoral y están agrupados en tres ejes fundamentales en torno a los que giran, como ya se ha indicado y se especifica a continuación:

1. **La monstrificación de lo social.** Esta categoría parte de Mabel Moraña, quien señala en *El monstruo como máquina de guerra* (2017) que la sociedad «[...] se desnaturaliza y deshumaniza por efecto de la hibridación maquinaica que, como el monstruo clásico, anuncia un futuro de transformaciones radicales en la concepción y desenvolvimiento de la subjetividad» (159). A partir de este término, se analiza el constructo de la sociedad y las violencias que le inflige al sujeto individual como una forma monstruosa de lo contemporáneo a nivel colectivo. Así, en el capítulo 2 se analizan los cuentos «La han despedido de nuevo» (2005) de Claudia Hernández, «Las buenas costumbres» (2011) de Denise Phé-Funchal, «Habitaciones» (2013) de Claudia Hernández, «Eva nunca duerme» (2018) de María del Carmen Pérez, «El capitán y la capitana» (2019) de Melanie Taylor Herrera y «Prometea» (2022) de Laura H. Zúñiga.
2. **La vindicación de las quimeras.** Aquí se retoma la idea presentada en el clásico de la monstruosidad en Occidente, que es *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de la escritora Mary Shelley (1797-1851), en donde se da voz a la criatura, humanizándola y mostrando a la sociedad desde su faceta represora. Es el científico Víctor Frankenstein, que demuestra priorizar su ego antes que la ética en su investigación, quien da vida a la criatura por un capricho personal que pone al límite sus habilidades profesionales y que no piensa en las consecuencias de su proyecto para el ser que genera, al que condena a una vida solitaria, carente de amor e incomprensión. La criatura se rebelará ante su creador y se propondrá como sujeto —y no objeto— que tomará venganza ante la violencia que sufrió. En este capítulo 3 se incluyen los cuentos «Lavador de platos quasi una fantasía» (2002) de Marta Susana Prieto, «Cabeza de serpientes», «Yo, cocodrilo» y «Película japonesa de los años 60» (2008) de Jacinta Escudos, «Mujer hecha pedazos» (2013) de Cheri Lewis G., «Dione» (2019) de Ximena Miranda Garnier y «La matina» (2019) de Marilinda Guerrero.

3. **Los monstruos habitan los días del fin: mutantes climáticos.** En estas páginas de la investigación se agrupan los cuentos que tienen que ver con la ciencia ficción vinculada al subgénero de la literatura apocalíptica y postapocalíptica. Como dato fundamental, las ficciones aquí reunidas proponen una crítica al modelo de consumo de nuestras sociedades y su uso indiscriminado del medio ambiente. Podrían definirse estos textos también desde lo que se denomina ficciones climáticas que, a su vez, también vinculan la violencia del modelo capitalista a la violencia de género. En estos textos se propone al monstruo como sujeto que se resiste a los parámetros que lo condicionan en una Tierra dañada y se presenta como un organismo transhumano o posthumano que plantea una evolución del ser. Para este capítulo 4 se han elegido los cuentos «Los túneles de la memoria» (2009) de Laura Casa Núñez, «Abel» (2013), «La incompleta» (2015) y «La esperada» (2019) de Anacristina Rossi.

CAPÍTULO 2. LA MONSTRIFICACIÓN DE LO SOCIAL

En el presente capítulo se ponen en diálogo distintos temas con relación al tratamiento del motivo del monstruo como forma hegemónica que constata el poder de la matriz heteropatriarcal de la sociedad. Los distintos temas aquí presentados no se ven como células aisladas, sino dentro de un panorama histórico que permite establecer una intertextualidad entre ellos (Guillén, 1985: 289), generando un conjunto de cuentos agrupados bajo la idea de la monstrificación de lo social (Moraña, 2017: 159).

Bajo esta premisa, este capítulo reflexiona sobre cómo las escritoras centroamericanas analizadas han denunciado creativamente distintos problemas de su contexto sociocultural a través de la construcción de algunos tipos de personajes femeninos —madres, abuelas, tías, hijas, pero también monstruos, muñecas y cíborgs— con géneros como el fantástico y subgéneros como la utopía feminista (Lefanu, 1989). Se estudiarán, por orden de aparición, los cuentos «La han despedido de nuevo» (2005) de Claudia Hernández (San Salvador, 1975), «Las buenas costumbres» (2011) de Denise Phé-Funchal (Ciudad de Guatemala, 1977), «Habitaciones» (2013) de Claudia Hernández, «Eva nunca duerme» (2014) de María del Carmen Pérez Cuadra (Jinotepe, 1971), «El capitán y la capitana» (2019) de Melanie Taylor Herrera (Ciudad de Panamá, 1972) y «Prometea» (2022) de Laura H. Zúñiga (San José, 1982). A través de estos textos, las autoras se

apropian de situaciones cotidianas, pero desde una perspectiva otra, que ubica al lector dentro de una aparente anormalidad que no es más que un reflejo deformado de la realidad.

América Central es una zona que ha sufrido las consecuencias de la herida colonial (Mignolo, 2007) que presenta la región latinoamericana con un sistema neoliberal que genera desigualdad, precariedad, violencias estructurales, políticas y sistémicas: cuando las personas han demandado un cambio de paradigma social, el poder ha utilizado esta sublevación como justificante para ejercer una bio(tanato)política (Cayuela Sánchez, 2008). El biopoder²⁵ en los Estados centroamericanos presenta mecanismos para mostrar y espectacularizar la violencia ejercida sobre esos sujetos y sus cuerpos bajo una fórmula que la teórica Rita Laura Segato ha denominado «pedagogía de la crueldad», en donde la vida se transforma en una cosa «[...] mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital» (2018: 11). Las sociedades centroamericanas reproducen un sistema social que usufructúa con ellas dentro de un capitalismo *gore* (Valencia, 2010)²⁶ que las devora y las desecha.

Como consecuencia de esta situación —que no es exclusiva de las sociedades centroamericanas—, Hernández (2005), Phé Funchal ([2011] 2019), Pérez Cuadra ([2014] 2018), Taylor Herrera (2019) y Zúñiga (2022) han pensado formas otras de advertir violencias siempre vigentes en la vida y los cuerpos de las mujeres. En estas páginas interesa ver cómo se representa la violencia ejercida al individuo por su grupo social y/o familiar desde los géneros no miméticos en los que se privilegia la imagen del monstruo y se resemantizan sus connotaciones dañinas, negativas o devaluadas. Al hablar del motivo, se debe recordar que: «[l]a voz española “monstruo” deriva de la palabra latina “*monstrum*”, que significa hecho prodigioso o maravilla, aunque también puede referirse a una advertencia de los dioses [...]» (Piñol Lloret, 2015: 11-12). En la

²⁵ Acuñado por Michel Foucault, en *La volonté du savoir*, el primer volumen de su *Histoire de la sexualité* (1976), «[...] el término “biopoder”, o mejor, “biopoderes” designaría el conjunto de técnicas orientadas a multiplicar, controlar y alargar la vida [...]» (Cayuela Sánchez, 2008: 36).

²⁶ Al respecto del término, desarrollado por Sayak Valencia, como es sabido: «[...] con capitalismo *gore* nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las normas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de víctimas y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento* [...]» (Valencia, 2010: 15).

literatura en castellano se ha dado un proceso de *monstrificación* de determinadas subjetividades que Natalia Álvarez Méndez analiza de la siguiente manera:

El eje temático de *monstrificación* desarrollado en la literatura reciente en español destaca por la fuerza de elementos primitivos y modernos, globales y locales, que multiplican los significados del monstruo insólito, al crear metáforas de lo social que ponen de relieve el enjuiciamiento a la racionalidad, la desfamiliarización de lo cotidiano, el cuestionamiento de la identidad, las problemáticas morales, de poder, económicas y biopolíticas, así como los efectos de la tecnología, las catástrofes ecológicas y la impronta de lo extraplanetario, entre otros aspectos (2023b: 20).

El motivo del monstruo se presenta en los cuentos de las autoras centroamericanas que se comentarán aquí como una figura que potencia el control estatal-heteropatriarcal-familiar y lo consolida, perpetuando parámetros de dominación que someten la diferencia. Estos monstruos hegemónicos (López-Pellisa, 2022a) reproducen el sistema y se someten a sus normas, subvirtiendo el carácter contestatario de la naturaleza de lo monstruoso.

Este capítulo indagará en la monstrificación de lo social (Moraña, 2017: 159) para leer cómo opera el motivo del monstruo y su relación con lo femenino, la migración, la familia, la mujer artificial, la clonación y los organismos posthumanos desde las distintas lógicas de los géneros del fantástico y la ciencia ficción en los cuentos de las autoras seleccionadas con el fin de revelar su propuesta estético-política con respecto al lugar de la mujer, la migración, las relaciones de pareja y la familia en los contextos centroamericanos.

2.1. MIGRACIÓN A LA GRAN MANZANA Y REENCARNACIONES DE UN SER OSCURO: DEMONIO Y ANIMAL FANTÁSTICO²⁷

Si se hace referencia al uso del tema desde la perspectiva de Guillén, que indica que este realiza una conexión del material literario con una «realidad textual» (1985: 276), se debe señalar que lo que activa el uso del motivo del monstruo en el cuento «La han despedido de nuevo» es la migración. Este tema es reincidente en la narrativa de Claudia Hernández. Al respecto, destaca el volumen *Olvida uno* (2005), ya que todos sus cuentos están vinculados de cierta manera con el desplazamiento. Una de las sensaciones que está presente en todo el libro es la de la transitoriedad:

²⁷ Una primera versión de este apartado se publicó previamente bajo el título «“País mío no existes”: migración y literatura no mimética en dos cuentos de Claudia Hernández y Olivia Olivia» en el libro *Condición de extranjería: Exocríticas y estéticas migrantes: Escritoras latinoamericanas en el Norte Global I* (2024: 147-164), editado por Josebe Martínez, Dunia Gras y Constanza Ternicier.

el hecho de estar en un lugar, situación o con una determinada persona de manera pasajera, lo que genera cierta inestabilidad en las subjetividades sometidas a estas condiciones. Al hablar del libro en su totalidad, la divulgadora salvadoreña Evelyn Galindo indica que:

[...] se puede leer como una antología de 9 cuentos o como un sólo cuento. Los episodios exploran la subjetividad de los inmigrantes que se van de sus países de origen para habitar los *no-lugares* de las ciudades globales. En «La mía era una puerta fácil de abrir», por ejemplo, el narrador vive en un apartamento que es, hasta cierto punto, «público»; tiene una cerradura que no funciona y que se rompe cada vez que la reemplazan. La gente anónima de la calle y del mismo edificio de apartamentos pasa adelante para usar el baño o para descansar. Cuando el protagonista por fin se cansa de tanta gente y decide pasarse a un apartamento con llave, este se convierte en parte de la masa de gente anónima que hace uso del apartamento sin llave. En otros cuentos como «Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo» las mujeres con que Jon traiciona a su novia Claudia forman parte de una masa anónima de mujeres que penetra los espacios privados del apartamento. A pesar de que Claudia cierra con llave, estas mujeres sin nombres ni pasado, (sic.) hacen uso de un picahielo para entrar. En otros cuentos, personajes y voces fantasmales aparecen en los apartamentos de la ciudad de modo que estos espacios resisten la privacidad (*Meridiano 89 Oeste 89th Meridian West*, 2014: en línea).

El libro presenta solo narraciones breves, a excepción del cuento titulado «La han despedido de nuevo», que tiene ochenta páginas y podría considerarse incluso una *nouvelle*, debido a su extensión. El tema central de cada uno de los cuentos que lo conforman, como ya se adelantaba, es la migración. Para Silvia Marlene Hernández Carrillo:

[...] los relatos de *Olvida Uno* son historias entrecruzadas de inmigrantes que viven en Brooklyn, provenientes de todo el mundo, gente sin nombre que puede encontrarse trabajando en cafeterías, limpiando un departamento ajeno, sobreviviendo en una construcción. Además de ser una colección de nueve cuentos es un paseo por las calles y los instantes, donde los inmigrantes huyen y buscan el olvido, se encuentran cara a cara con una ciudad que revela al tiempo que ellos se vuelven vacíos en un lugar donde las oportunidades son derrumbadas por las discriminaciones, el maltrato, la explotación y la miseria (2008: 8-9).

La obra se instala en la extrañeza que puede producir el cambio de espacio geográfico y cultural de los personajes: desde las barreras lingüísticas hasta la precariedad de las condiciones laborales y de vivienda, pero siempre desde una mirada deformada que liga estos acontecimientos, plenamente instalados en las lógicas de lo real, a un elemento sobrenatural.

En el caso concreto del cuento «La han despedido de nuevo», se refleja la vida de las comunidades migrantes y sus posibilidades laborales en la ciudad de Nueva York. Las situaciones de los trabajos *en negro* —es decir, sin papeles, informales, sin declarar— hasta el temor de ser capturadas por *la migra* son narradas por distintas voces de mujeres que se entremezclan con la del personaje principal: una mujer joven salvadoreña llamada Lourdes, que tiene seis días de haber

llegado a la ciudad y que, con la ayuda de su tía y su prima, consigue su primer trabajo incluso sin hablar inglés. Distintas mujeres le describen su periplo migratorio: sus miedos, sus estrategias y recomendaciones para sobrevivir en la ciudad como una migrante indocumentada, considerada, por tanto, *ilegal*, por las autoridades. A diferencia de su tía y su prima, Lourdes no dura mucho en ningún trabajo y ya ha tenido varios. Su tía menciona en el texto:

Casi no la mira. No sabe porqué (sic) no se queda en un solo sitio, como ella, que trabajó diez años en la misma casa. En términos prácticos, crio a los niños de la familia. Llegó a pensar que envejecería con ellos, pero en eso consiguió legalizar su situación y se fue a otro trabajo. Ya con papeles es otra cosa: se consiguen mejores empleos y se gana más dinero. Además están las prestaciones. Ella trabaja para una compañía ahora. Limpia casas de ancianos, aunque limpiar es un decir: solo sacude un poco los lugares que suponen riesgo para ellos y se encarga de lavar sus ropas en las máquinas que la gerencia del edificio ha dispuesto en el tercer piso. El resto de tiempo, se sienta a conversar o a ver televisión con ellos. Más que por limpiar, le pagan por hacerles compañía y por vigilar que tomen sus alimentos (Hernández, 2005: 43).²⁸

Junto con la relación de sus familiares, Lourdes interactúa con personas en su misma condición: en situación irregular, que se dedican a labores de servicio y atención al público y de diversos orígenes —centroamericanas, mexicanas, griegas, rumanas, colombianas, dominicanas, entre otras—. Su prima la ayuda a integrarse *mejor* a este nuevo contexto llevándola a un salón de belleza. La mujer que la atiende le habla de su experiencia trabajando en las fábricas, el temor de que la descubriera la migra y la deportara, y de lo privilegiada que es Lourdes por haber llegado al país en avión. Al respecto, la mujer del salón de belleza, Lourdes y su prima comentan:

Además, vas a quedarte, ¿no? No lo sé. Quédate, niña. ¿Qué vas a hacer en tu país? Tu prima dice que se vive muy mal allá. Quédate. Todo mundo se queda. Aprovecha que te ha tocado fácil, no has tenido que pasar la frontera a pie. ¿Ya te ha contado mi mamá cómo la cruzó ella? Y luego le tocó esperar a la pobre diez años para poder conseguir los papeles. Pasó escondida todo ese tiempo en la casa en que trabajaba. No es fácil. Yo me habría vuelto loca. Yo también. Menos mal que no tuve que pasar por eso. Tuve suerte. Sí. Pero no la aprovecha: mi tía dice que no ha querido estudiar. Porque la escuela no es lo mío y porque, además, ya aprendí lo que tenía que aprender: inglés. Con eso tengo suficiente: gano mucho más que mi mamá y no tengo que limpiar casas (Hernández, 2005: 58).

Es importante destacar en el fragmento anterior cómo la autora aúna el discurso de las tres mujeres en la narración. Esta situación es una constante en todo el relato. Pareciera que la narradora habita la voz de cada uno de los personajes que se van presentando a lo largo de la trama. Hay un flujo de conciencia que permite este desplazamiento de la voz narrativa hacia diferentes sujetos, gracias

²⁸ Alrededor del tema de las mujeres migrantes que se dedican a las labores de cuidado de personas mayores y los vínculos con las mismas, Brenda Navarro (Ciudad de México, 1982) ha escrito, por ejemplo, su novela *Ceniza en la boca* (2022).

a lo cual se logra una narración coral que hace pensar en la colectividad de la experiencia migrante y, sobre todo, de las mujeres.²⁹

El cuento hace uso de los prejuicios y los estereotipos que se generan a partir de la multiculturalidad presente en la Gran Manzana: desde la avaricia de los judíos hasta la poca seguridad de tener por amante a un mexicano compañero de turno en un *diner*; o desde el sometimiento sexual de una mujer dominicana para mejorar sus condiciones sociales hasta la aparente frialdad de los hombres de procedencia china. Se lee en el texto:

La mujer que me alquilaba la pieza me dijo que aprovechara, que me fuera con el chino, que le diera toda la cama que quisiera, pero que, mientras anduviera él trabajando, me pusiera a aprender algo, inglés, cosmetología, cualquier cosa. Una vez que hayas aprendido y puedas trabajar en algo bueno, mi vida, lo mandas pa'l carajo. No tienes que estar con él siempre. No pensarás que se trata de algo eterno —recuerda que tiene esposa—. Tú ábrele las piernas mientras te convenga y no te preocupes por romperle el corazón: los chinos no tienen. Si lo dejas, se buscará a otra y ya. Lo de él contigo no es amor. Seguro se le fue la amante que tenía y anda buscando repuesto (Hernández, 2005: 56).

Durante la narración se mencionan las aprensiones entre grupos migrantes y sujetos racializados. Por ejemplo, la tía de Lourdes le dice que se cuide de estar en lugares donde haya muchos negros (Hernández, 2005: 48-49) o la prima le dice que las puertorriqueñas tienen mala fama porque no les gusta trabajar (2005: 61). También se hace cierta categorización de los puestos de trabajo y se indica que «[l]os *diners* son para los recién llegados o para los ilegales» (2005: 61). Incluso los *gringos* que trabajan en estos lugares son definidos como drogadictos o perdedores (2005: 61). Hernández utiliza estigmas sociales de las comunidades migrantes mayoritarias en EE.UU. e incluso el prejuicio de peligrosidad de la comunidad afroamericana. La autora presenta una alegoría³⁰ de la sociedad estadounidense, con sus tópicos y estereotipos hacia las *minorías* migrantes y los sujetos racializados, que son una parte fundamental del trabajo informal o precarizado y que, pese a esta situación, mueve la economía de Nueva York.

En tal escenario de crítica a la brecha de clases, precariedad laboral y escasa movilidad social de las personas migrantes dedicadas a los servicios de limpieza, atención al público y

²⁹ Esta técnica es también utilizada por la autora en su novela posterior *Roza tumba quema* (2017). Para Ortiz Wallner: «[...] estas mujeres, niñas, adolescentes, adultas y ancianas, componen el coro de las sobrevivientes de un mundo hostil y en constante conflicto, un mundo en el que por el solo hecho de ser mujeres no solo forman parte de los vencidos (de la guerra y de la posguerra), sino que encarnan una doble marginación y discriminación» (2019: 120).

³⁰ Al respecto de la alegoría, Todorov indica lo siguiente: «En la alegoría las cosas ocurren de otro modo: todas las palabras son tratadas de la misma manera y parecen formar un primer sentido literal; pero en un segundo momento, se descubre que es preciso buscar un segundo sentido, alegórico» (1993: 114).

cuidado, se desenvuelve Lourdes, que, además de sufrir este tipo de situaciones, se mueve en una línea que dialoga con lo sobrenatural. El texto comienza indicando que la protagonista es interceptada por un lobo de piedra que la llama por un nombre que no reconoce:

[...] acaba de estar con el lobo que vio de reojo una semana antes mientras esperaba el autobús que la acerca al trabajo ese que tiene de limpiar para la pascua el apartamento de una judía ortodoxa, un lobo de piedra y del tamaño de un automóvil que, durante la lluvia, se paseaba sobre los tejados de los edificios de la acera del frente, la llamaba por un nombre que no era el suyo y la invitaba —en español— a jugar (Hernández 2005: 39).

En esta realidad otra, ella es un objeto de disputa entre animales que buscan sacarla de la ciudad y alejarla de un tal Señor Orestes, descrito como un hombre sin cuerpo que nace innumerables veces en distintas mujeres que deben pasar por un proceso de selección y purificación: así, Lourdes es escogida para albergar su próximo nacimiento y es encerrada durante catorce meses a la espera de su retorno. Al parecer, Orestes se presenta como un demonio, una advertencia ante la fragilidad de Lourdes, que será sometida a una violencia ritual (Gilmore, 2003: 21). Gilmore señala, siguiendo a René Girard en *Violence et le sacré* (1972), que existe una diferencia entre la violencia original y la ritual. Esta última ayuda a comprender el papel de lo simbólico en la relación del monstruo con la comunidad (2003: 21). En relación con la imaginería judeocristiana, Gilmore añade que: «Like the Devil, monsters reflect, then, a monitory tendency, a warning to man, and can have positive uses in pointing out human frailty» (2003: 59).

Al respecto del monstruo en el imaginario religioso, Herra señala que «Lucifer adquiere otras connotaciones, sin abandonar del todo su matiz religioso que alimenta el horror» (2023: 24). El autor advierte de la relación intrínseca que tiene el demonio con dioses y semidioses y pide recordar que «[...] el demonio es un instrumento, cierto rostro temible de lo divino, y forma parte de sus instrumentos» (2023: 27). Al respecto de la sucesión demoníaca entre Orestes y su próxima encarnación, se puede relacionar con lo que dice Herra en el siguiente fragmento:

El dios caído se transforma en demonio. Si un diablo cae, o desciende su credibilidad, se eleva otro para reemplazarlo. En los reinos diabólicos no hay espacios vacíos. Las culturas rentabilizan sus obsesiones. Impulso emocional, componente estético, descarga social, proceso de fabulación simbólica de la conciencia moral, el monstruo contemporáneo, polisémico como es, releva a Lucifer, se funde con él o comparte su reino (2015: 8-9).

Al comentar las propuestas del Señor Orestes, se indica que es tan descabellado aceptarlas como tener una relación seria con un hombre que gane poco dinero:

Ella debe enfocarse en mejorar su situación, actuar con inteligencia, no creer en el cuento ese de que es una favorecida solo porque ese Señor Orestes vino a buscarla hasta Queens y le pidió que dejara este trabajo y regresara a Sunset Park y buscara una tortería que se llama La Flor y le dijera al dueño que él la enviaba para que la cuidara de la ciudad y de los animales que se llevan a las chicas lejos hasta que él regresara (Hernández, 2005: 93-94).

Pese a las advertencias, Lourdes accede a la petición del Señor Orestes. Para cumplir su misión, el dueño de la tortería la ayuda, le provee alimento y abrigo durante el aislamiento. Sin embargo, un día decide salir y perseguir una mariposa de luz que le pidió que la acompañara, lo que provoca que el Señor Orestes llegue a buscarla y no la encuentre en su reclusorio. Ante esta situación, el dueño de la tortería increpa al Señor Orestes y le advierte que «[él] le había dicho que debían buscarse otra mujer que lo ayudara porque los animales la habían llamado de nuevo y, tal como él le había dicho que sucedería, no había podido resistirse a su encanto. Era una boba. Además, era muy joven y demasiado estrecha de caderas» (Hernández, 2005: 97). Estos animales que asedian a Lourdes durante todo el cuento se ubican dentro de lo que Álvarez Méndez denomina «animal fantástico» (2023a: 101). Con todo, el Señor Orestes quiere a Lourdes, en tanto es «la que se le escapa de las manos a las bestias» (2005: 97). En el cuento, los animales fantásticos que asedian a Lourdes buscan hacerle daño como es el caso de:

[...] un lobo de piedra y del tamaño de un automóvil que, durante la lluvia, se paseaba por los tejados de los edificios de la acera del frente, la llamaba por un nombre que no era el suyo y la invitaba —en español— a jugar. La pasarían muy bien, solo tenía que cruzar la acera. Era cuestión de unos cuantos pasos (Hernández, 2005: 39).

Pareciera que, tanto el demonio representado por Orestes como los animales fantásticos buscaran perpetuar un orden social que controla y oprime a los sujetos migrantes, pero también a las mujeres desde una episteme patriarcal. Es así como se pueden definir como monstruos hegemónicos dado que, según López-Pellisa, «[e]l monstruo hegemónico vive y se adapta a un sistema político social discriminatorio y capitalista» (2022a: 411). En lo que respecta al animal fantástico, la hibridez está presente en su composición corporal y psíquica, ya sea en relación con otros animales como con el ser humano. Es importante aclarar que se debe hacer una distinción entre «[l]a contraposición binaria entre el animal real y el animal fantástico [...]» (Álvarez Méndez: 2023a: 101). Para los efectos de esta tipología en específico, se utiliza el animal en relación con lo sobrenatural propio del género fantástico.

En «La han despedido de nuevo» no solo se revela la situación de violencia en la que se ve inmerso, en general, el sujeto migrante a nivel social o laboral, sino que, además, muestra, en

particular, la violencia que sufren las mujeres. Orestes, cuyo nombre remite a la tradición griega y a los conflictos alrededor de los lazos familiares,³¹ somete a Lourdes a sus deseos y la utiliza para tomar cuerpo nuevamente en la Tierra, situación a la que Lourdes accede porque, pese a escapar de su encierro temporalmente, regresa a cumplir su destino ya que cree que dará a luz a un hijo que será su mismo padre. La soledad y problemas como la depresión y el exceso de trabajo son situaciones que han orillado a Lourdes a un estado en el que pareciera aceptar su sometimiento ante el Señor Orestes, pese a las advertencias de su tía y su prima.

La estrategia utilizada por Hernández alrededor de este reverso de la trama es presentar el fenómeno sobrenatural sin ningún tipo de extrañamiento. Tanto las habilidades antropomórficas de los animales que interactúan con Lourdes como la posibilidad de un aparente ser al que se le rinde un culto misterioso y que reencarna a través de diversas *elegidas* son situaciones que no causan asombro, miedo o duda en ninguno de los personajes.³² ¿Dónde se produce, entonces, el extrañamiento del fenómeno sobrenatural? ¿Quién lo sufre? Para Virginia Caamaño Morúa, «Claudia Hernández [...] escenifica [...] una realidad cotidiana alternativa, más profunda y extraña, donde lo insólito, lo fantástico, lo imposible, bullen y están presentes desde el inicio como hechos dados que son asumidos sin cuestionamiento por los personajes» (2005: 145).

Esta realidad alternativa, o ampliada, que presenta el cuento de Hernández, se puede leer también como una alegoría a la violencia que sufren las mujeres migrantes y los peligros a los que se pueden ver sometidas: ser víctimas de una red de trata de personas o de violencia intrafamiliar y tener una escasa o nula red de apoyo, precariedad laboral y situaciones que perjudican la salud mental, por citar algunas. El texto propone un entramado donde hay variadas referencias a situaciones de violencia que padecen las mujeres migrantes, pero también teje una historia

³¹ Orestes fue el único hijo varón de Agamenón y Clitemnestra —quien mató a su marido con ayuda de su amante, Egisto—. Para vengar a su padre, y con ayuda de su hermana Electra, Orestes mata a Egisto y Clitemnestra. Además, debe recordarse, por la relación directa con el relato de Hernández, la relación de Orestes con Erígone, hija de Egisto y Clitemnestra y madre de Pentilo con su medio hermano, Orestes. Este la trató de asesinar, pero fue rescatada por la diosa Artemisa, que la hizo sacerdotisa en Ática, donde nace Pentilo.

³² El tema del antropomorfismo es explorado por la autora en el cuento «Mediodía de frontera», parte del libro *De fronteras* (2007), donde, como ya se ha mencionado, un perro conversa con una mujer que se corta la lengua antes de suicidarse y lo alimenta. La acción transcurre en un baño de una frontera indeterminada. El tema de las víctimas de violencia que se creen elegidas dentro de un aparato de creencias distinto a la realidad también es explorado en el cuento «Canícula», en *Causas naturales* (2013), en el que un hombre asesina a mujeres que ven su feminicidio como la única solución para que la lluvia vuelva a la ciudad luego de un periodo prolongado de sequía.

vinculada a lo sobrenatural que permite leer el cuento desde diferentes ángulos que dialogan entre sí para proponer una literatura fantástica arraigada en los problemas de lo real.

2.2. UN FRANKENSTEIN CENTROAMERICANO: MUJER MONSTRUOSA³³

En esta sección debe recordarse el lugar del motivo del monstruo dentro de la clasificación de Wolpers como de figuras y agrupaciones, humanas y no humanas (1995: 48-49). En el caso específico de «Las buenas costumbres» se utiliza la reescritura del monstruo de Frankenstein desde una mirada que denuncia los parámetros sociales que subyugan a la mujer. En el cuento a analizar el binomio colectividad/individuo produce un efecto de tensión sobre su personaje principal, que genera una ruptura de los parámetros sociales que provoca la destrucción de su equilibrio.

El libro *Buenas costumbres* (2011)³⁴ de Denise Phé-Funchal, se puede adscribir a la producción literaria centroamericana que «[...] utiliza la desmantelación de la comunidad para pensar posibilidades políticas de resistencia» (Sarmiento, 2017: 246). La autora propone a través de sus textos una afrenta a diferentes situaciones sociales que condicionan a los sujetos, sobre todo aquellas que delimitan y encasillan a las mujeres. Esto lo hace introduciendo dentro de la cotidianidad escenas de extrema violencia que son aceptadas por sus personajes, pero que desestabilizan la concepción de lo real del sujeto lector, con lo que plantea una estética político-contestataria que desafía los parámetros heteropatriarcales. Al referirse al conjunto de relatos, Emanuela Jossa indica lo siguiente:

[...] en los cuentos de *Buenas costumbres* (2011) de la escritora guatemalteca Denise Phé-Funchal, hay una continua intersección entre cuidado y violencia, en el ámbito de un sistema heteropatriarcal. El tema de la violencia contra las mujeres recorre muchos de los relatos y la autora alterna el realismo despiadado con el género fantástico para mostrar la brutalidad de quienes utilizan el cuerpo de aquellas y la interiorización de las lógicas discriminatorias (2024: 38).

³³ Una primera versión del análisis de este cuento se publicó bajo el título «Mujeres monstruosas en tres cuentos de escritoras centroamericanas: entre el *New Weird* y la utopía feminista», en *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas* (2023: 191-203), editado por Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano.

³⁴ *Buenas costumbres* fue editado en Guatemala por F&G Editores por primera vez en el año 2011; no obstante, aquí se utilizará la segunda edición de 2019.

Al hablar específicamente del cuento «Las buenas costumbres», la investigadora Diana Martínez Alpízar señala:

En síntesis, el texto de Phé-Funchal apunta, a través de un humor macabro, a una mordaz crítica al amor romántico como un discurso mediado por el interés económico y los roles de género según una lógica patriarcal, que reduce la vida de las mujeres a la esfera doméstica: de nada sirve que la narradora se haya graduado como doctora, pues el verdadero objetivo de su vida es convertirse en esposa. De igual forma, el texto indica la incapacidad humana para satisfacer por completo los requerimientos del amor romántico: ningún hombre calza con el ideal, por eso la narradora se ve obligada a tomar partes de cada uno de sus exnovios (2022: 13).

Si bien es cierto que en el cuento de Phé-Funchal no se produce una escena dentro de los parámetros de lo sobrenatural, existen condicionamientos que ubican al relato dentro de los parámetros de lo que Carmen Alemany Bay ha definido como «narrativas de lo inusual». Al respecto, la investigadora señala entre las características de esta modalidad:

[...] la fragmentariedad, la intertextualidad, la reescritura y la reinterpretación de textos canónicos o la metaficción. Amén de otros rasgos como la tendencia a la prosa poética o la hibridación entre la ficción y los elementos autobiográficos. Historias escritas, la mayoría de ellas, desde la primera persona; una narrativa de índole personal que experimenta episodios esquizoides, desdoblamientos y elucubraciones y que se manifiesta desde la subjetividad (2018: 10).

El cuento «Las buenas costumbres» propone una lógica que trastoca la realidad, dotando de libertad de acción a su personaje principal, condicionado por el control excesivo que ejerce sobre ella su madre, situación que potencia su lado monstruoso. En nuestra cultura, lo femenino se concibe como una oposición a lo masculino, que se erige como la subjetividad dominante que define el *statu quo* de las sociedades heteropatriarcales. Al binomio masculino/femenino se le puede agregar el de humano/monstruo y ambos se pueden reflejar en la relación que se establece entre un yo y un otro. En lo que atañe al tema, Beville ha indicado que:

Notions of «woman» and «female» are typically construed in relation to «man» and «male» in terms of radical difference. Arguably, this basic differentiation underpins the general cultural privileging of male paradigms and the basic fears and fascinations with the female «opposite» that emerges from these. But this distinction and its associated hierarchy are social constructs. That which is Other is not in any way essentially negative, nor is it gendered. It exists beyond the limits of representation and ideology. As such, a consideration of the radical Other as manifested in the idea of the unnameable monster, can play an interesting part in feminist discourses that work toward an acknowledgement of the heterogeneity of subjectivity (2014: 111).

Al respecto de las relaciones maternofiliales en las narrativas de lo inusual, poniendo el foco en el lugar de las madres con excesivo control sobre sus hijas, Alemany Bay destaca que:

Se trata de mujeres autoritarias, no convencionales, hasta cierto punto masculinizadas en cuanto a los roles que desempeñan. En el fondo estos textos plantean un debate como lo es la entrada de las mujeres en el mundo laboral y cómo ello afecta a la relación con las hijas. No es que se critique, sino que lo que se pone en tela de juicio es que sigan vigentes los patrones patriarcales. Desde el autoritarismo, la figura materna empuja de algún modo a las protagonistas a cuestionarse constantemente su identidad [...] (2019a: 26).

La narradora autodiegética tiene cierta posibilidad de agencia, que utilizará para dirigirse hacia su monstruosidad que «[...] depende exclusivamente de su maldad, del peligro físico que implican para los seres que habitan ese mundo» (Roas, 2019: 51). Para el investigador, en la actualidad existe una «domesticación del monstruo» que se aleja de los parámetros de lo fantástico, ya que:

[...] la naturalización (domesticación) del monstruo [...] supone introducirlo en la esfera de lo familiar y lo cognoscible y, con ello, la anulación del conflicto posible/imposible, real/irreal, natural/sobrenatural, que define la categoría de lo fantástico. El monstruo deja, pues, de ser una anomalía. Lo que lleva a preguntarse: ¿podemos seguir considerando fantásticas las obras en las que se manifiesta dicho proceso? (47).

En «Las buenas costumbres» la narradora autodiegética comienza a describir lo que su mamá le ha enseñado que es un hombre ideal: económicamente estable, con facciones de hombre blanco, incluso con profesión de médico, ingeniero o pastor (Phé-Funchal, 2019: 73). Su madre le indica que estudiar es una pérdida de tiempo, que debe preocuparse por encontrar un hombre adecuado para casarse y, a cierta edad, tener toda su vida resuelta: casa propia, hijos y estabilidad económica. En esta presentación de vida idílica se puede ver un paradigma heteropatriarcal capitalista del Norte Global: el poder adquisitivo, las facciones caucásicas que denotan un desprecio por las personas racializadas —se debe recordar el alto porcentaje de población indígena que asciende al 40% o con antepasados de pueblos originarios en Guatemala— y el ideal de progreso a partir de profesiones con cierto estatus social. En este modelo propuesto por la madre, la mujer se valora solo en función de sus capacidades de formar una familia y queda desplazado cualquier deseo de ascenso a nivel académico o personal —un ideal inoculado de la religión cristiana y que ahora estimulan las iglesias neopentecostales en toda América Latina—. Lo anterior también dialoga con la narrativa de lo inusual. Al respecto de las características de las obras dentro de esta modalidad, Alemany Bay señala que «[s]e trata de un tipo de ficciones que rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía; de hecho, en lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real» (2019b: 311).

En el cuento de Phé-Funchal los estereotipos sociales implantados por una matriz colonial, patriarcal y capitalista del poder a través de la madre de la narradora autodiegética generan en ella

una idea distorsionada de *deber ser*, que al parecer la condiciona y oprime, ya que ninguna de sus parejas cumple los estándares de su madre: ni el poder adquisitivo, ni los bienes materiales parecen impresionar a su madre, que encuentra defectos en cada uno de ellos. La narradora comienza a presentar a los hombres que va conociendo de esta manera:

Conocí a Manuel que me tomaba de la mano, a Andrés en un banco, a Marino en el cine, a Antonio en el supermercado, a Miguel en un Rolls Royce, a Augusto que era ingeniero, a Nicolás que me regalaba helados, a Daniel que era abogado y a Alberto que era pastor.

Mamá me decía que Manuel no me cuidaba, que lo de Andrés no era profesión; que Marino era judío, que Antonio era pobre, que Miguel era chofer; que Augusto era muy feo, que Nicolás era artista, que Daniel era abogado y que Alberto olía a maricón (Phé-Funchal, 2019: 73-74).

La maquinaria del poder actúa a través de la madre, que se encarga de mantener el orden establecido por una sociedad altamente materialista, clasista, prejuiciosa y heteropatriarcal. Es interesante destacar que no es el primer texto donde la autora genera una madre con estas características. En su primera novela, titulada *Las flores* (2007), ya se presentaba una familia dominada por personajes femeninos (Sarmiento, 2019: 73). Al hablar del personaje principal de la novela —la matriarca de la familia—, se nomina solo como *Madre*, hecho que ya deja ver que se presenta a una mujer definida solo por su función dentro de su núcleo familiar; sobre este hecho, significativo, Ignacio Sarmiento indica lo siguiente:

Madre, como protagonista, es un personaje que no busca la empatía del lector. Ella es una mujer cruel e, incluso, caricaturescamente rígida y conservadora. Sin embargo, ella es una figura interesante porque alberga al mismo tiempo los instintos deseantes más profundos y una fuerte represión (2019: 74).

En «Las buenas costumbres», la narradora autodiegética ve cercenadas sus posibilidades de encontrar pareja por una madre castradora que pareciera quererla siempre a su lado, ya que ningún hombre es suficiente para ella. Esta situación genera una ira en la narradora que se acumulará con el paso del tiempo con consecuencias funestas. La frustración por el control maternal y las nulas posibilidades para su complacencia son el germen que potencia la presencia del monstruo.

Phé-Funchal genera una situación donde el desarrollo personal de la mujer se construye solo a partir de la relación que establece con su pareja. Con esto, el éxito se atribuye al matrimonio, que se presenta como el objetivo principal del deber ser mujer, sin considerar que es algo impuesto culturalmente. Pese a que la narradora autodiegética estudia para ser traumatóloga, para la madre esto solo adquiere valor porque es una profesión que le permite conocer hombres de determinado estatus social; así, se lee en el texto: «Mamá decía que de nada me serviría estudiar, que dejara la

medicina, que seis años de estudio, la especialización y el trabajo no iban a ayudar, pero que no dejara la facultad, que seguro allí encontraría al hombre ideal» (Phé-Funchal, 2019: 73).

La otredad se propone como la revelación ante el ideal de la madre, pero dentro de los parámetros que escoge la narradora autodiegética, que la convertirán en una mujer monstruosa no por su aspecto, sino por la causalidad de sus acciones, que la llevan a reproducir el paradigma social heteropatriarcal. Según la tipología de Barbara Creed (1993), la mujer monstruosa en el cuento correspondería a la *femme castratrice*, ya que:

[...] woman's violent destructive urges arise from her failure to lead a 'normal' life in possession of friends and family. This version of the female psychopath represents a more conventional view of female monstrosity in that woman transforms into a monster when she is sexually and emotionally unfulfilled. She seeks revenge on society, particularly the heterosexual nuclear family, because of her lack, her symbolic castration (122).

La narradora autodiegética indica que van pasando los años, no encuentra al *hombre ideal*, no posee estabilidad económica, no tiene hijos y ni siquiera ha dejado de vivir en la casa materna. A partir de esta imposibilidad es que en el cuento se acciona al sujeto monstruoso:

Hoy cumpla treinta y uno y tengo al hombre ideal. Le sobran algunas partes que luego he de desechar. Ahora está en la tina rodeado de frío y de silencio, mi hombre ideal. Caderas y piernas de Manuel, cabeza de Andrés, ojo azul de Marino, verde de Antonio, dientes de Miguel, pecho ancho de Augusto, largas manos de Nicolás, nada de Daniel que es abogado, pies delgados de Alberto, la piel morada, casi verde y el cerebro de mamá que sabe cómo mi hombre ideal se debe comportar (Phé-Funchal, 2019: 74-75).

En el relato está siempre presente la maternidad como posibilidad del monstruo, ya que Phé-Funchal problematiza su lugar en las relaciones familiares, sobre todo entre madre e hija, ya que la madre es la que detona la construcción del *hombre ideal* con sus constantes comentarios destructivos, a partir de los cuales la narradora concibe la idea de crear dos criaturas frankensteinianas: su pareja y su hijo/a, engendros monstruosos —que, en este caso, no se accionan como acto de rebelión, sino por domesticidad—.

El final del cuento de Phé-Funchal deja entrever que la mujer no solo fabricó a su hombre ideal, sino que también creará una criatura con partes de los hijos y/o hijas de sus antiguas parejas: «[t]engo nueve meses, quizá un poco más para evitar las malas lenguas, para pensar en el niño fruto de nuestra unión. Manuel, Andrés, Marino y Antonio eran padres. Debo observar si las partes de nuestro niño tienen todas la misma edad» (2019: 75). Al respecto de la maternidad monstruosa, Ana Casas indica que «“monstruosa” tiene el sentido de antinormativa, [...] pues, si bien indagan

en la capacidad biológica de las mujeres de concebir y criar a otro ser humano, desarticulan los mandatos patriarcales [...]. La segunda acepción de “monstruosa” reviste un sentido ominoso» (2024: 302).

La solución de la narradora autodiegética excede las posibilidades de representación dentro de los parámetros de realidad que regulan nuestras sociedades. La pareja e hijo/a son mencionados solo a partir de la percepción y el discurso de la mujer, dejando a la persona que lee el texto con ese vacío de representación de las monstruosidades generadas. Con esto, el lector debe tomar decisiones con relación al aspecto de estas criaturas, si están vivas, o incluso si todo es producto de un acceso de locura de la narradora. Esto dialoga con lo que Jeffrey Jerome Cohen indica acerca del monstruo como heraldo de la crisis cuando indica que:

This refusal to participate in the classificatory "order of things" is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions (1996: 6).

La relación creador/criatura, madre/monstruo hace alusión a *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley (1798-1851), que problematiza el lugar del otro, sin posibilidad de voz, criatura monstruosa creada por un *padre* que la aborrece y la arroja al mundo a sufrir sus desdenes. Lo anterior se puede adscribir al hecho de que:

The horizon where the monsters dwell might well be imagined as the visible edge of the hermeneutic circle itself: the monstrous offers an escape from its hermetic path, an invitation to explore new spirals, new and interconnected methods of perceiving the world. [...] In the face of the monster, scientific inquiry and its ordered rationality crumble (Cohen, 1996: 7).

En el cuento de Phé-Funchal hay una crisis de representación a través del monstruo, ya que la autora denuncia y demanda, en un gesto estético, la autodeterminación que le ha sido negada a la mujer. El lugar del otro despojado de la posibilidad de enunciar ha sido el que ha ocupado la mujer a través de la historia.

Es importante destacar, con respecto al contexto sociohistórico en el que se inscribe el cuento, que fue hasta el año de 1944 que Guatemala instauró el voto femenino. También debe recordarse que Guatemala es un país pluriétnico que sufrió un genocidio maya durante la década de los ochenta del siglo XX. Esto evidencia que la mujer indígena guatemalteca es un sujeto doblemente violentado: dentro de este contexto, la posibilidad de autodeterminación de estas

otredades no hegemónicas resulta aún más complicada. Es en este escenario heteropatriarcal y racista que Phé-Funchal concibe una mujer monstruosa que perpetúa los estándares del *statu quo*.

2.3. DE ANOMALÍAS Y RAREZAS: MUJER MONSTRUOSA³⁵

El libro *Causas naturales* (2013) de Claudia Hernández es quizá el que muestra menos vínculo con la violencia de El Salvador de manera explícita dentro de la producción cuentística de la autora. Además, este volumen representa características genéricas más apegadas a la literatura fantástica tradicional latinoamericana que el resto de su producción, con una estética que se hace eco de la obra de autores como Silvina Ocampo (1903-1993) o Julio Cortázar (1914-1984). El libro denuncia las situaciones de poder y resistencia dentro del espacio de lo privado como la familia o lo vecinal, también explora la temática de las infancias crueles y el feminicidio con características rituales y la casa como espacio anómalo. Al respecto de la casa en la narrativa de Claudia Hernández, Jossa señala lo siguiente:

La casa es un espacio invadido por la muerte y se configura, en muchos relatos de *De fronteras y Otras ciudades*, y también de *Olvida uno*, como indicador de la violencia en El Salvador o en las grandes metrópolis meta de la inmigración. El análisis de la isotopía espacial muestra una presentación del espacio a través del movimiento, utilizando de forma particular la dialéctica dentro/fuera (2014: 25).

En el cuento que se analizará a continuación el tema de los mandatos patriarcales desde la familia se relaciona directamente con la mujer monstruosa. Es importante recordar dentro de esta tipología que, desde el imaginario antiguo occidental, «[...] han identificado a esta con lo amenazante y lo incomprensible, que han otrificado su identidad durante siglos tomando lo femenino como un todo monstruoso y han consolidado una construcción social del género» (Álvarez Méndez, 2023a: 79). En «Habitaciones» se muestra a una niña y su devenir en monstruo dentro de su núcleo familiar monoparental conformado exclusivamente por mujeres.

Los personajes están configurados a través de una lógica del hogar presentada como una pugna de lo público *versus* lo privado, lo útil *versus* lo inútil. La casa tiene un espacio abierto al público, que la madre renta a distintos viajeros. Sin embargo, el texto comienza describiendo las habitaciones interiores como espacios no habitados que ofrecen una mayor posibilidad de dar

³⁵ Una primera versión de esta sección se publicó con el título «De anomalías y rarezas: análisis del cuento “Habitaciones” de Claudia Hernández» en *Orillas: revista d'ispanística*, núm. 9 (2020: 99-115).

rienda suelta a la subjetividad, en contraposición al espacio frontal de la casa, regido por las reglas de lo social —representado en la autoridad de la madre en un primer momento del cuento—. La narradora homodiegética es una niña que describe las habitaciones traseras de la siguiente manera:

Nos gustaban más que las frontales —incluso más que el jardín— porque en ellas podíamos correr a placer, vestir solo cuando lo deseábamos y hacer cuanto ruido se nos antojara, sin cansarnos y sin que eso produjera quejas de los huéspedes o molestias de los vecinos (Hernández, 2013 :11).

La madre, como representante del poder y de los parámetros que regulan la realidad aceptada como tal, administra el tiempo que se pasa en las habitaciones traseras, con la amenaza de que estas se cierran a determinada hora, vedando el acceso hasta el día siguiente. A partir del suceso sobrenatural que experimenta la mascota de la familia, un gato que queda atrapado en las habitaciones y recobra el funcionamiento de una pata quebrada de manera inexplicable, se dejan entrever las posibilidades más allá de la supuesta realidad que ese espacio liminal/marginal presenta. A partir de lo ocurrido con el gato, Mariana —la mayor de las tres hermanas— comienza a mostrar deseos de habitar solo el espacio trasero de la casa, sobre todo para asegurarse del bienestar del animal, al que trata sin éxito de sacar de las habitaciones de atrás: es a partir de esta situación que Mariana decide pedir permiso para habitar con él el espacio trasero del hogar.

Lo que da movilidad inicialmente a la trama y a su giro sobrenatural es el hecho de que el gato de las hermanas queda encerrado en las habitaciones interiores durante las horas prohibidas, con lo que se genera por vez primera una situación que se sale del orden de lo real y que se perpetuará con otros miembros de la familia: quien es desplazado a esta parte de la casa no vuelve a salir del lugar, con la consecuencia del cese del proceso de envejecimiento del cuerpo, lo que mantiene a los sujetos que lo habitan con la misma edad que cuando empezaron a ocupar este espacio. Esta situación, anómala ante el lector es aceptada por los personajes con total naturalidad —evento que provoca más extrañamiento por parte del lector—.

Es importante destacar lo inofensivo del gato con una pata quebrada, que representa por primera vez las subjetividades vulnerables que vivirán en el espacio trasero del hogar, hacia donde son empujadas para habitarlo por los mecanismos del poder personificados algunas veces por la madre y otras, como se ve más adelante en el cuento, por la propia narradora intradiegetica. Están subjetividades condenadas al espacio vedado a lo público se construyen a partir de la carencia, la

enfermedad, la vejez o la torpeza. Al hablar de los personajes en la producción de Hernández, Emanuela Jossa comenta que:

Sus personajes son, ante todo, cuerpos, impregnados por relaciones de fuerza: mutilados, deformados, o bien invadidos, mortificados y anulados; a menudo, cadáveres. Son cuerpos incompletos, insuficientes, introducidos en un mecanismo incesante que los plasma y los determina. La escritora pone en escena, de forma a menudo humorística, una fisicidad marchita que choca contra la agresividad, la prepotencia y las estrategias del poder. De esta forma Claudia Hernández desenmascara los dispositivos que establecen las reglas de la convivencia y los roles, así como las dinámicas de la socialización, de la sexualidad y de las relaciones familiares (2014: 13).

El extrañamiento se produce en el cuento porque el concepto de la seguridad del hogar es trastocado por el evento sobrenatural, que se presenta como una alteración dentro de un aparente orden preestablecido que el lector tiende a relacionar con la lógica de su realidad circundante. Esta alteración del orden lógico de una aparente realidad es lo que produce la incomodidad necesaria para que se produzca un hecho que se puede definir como anómalo. En muchas ocasiones lo fantástico se vale de la cotidianidad de los espacios para resaltar aún más el hecho sobrenatural. Este juego entre un espacio ordenado desde las normas de lo real *versus* un suceso que no encaja dentro de los parámetros de este muchas veces se genera en el espacio del hogar —lugar por excelencia de la seguridad, del orden y de lo conocido—, donde resaltarán aún más el hecho sobrenatural.

Las habitaciones interiores de la casa son un espacio prohibido por el poder y, al ser levantado este orden que configura la realidad generada por el cuento, es como se presenta el hecho sobrenatural que dará cabida a la trama, donde parece que la organización de lo que el lector conoce como real es intercambiado por unas reglas que configuran un espacio otro. Jossa define algunos textos de Hernández como «relatos de resistencia» e indica lo siguiente:

[...] en los «relatos de resistencia» el espacio se hace el lugar de nuevas formas de convivencia: las estrategias de las fuerzas hegemónicas imponen la invasión, la expulsión y la muerte; las subjetividades responden con una caótica destrucción del orden establecido a través de la subversión de la norma (2014: 25).

Esta lógica del terreno de lo privado en Hernández remite a «Casa Tomada» (1946) de Julio Cortázar. Como se recordará, en el relato del autor argentino, los hermanos protagonistas deciden poco a poco ir cediendo parte de esa casa que los condiciona como subjetividad —y como núcleo familiar anómalo—. Sin embargo, concluye con los personajes abandonando ese lugar que termina por expulsarlos hacia lo desconocido. El texto se ha interpretado como de carácter político ya que

se ha relacionado con una crítica al peronismo en la Argentina. En el caso del cuento de Hernández, el proceso que se produce es más bien dentro de una lógica espacial que conserva a los sujetos mediante la *seguridad* de las habitaciones traseras, haciendo un proceso contrario a la expulsión: más bien se puede decir que hay una simbiosis y una mimetización entre espacios privados/oscuras/ocultos y personajes enfermos/niños/viejos.

Con respecto a los personajes, estos se comienzan a presentar por la narradora como carentes, torpes y enfermos: se describen como patológicamente anómalos. Hernández empieza a poblar el espacio del cuento por seres que se salen del esquema de la subjetividad válida dentro de lo que se define como saludable, útil o *normal* dentro de la lógica de una realidad regida por los parámetros de la realidad del lector. Lo anterior dialoga con lo que Moraña describe acerca de la normalidad y la anomalía, que establecen una relación de tensión con la figura de lo monstruoso que, partiendo de Michel Foucault (1924-1984), se vincula con el tándem saber/poder para así generar un discurso disidente alternativo al oficial (2017: 191). La narradora intradiegetica comienza una descripción de los personajes confinados al espacio trasero del hogar desde caracterizaciones que muestran su anomalía ante una normalidad estructurada por el poder. La madre accede a que Mariana se confine a este espacio ya que le va bien al negocio. La narradora lo justifica de la siguiente manera:

Mariana era muy traviesa. Y torpe. Quebraba los vasos sin quererlo, hacía que los espejos estallaran con solo mirarlos fijo y arruinaba las pertenencias de los huéspedes cuando entraba a husmear a sus habitaciones. Madre decía que perdíamos muchos clientes y dinero por su culpa. También decía que, según sus cálculos, podríamos saldar nuestras deudas por completo si ella permanecía con el gato un par de semanas más y rentábamos su habitación. Luego se la devolveríamos tal y cual la tenía (Hernández, 2013: 14).

Poco a poco, la hermana mayor se aleja del plano de lo normal y la narradora la presenta desde una lejanía con respecto a sí misma que la describe desde la infantilización. Mariana ha detenido su proceso de envejecimiento mientras que su hermana del medio —la narradora— se desplaza desde la periferia y la vulnerabilidad de la niñez hacia la centralidad de la vida adulta —condición que la moviliza de sujeto vulnerable a representante del poder—. Así se relata esta situación:

Al principio no lo notamos, pero, con el paso de los meses, nos percatamos de que yo estaba creciendo más que ella. Pronto tuvimos la misma altura. Luego le pasé, cosa que no pareció molestarle como en el pasado. Mariana siempre me quería. Si compartía menos tiempo conmigo no era por rivalidad o resentimiento, sino porque comenzaba a aburrirse de mis juegos. Seguro que también notaba que yo comenzaba a fastidiarme de los suyos porque, de vez en vez, me miraba como veía a los adultos y me dejaba. Sin más. Prefería jugar con su

gatito, que tampoco crecía, y con Federica, de quien antes rehuía por ser muy pequeña y demasiado frágil para soportar los juegos bruscos que le gustaban (Hernández, 2013: 15).

A partir de esta descripción es que la narradora intradiegetica comienza a convertirse en la representante del poder, ya que empieza a hablar de su cambio de funciones dentro del hogar y del desgaste físico que presenta la madre debido al padecimiento de una aparente enfermedad. La narradora presenta este giro de su subjetividad —y eventualmente el de Federica, su hermana menor—de la siguiente manera:

Años después [Mariana] dejó de hablarme. No me importó demasiado porque estaba absorta en atender los asuntos del negocio: Madre había enfermado y no podía encargarse del lugar por sí sola. Requería de mi ayuda cada vez más. Algunas semanas no me quedaba tiempo para visitar a Mariana. Le enviaba su comida y la de su gato con Federica, que comenzaba a quejarse de los interminables juegos infantiles y de las niñerías de nuestra hermana mayor. También se quejaba de que el tratamiento que el médico le había indicado a Madre no estuviera surtiendo efecto. No quería perderla, aunque Madre no fuera la mujer más dulce del mundo ni la más hermosa. Entonces fue que me propuso llevarla a las habitaciones interiores. Estaba segura de que, acomodada en ellas, Madre sanaría como el gato había sanado y jamás envejecería, como había sucedido con Mariana (Hernández, 2013: 16).

Posteriormente la madre decide incendiar las habitaciones interiores, ya que no se somete al poder representado ahora en su segunda hija y no acepta su condición de ser relegada por su vejez y enfermedad. La descripción de la narradora, desprovista de empatía o remordimiento, produce extrañamiento, ya que es una forma pasivo-agresiva de someter a los personajes vulnerables, pero también una manera de presentación de los hechos ocurridos completamente libre de cualquier tipo de culpa. Así se desarrolla la escena en el texto:

Tres semanas después, Madre entró con engaños a las habitaciones de atrás y no volvió a salir. No se lo permití. Convencí a Federica para que dejara de visitarla por algunos días mientras se acostumbraba a su nuevo sitio. Yo le dejaba la comida en el quicio de las puertas, le gritaba desde ahí que estaba servida y la cerraba de inmediato para que no fuera a escapar. Estaba convencida de que, aunque al principio rabiara en mi contra, terminaría por agradecérmelo. Una vez que sus ojos se acomodaran a esa luz y encontrara una habitación adecuada, se olvidaría de querer salir. Incluso necesitaría menos de nuestras visitas. Encontraría ocupación decorando allá dentro y asistiría a conversar con nosotras por pura cortesía. Pensé que tal vez hasta terminaba siendo un poco como Mariana y le encontraría gusto a explorar todas las salas. Pero Madre no se parecía a ella. Tampoco pensaba como yo: mientras llevé a Federica a hacer las compras para la pensión, incendió las habitaciones interiores consigo, con Mariana, con todos sus tesoros y con el gato dentro (Hernández, 2013: 16).

La madre, como subjetividad desplazada del centro a la periferia, no se resigna a la pérdida de su posición de poder. La narradora, desde una postura casi macabra, describe con naturalidad, y hasta alivio, el suceso que acaba con casi toda su familia, ya que comienza a temer que eventualmente a

ella le toque habitar el espacio destinado a los seres de la familia que no son útiles, como describe a continuación:

En ese tiempo pensé que su enojo [el de la madre] nos había hecho un favor. Sin habitaciones interiores, no había razón para que Federica y yo empezáramos a temer una de la otra, a cuidarnos de no enfermar, de lucir fatigadas o de envejecer para que la otra no tuviera motivos para pensar en darle una habitante más a esa región de la casa o para temerle a que la noche abriera las puertas a la venganza de Madre (Hernández, 2013: 17).

Sin embargo, pese al incendio de las habitaciones, la narradora intradiegetica declara que Federica comienza a debilitarse, situación que la convierte en una anomalía que el poder debe suprimir. Es así como se genera un espacio alternativo a partir de las cenizas de las habitaciones interiores, para que Federica salga del espacio de lo público y se ubique en un nuevo espacio liminal/marginal, como se narra en el siguiente fragmento:

[...] Federica comenzó a debilitarse de tanto llorar. Poco a poco. Frente a mis ojos. Sin que los médicos que llamé o yo pudiéramos hacer algo por ella. Se desdibujaba de tal manera que pronto no hubo forma de abrazarla o siquiera tomarla de la mano. Cada vez costaba más verla feliz en las habitaciones frontales. Y no hubo habitación interior a la cual hacerla entrar para que no se oscureciera por completo y terminara de desaparecer (Hernández, 2013: 18).

«Habitaciones» presenta una nula tolerancia al sujeto poco productivo. Al finalizar el cuento se observa cómo la hermana del medio es la que detenta el poder, algo que se representa muy bien a través de la trama, ya que es la única que tiene voz propia: a los demás personajes solo se accede a través de sus descripciones. Jossa plantea una explicación acerca del lugar de los personajes en los cuentos de Hernández en función de desenmascarar los mecanismos del poder y los entramados de lo social a través del hecho sobrenatural:

[...] lo fantástico interviene para desvelar las potencialidades de los personajes y desenmascarar el orden preexistente, al que le falta la presunta lógica que normalmente se le atribuye. A pesar de su debilidad, que se manifiesta en la fragilidad del espacio íntimo y en la falta de completitud del cuerpo, los personajes de Claudia Hernández muestran su incomodidad hacia la realidad, son jocosa o dramáticamente críticos con las prácticas de convivencia establecidas, y consiguen identificar unos intersticios útiles para transformar justamente la debilidad del cuerpo y la violencia del espacio en factores constitutivos de nuevas formas de subjetivación (2014: 36).

La narradora intradiegetica se presenta al final del cuento como la única subjetividad sana, útil y aún joven, es el único personaje que es válido para articular su voz. Sin embargo, en Hernández los lectores del cuento ven otra vuelta de tuerca a la idealización de lo femenino inoculada desde nuestra episteme patriarcal, ya que se presenta el lado macabro de esta figura, aquel que narra con total indiferencia la eliminación de cualquier anomalía que sea digna de habitar ese espacio

marginal que se podría representar también a través de la animalidad, la niñez, la enfermedad o la vejez. Es así como esta se presenta como una mujer monstruosa, ya que invierte los roles familiares y potencia la destrucción de su núcleo familiar al utilizar la condición sobrenatural de las habitaciones traseras de la casa para perpetuar su poder. Al respecto del monstruo femenino en el cuento, se puede relacionar con la tipología de Barbara Creed que corresponde con la madre castradora, ya que la narradora —que detenta el poder que primero poseyó la madre— «[...] represents castration, suffocation, death, the void — themes also common to the representation of the monstrous-feminine in the horror film» (1993: 102). Al respecto, Creed añade que:

Fear of the castrating mother may also help to explain the ambivalent attitude in which women are held in patriarchal societies — an attitude which is also represented in the various stereotypes of feminine evil that exist within a range of popular discourses (1993: 164).

En el cuento de Hernández se presenta un escenario pleno de situaciones anómalas: ¿por qué el gato cuando entra en las habitaciones interiores recobra su salud?, ¿por qué Mariana deja de crecer cuando decide quedarse ahí para siempre?, ¿por qué la autora decide indicar —mediante una nota al pie en el cuento— que los tesoros que se encuentra Mariana en esas habitaciones oscuras se describen como interminables?,³⁶ ¿por qué hay una lógica donde la enfermedad, la niñez o la vejez se ven como algo frágil y limitante que es mejor ocultar? Son preguntas que la autora no contesta a lo largo del texto, ya que, según Virginia Caamaño Morúa, esta «[...] es una tarea que deben realizar lectores y lectoras, quienes muy seguramente percibirán amenazante y siniestra la realidad textual, o al menos la sentirán extraña e inquietante» (2015: 146).

Además de esta situación que enfrenta el lector, en el cuento de Hernández es evidente una atmósfera que se puede definir como de lo extraño, incluso, dado que los personajes asumen con naturalidad las situaciones que se desenvuelven en el mismo. ¿Cómo es transmitida a los lectores esta sensación de extrañamiento ante un hecho raro que los personajes han normalizado por completo? Para José Pablo Rojas González, Hernández tiende a generar en sus relatos una «naturalización de lo fantástico» (2014: 43), donde:

En efecto, la susodicha naturalización, en lugar de cancelar lo extra-ordinario, lo enfatiza, con el fin de intensificar la ambigüedad del texto, en relación con la realidad misma: estabilizar el

³⁶ Se añade la nota al pie aquí: «Los tesoros de Mariana estaban compuestos, en su mayoría, por objetos o piezas de equipaje que habían dejado huéspedes que se habían ido sin pagar. Su posesión más preciada era el dedo índice de la mano izquierda que se le había caído a alguien que se levantó para ir al baño sin encender las luces y se lo cercenó con la puerta. Si queríamos, podía llevarnos (con el gato) a la habitación donde lo había encontrado. Cada cierto tiempo, la visitaba para cortarle la uña al dedo y barnizársela» (Hernández, 2013: 15).

dominio de lo aparentemente imposible, no es sino poner en entredicho la doxa; es decir, todo conocimiento de uno o del mundo que se entienda como «normal» (2014: 50).

En «Habitaciones», lo extraño es aquello que es visible para el lector porque va más allá de la lógica de lo real que rige nuestra realidad circundante. Es raro que nadie se sorprenda porque Mariana no envejezca o porque posea un dedo cercenado de un cliente al cual debe barnizarle y cortarle la uña; pero también es extraña la lógica de la madre de internarla ahí porque le funciona a nivel económico, ya que Mariana le causa pérdidas monetarias con sus travesuras de niña, como se presenta en el siguiente fragmento:

Madre estuvo de acuerdo entonces y siguió estándolo cuando, semanas después, Mariana insistió en permanecer a su lado en las habitaciones interiores, aunque la pata del gatito había sanado por completo y este corría sin problemas. Aceptaba, no porque tuviera consideraciones especiales para con el animal, sino porque al negocio le iba mejor sin mi hermana rondando por él. Mariana era muy traviesa. Y torpe. Quebraba los vasos sin quererlo, hacía que los espejos estallaran con solo mirarlos fijo y arruinaba las pertenencias de los huéspedes cuando entraba a husmear a sus habitaciones. Madre decía que perdíamos muchos clientes y dinero por su culpa. También decía que, según sus cálculos, podríamos saldar nuestras deudas por completo si ella permanecía con el gato un par de semanas más y rentábamos su habitación. Luego se la devolveríamos tal y cual la tenía (Hernández, 2013: 14).

Se podría pensar que lo expuesto se presenta con esa naturalidad porque la hermana que narra el evento es una niña, pero después ella crecerá y aplicará la misma lógica de lo inútil a su madre, que ha envejecido y está enferma. Es así como la actitud extraña en el texto se presenta como una constante, algo que desestabiliza aún más al lector, ya que lo sobrenatural se instaura como un nuevo orden de lo real en el texto.³⁷ La narradora intradiegetica se justifica con absoluta naturalidad en el siguiente fragmento:

Yo también quería preocuparme por su salud, pero solo podía pensar en que todas estaríamos mejor si ella se quedaba allá dentro. Mariana tendría quien la custodiara, Madre se mantendría entretenida apagando las luces que Mariana encendiera, Federica tendría ocasión de ayudar más con la pensión y yo tendría más oportunidad de compartir con ella. Además, contaría con una habitación adicional para ofrecer. Ganaríamos más dinero con ella disponible y sin Madre comentando sus dolores a los clientes, que, agobiados, terminaban por acortar sus estancias con nosotras (Hernández, 2013: 16).

³⁷ Esto dialoga con la «posmodernidad fantástica», que David Roas define de la siguiente manera: «Así, la diferencia reside en que lo fantástico problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción), mientras que la narrativa posmoderna (hablo en un sentido muy general) los borra y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real e imaginario. En la novela posmoderna no se produce ese conflicto entre órdenes, porque todo entraría dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe» (152-153).

La sucesión de hechos fuera de la lógica de lo real, a pesar de que se establece como un orden otro dentro del texto, no permite al lector la sensación de familiaridad, ya que son situaciones que en nuestra concepción de orden de la realidad causan extrañamiento. Sin embargo, este nuevo orden atrae al lector porque viene cargado de novedad. La lógica de Hernández es atrayente porque presenta una situación que intriga y produce incomodidad y placer a la vez.

El cuento de Hernández no se presenta inicialmente dentro de un escenario terrorífico, más bien pareciera que se enmarca en una realidad regida bajo los parámetros de la nuestra. Es en esas condiciones donde lo sobrenatural causa mayor extrañamiento, ya que hay algo que no encaja y que intriga y captura la atención. Desde la descripción de las habitaciones, se puede ver cómo todo es presentado desde una realidad deformada, desdibujada por parámetros que parecen extraños. ¿Por qué hay habitaciones a las que no se puede acceder? La descripción de estas en el texto es verdaderamente laxa, intriga más que aclara: «[d]e noche había en casa habitaciones que, de día, era imposible encontrar. Eran tantas y tan amplias que podían haber sido lo mejor de la propiedad, pero permanecían casi a oscuras y sin acabados» (Hernández, 2013: 11).

Al final del cuento, esta sensación de extrañeza no acaba, más bien se potencia. Sin habitaciones interiores, la narradora intradiegetica le ofrece a su hermana Federica construirle una habitación a partir de las cenizas del incendio, como «[...] un intento para verla mejorar [...]» (Hernández, 2013: 18). Entonces describe que «[c]omo se dibujó en su rostro un hilillo de ternura, comencé a levantar las cenizas de los cuartos incendiados, a mezclarlas con agua hasta volverlas una masa que podía moldear con mis manos» (18). La última escena muestra de manera ostentosa la naturalidad de lo sobrenatural y lo macabro:

Cuando por fin terminé y la noche abrió la puerta, Federica entró a ella para no volver a salir. Invertía su tiempo en recolectar las cenizas del resto de las habitaciones, de los tesoros, de Madre, de Mariana y de su gato, a reunirlos para formarlos todo de nuevo. Yo entendí que, en adelante, debería llevarle a diario su comida ahí, por lo menos hasta que la masa con forma de gato maullara (18).

Esta sensación de indiferencia ante los giros sobrenaturales de la trama está siempre presente en «Habitaciones»: no hay un efecto de asombro ante el hecho sobrenatural, que se asume con frialdad hasta en las situaciones más atroces. Hay algo en la escritura de Hernández que remite a lo absurdo, al sinsentido de las situaciones presentadas. Las descripciones de la narradora intradiegetica se presentan perturbadoras por lo que se describe, pero también por la manera plácida y natural por cómo desarrolla su discurso.

A lo largo de esta sección se ha establecido una lectura del cuento «Habitaciones» de Claudia Hernández en la que se toma en cuenta la importancia del espacio físico y las relaciones de poder y sumisión representados en los personajes femeninos con relación a lo familiar y a la mujer monstruosa. El poder dentro del hogar no se invierte, sino que se funde, dado que la narradora intradiegetica es víctima del control de la madre, pero a su vez se potenciará como la mujer monstruosa del relato, producto de la anomalía que se produce en su hogar por efecto de un fenómeno sobrenatural.

2.4. LAS DESVENTURAS DE ADÁN Y EVA: MUJER ARTIFICIAL

En el cuento por analizar en esta sección el tema de la violencia de género se relaciona con el motivo del monstruo en lo que atañe a la representación de lo femenino desde el paradigma de los sujetos artificiales. Al respecto de esta tipología, López-Pellisa señala que: «La representación de la mujer artificial suele caracterizarse por mostrar el cuerpo femenino como un fetiche, y son muy escasos los relatos que utilizan el motivo de los artefactos femeninos desde posturas disidentes» (2018: 9). Según la investigadora, siguiendo los postulados de Iuri Lotman, indica que hay una diferencia entre el autómatas, que posee determinada soberanía e independencia del muñeco, un ser que depende de un tercero para tener agencia (16). Al respecto de las muñecas, se puede decir que «[...] nos conducen al mundo acogedor de la infancia y de los cuentos populares pero, qué ocurre si cobran vida por sí mismas» (16). En referencia a las ginoides se puede decir que «[...] suelen representar el ideal de la feminidad [...]» y su categorización está muy influida por la revolución industrial y el avance tecnológico (17).

El cuento «Eva nunca duerme»³⁸ presenta la cotidianidad de un hombre con poder en su contexto: un espacio distópico, contaminado y con agencia sobre la vida de sus ciudadanos. Este hombre, cuyas decisiones han afectado muchas vidas, a las que ha condenado a la violencia de la guerra y la muerte, da pistas ya desde la primera frase del cuento de sus remordimientos en lo que

³⁸ Este cuento pertenece al libro *Una ciudad de estatuas y perros* que se editó en Chile por la editorial Das Kapital en 2014. Sin embargo, se utilizará la versión del cuento, parte de *Libro de cuento nicaragüense: Nicaragua cuenta*, editado por Arquímedes González y Karly Gaitán Morales en 2018 por la editorial Prensas de la Universidad de Zaragoza.

atañe a la industria tanatopolítica de su mandato, como se manifiesta en sus pensamientos al despertar:

Ese día el miedo le mordía los pulmones de una manera diferente. Asomó su cara redonda y pálida entre la luz espectral del contenedor, vio la propuesta para la cena: tres cadáveres de distintas especies, algunos con vivas huellas de sangre fresca. Cero rastros de violencia. La paz industrial y la escala global los acomodaba simétricamente en cajitas de polietileno o bolsas plásticas biodegradables. Al fondo un ramo de zanahorias echaba raíces blancas y greñudas (Pérez Cuadra, 2018: 113).

Nótese el lenguaje de violencia que utiliza este personaje. Primero, el contenedor que podría referirse a un basurero, los cadáveres podrían relacionarse con cuerpos humanos, la sangre como símbolo universal de la violencia. Posteriormente, la organización de estos elementos de una manera aséptica que remite a un control de los productos a ingerir a escala global aplicable a la población como acto de control sobre la individualidad, el biopoder infiltrado incluso en el terreno de la alimentación. Lo único que ubica a la persona que lee el cuento en el acto cotidiano de abrir una refrigeradora y ver cortes de carne y verduras es el final de la frase, donde se habla específicamente de las zanahorias.

Si se había pensado que era una escena con cuerpos humanos destazados, el lector debe reubicar los hechos en la cotidianidad de la preparación de determinados alimentos. La escena se prolonga una buena parte del relato. Lo interesante es que la autora logra que se genere una atmósfera de extrañeza por la yuxtaposición de un lenguaje de violencia en actividades triviales de la vida diaria. Se lee en el texto:

Estaba bastante aburrido de comer carne roja, así que decidió sacar el ramo de dedos anaranjados, les cortó los cabellos blancos y les desprendió la piel delicada que cedía con facilidad ante el roce del filo. Su reloj biológico, despierto desde la madrugada, anunció las 12:00 del mediodía con un sonido feroz, pero tampoco sintió hambre. Comería por pura inercia, no por verdadero deseo (Pérez Cuadra, 2018: 113).

En el cuento, el personaje se presenta como un megalómano, egocéntrico y solipsista que todo lo piensa en función a su deseo, que se activa al pensar en su mujer. Esta es evocada totalmente cosificada, e incluso la recuerda cuando continúa enumerando alimentos. Con esta acción, se puede observar una actitud de usufructo hacia su cuerpo, completamente normalizada por parte del hombre, como se describe a continuación:

Mientras abría las latas y cortaba la comida en rodajas y cuadros, sus ojos se envolvieron en una nata de tristeza y soledad enfermiza. Si pudiera comería los pechos de Eva. Sí, al pensar en ella se volvía carnívoro, caníbal si era preciso. Solo pensar en su nombre y retornaba a su

sangre fría el brillo candente del hambre. Se llevó un trozo de piel naranja y rugosa a la boca. Si ella estuviera, lamería sus labios color sangre y abriría los gajos de su sexo húmedo y tibio, amelcochado... tan solo para pasar el rato con menos pesadez (Pérez Cuadra, 2018: 113-114).

Eva no tiene voz nunca en el relato. No se sabe su perspectiva acerca del vínculo que tiene con este hombre. Al final del cuento se accede a la información de que ella es una mujer artificial: muñeca, autómata o ginoide, no se describe específicamente. Solo se sabe que no acompaña al hombre porque está averiada. Tampoco se establece qué provocó su desperfecto: ¿un abuso de fuerza física por parte del hombre?, ¿un maltrato o un desperfecto mecánico? Estas preguntas nunca se responden, solo quedan rondando en la mente del lector. Sin embargo, es posible detectar una lógica de poder que mantiene una jerarquía en la relación. Al respecto de las muñecas de tamaño natural como la del relato de Pérez Cuadra, López-Pellisa indica que:

[...] mantienen relaciones no normativas con sus amantes, y convierten a los individuos a los que acompañan en seres cuya patología se ha diagnosticado como agalmatofilia (parafilia que padecen aquellas personas que sienten deseos sexuales hacia muñecos, maniquis o estatuas), representan la esterilidad (habitualmente son incapaces de reproducirse) y la muerte (suelen exterminar a sus creadores (2020a: 240-241).

La cosificación de Eva, que solo es descrita a través de la forma de su cuerpo y cómo este está al servicio de los deseos del hombre, representa esta subordinación de las relaciones sexo/género, pero llevadas al extremo y con un organismo artificial. Al respecto de los textos de ciencia ficción donde se presentan mujeres artificiales, López-Pellisa destaca que «[...] el deseo y la sexualidad (representados por las mujeres artificiales) aparecen como una fuerza destructora (pandórica)» (2015: 247). La investigadora define lo que denomina como «síndrome de Pandora» de la siguiente manera:

Esta patología tan solo es detectable en aquellos textos que incluyen la generación de personajes femeninos artificiales. Se trata de un síntoma absolutamente ficcional y responde a la necesidad de reivindicar el mito de Pandora, junto al mito de Pigmalión, como perspectiva analítica en los textos literarios de ciencia ficción que giren en torno a la creación de mujeres facticias para la simulación de relaciones sentimentales heteronormativas (2015: 192).

No es casualidad que, en el cuento de Pérez Cuadra, el nombre de ella sea Eva, la primera mujer según el *Génesis*, nacida a partir de la costilla de Adán y concebida para servir a este de compañía. Según el mito bíblico, ella es tentada por la serpiente, que le aconseja que coman el fruto del árbol del conocimiento. Por esta acción ambos son expulsados del Edén, pero ella es maldecida con el castigo de parir su prole con dolor. Dentro de los tres procesos de desarrollo evolutivo que indica Durand para el mito, «Eva nunca duerme» obedecería a la forma de la derivación (1996:

101). Se puede observar cómo, ya desde el discurso judeocristiano, la mujer es un sujeto subalterno sometido dentro de una episteme patriarcal. El hombre del relato de Pérez Cuadra concibe a Eva solo a partir de la activación de su deseo, al que ella se ve subyugada. Así es la descripción de los recuerdos que activa Eva en él:

Cerró los ojos y aferrado al pellejo de la hortaliza se restregó la cara con ardor. Quiso que aquella carne vegetal fuera la de su mujer. Sin dejar de cerrar los ojos se subió sobre la mesa en la que solía sentar a Eva para abrirle los muslos. Todo su cuerpo temblaba, tiritaba de ganas de tenerla activa, húmeda y tibia, completamente abierta frente a él. Eva rodeándole el cuello con sus brazos largos, Eva rodeando las caderas de él con sus piernas sobrehumanas, regias (Pérez Cuadra, 2018: 114).

La mujer es descrita solo desde formas que la sexualizan, siempre en función de la satisfacción del placer masculino. Se puede constatar cómo importa poco en el relato del hombre la subjetividad de Eva, ya que esta mujer artificial solo tiene un lugar subalterno ante el hombre que la consume como un objeto. Siendo así, se aplica en esta subjetividad una doble vulneración. Por un lado, la violencia de género a la que es sometida como sujeto identificado dentro del espectro femenino. Al respecto de la cosificación de las mujeres, Ana M. González Ramos y Esther Torrado Martín-Palomino mencionan:

La cosificación hace referencia al proceso de construcción social por el cual todas las mujeres, constituyen un todo homogéneo y no heterogéneo, diversos y con agencia. Por el contrario, se objetiviza a las mujeres y sus cuerpos como si fueran cosas, se las desprovee de agencia, negando su diferenciación y rol de sujetos y actores políticos (2019: 2).

Por otro lado, se observa la violencia a partir de la relación de lo *natural* en oposición a lo *artificial*, donde el primero ejerce una jerarquía sobre el segundo porque se cree que este está a su servicio, ya que el paradigma humano da más valor a los sujetos orgánicos que a los sujetos inorgánicos, creados a partir de la ciencia y la tecnología para estar al servicio de la humanidad.

Con respecto a la realidad extratextual nicaragüense, sobre todo si la persona que lee el texto conoce su escenario político, es imposible que no se relacione al personaje principal con la figura de Daniel Ortega como dirigente del país. El tráfico de influencias del Frente Sandinista de Liberación Nacional, que otorga beneficios solo a los simpatizantes del actual gobierno de Ortega se ha relacionado en muchas ocasiones con el nepotismo que ejerció en el pasado la dictadura somocista. Además de esta situación, su gobierno ha sido acusado de crímenes de lesa humanidad contra sus opositores y de coartar la libertad de los ciudadanos nicaragüenses. Al respecto, Mauricio Miranda e Ivania Álvarez mencionan que:

En este marco, una de las acusaciones más fuertes planteadas por la oposición es que el gobierno de Ortega es una dictadura, y con frecuencia lo comparan con el régimen somocista, que gobernó el país con mano de hierro, represión, asesinatos, tortura y fraudes electorales desde 1937 hasta 1979. Las comparaciones proliferan con cada decisión del mandatario en el plano político, y es que, ciertamente, su influencia en el quehacer diario de la nación es casi absoluta (2016: 20).

Otra referencia al contexto nicaragüense se encuentra al hablar de la pareja del mandatario, ya que una de las figuras más importantes y polémicas del gobierno de Ortega es su esposa Rosario Murillo (Managua, 1951), que es «[...] considerada por la oposición como una usurpadora de las funciones propias de un ministro de gobierno» (Miranda y Álvarez, 2016: 21). En el cuento de Pérez Cuadra, la pareja está presente pero completamente reducida a complemento de placer de su compañero. Sin embargo, no se considera casualidad ni detalle menor el hecho de que la autora ubique en una dupla disfuncional la dirigencia de un territorio dentro de su universo narrativo.

Si se prosigue con la trama del relato de Pérez Cuadra, se puede ver cómo el hombre se corta una mano y, en el acto de curársela, vienen a su memoria las víctimas de su revolución. Es a partir de aquí que el lector se entera de que este personaje será sometido a un procedimiento biotecnológico que eliminará sus recuerdos, práctica médica común aplicada a víctimas de la violencia de Estado dentro del relato. Se lee en el texto:

Mientras se ataba un trozo de venda improvisada en rededor de su herida, por su mente pasaron los días de guerra en la que miles de niños muertos tapizaban los días de su gloria. Él mismo se había encargado de firmar el mandato parlamentario en el que se exigía la construcción de un monumento nacional dedicado al niño-héroe de la revolución. Pero el tiempo había pasado y por suerte en dos semanas más iría donde el cirujano psiconeuronal para que le extrajera de una vez por todas todos los pensamientos y sensaciones inútiles que albergaba en su memoria. Así que por medio de un pequeño disparo de una microonda potente, aniquilaría el espacio gasneuronal en que habitaban esos adolescentes inocentes que habían dado la vida por principios que él mismo había inventado. Borraría de sus sueños subconscientes y conscientes los hombres jóvenes letrados e iletrados que habían ofrecido sus vidas en bandeja de plata para salvarle el pellejo a él y a sus asistentes, también suprimiría las quejas de las mujeres ex guerrilleras, ex correos, ex agentes secretas y ex cocineras violadas y torturadas que ahora debían encontrarse sin protestar frente a sus torturadores y violadores a causa de las leyes que él mismo había redactado (Pérez Cuadra, 2018: 114-115).

Se puede concluir que este mandatario es presa de sus remordimientos, se siente culpable por toda la violencia desatada por su revolución. Sin embargo, prefiere borrar su memoria antes que admitir sus culpas y proponer otra forma de gestionar la dirigencia del país. Su egolatría no le permite aceptar sus errores, que se le encaran cuando interactúa con el pueblo. Pese a las dudas acerca de sus acciones, el hombre nunca se reivindica. En una escena hacia el final del cuento, una anciana

le increpa las consecuencias de sus actos de una manera que solo logrará olvidar con el procedimiento médico al que será sometido, como se presenta a continuación:

Desaparecerá por fin aquella mujer que grita ese día. Aquel día en que él, desobedeciendo a sus jefes de campaña, había decidido ir a verla para fotografiarse con una auténtica madre de recién caído en combate. Pero la mujer anciana como una pasa vomitada por la pobreza extrema en que vivía el campesinado de esa época en que todavía existía el campesinado, había gritado con la voz de un animal mítico, como una sirena monstruosa de voz rasgada: «DEVUÉLVAME A MI HIJO, USTEDES LO PUEDEN TODO. ¡DEVUÉLVAMELO!, ¡DEVUÉLVAMELO!» (Pérez Cuadra, 2018: 115).

Aquí entra en escena otra referencia de la realidad nicaragüense, que es la importancia de los movimientos de mujeres en el país y el acompañamiento que han dado a víctimas de la violencia de Estado producto de la represión de las protestas civiles a partir del 2018, que pedían al gobierno solución a asuntos referentes a la salud, la justicia, la democracia, la educación y el medio ambiente. Es el caso de la Asociación de Madres de Abril (AMA por sus siglas). Al hablar de esta agrupación, Edith Otero Quezada y Fátima Elizondo Rodríguez señalan que:

We will particularly focus on the case of AMA (April Mothers' Association) in Nicaragua, an organization that brings together the mothers and relatives – up to the 3rd degree of kinship – of people who were killed through repressions by the Nicaraguan state, in the course of massive, decentralized protests that began in Nicaragua in April 2018 (2024: 206).

Si bien es cierto que la primera edición del libro de Pérez Cuadra se publica en 2014, cuatro años antes de las protestas antes mencionadas, es importante destacar que, históricamente, el rol de la mujer nicaragüense en los movimientos guerrilleros o de oposición al poder hegemónico ha estado siempre presente. Como ejemplo literario de lo anterior se puede mencionar el libro *El país bajo mi piel: Memorias de amor y guerra* (2001) de la escritora Gioconda Belli (Managua, 1948), que es su testimonio personal como parte del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Además, la inclusión del cuento en la antología de literatura nicaragüense en el territorio español utilizada en el presente trabajo es del mismo año que los movimientos de protesta, momento temporal en el que Nicaragua vuelve a tomar un lugar predominante en el panorama internacional. De estos hechos se puede concluir que Pérez Cuadra denuncia una problemática que, cuatro años después de su escritura, sigue vigente e incluso se hace más evidente, con lo que se puede decir que la autora hace una lectura prospectiva de la realidad en su país a través del texto.

Tanto en la realidad nicaragüense como en el cuento de Pérez Cuadra, se pone en evidencia la importancia de las organizaciones de mujeres, sobre todo en su rol de madres que, muchas veces

relegadas al plano de lo privado y lo familiar, no pueden ocupar el espacio público. En ambos casos, la potencia de llevar el duelo de la muerte de sus familiares a la esfera de lo público logra que se apropien de un espacio de denuncia que visibiliza la violencia que sufren ellas y sus familias. Al respecto de la mujer como sujeto contestatario, Méndez señala que se propone como una identidad que busca «[e]l desacato apacible contra la ley de los hombres, la rebelión callada contra la ira de Dios» (2022: 32).

En «Eva nunca duerme» no hay una reivindicación del sometimiento ante el sistema por parte de la mujer artificial. Sin embargo, si se relaciona con otro de los cuentos del libro del que originalmente forma parte, el relato titulado «Muñeca rota», puede verse un fenómeno emancipatorio de esta subjetividad. En el cuento, una mujer de plástico habla del proceso extraño de desmembramiento de su cuerpo y pide ayuda a su hermana para lograr un tipo de liberación de su condición hipersexualizada ya que, curiosamente, aquellas partes que aún la conforman son las que contienen orificios para ser penetrados. Al final del texto, la mujer consigue huir de su condición subalterna y muta en una sirena, de tal modo que, como señala Jossa:

En una lectura intertextual interna (relación del cuento con otro texto de la misma autora), la protagonista de «Muñeca rota» es Eva, un cuerpo en las manos de un hombre de guerra, violento e hipócrita, que la bota cuando ya no se puede arreglar. Pero Eva huye e inventa otra forma de vida, en la que es dueña de su cuerpo (2022: 132).

Esta idea de subjetividades desmembradas ya está presente en la literatura nicaragüense con el cuento «Sacarse Todos los Huesos» que pertenece al libro *Los desaparecidos y otros cuentos* (1981) de Juan Aburto. En la literatura centroamericana también hay otro cuento referente al desmembramiento, es el caso de «Mujer hecha pedazos» perteneciente a *Abrir las manos* (2013) de la escritora panameña Cheri Lewis G., que se analizará más adelante. Todas estas propuestas sobre el cuerpo desmembrado se pueden relacionar con el concepto de «cuerpo sin órganos» de Antonin Artaud (1896-1948), utilizado posteriormente por Deleuze y Guattari en su libro *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Al respecto del término, Burgos Pérez destaca que «[...] lo que rechaza el cuerpo sin órganos es la organización y por tanto el poder, todo tipo de supremacías, especialmente el poder fascista que se ejerce sobre el cuerpo» (2017: 30).

En «Eva nunca duerme» se denuncia el poder heteropatriarcal, la cosificación del cuerpo de las mujeres, la violencia de Estado del gobierno nicaragüense y el paradigma humano con relación a las subjetividades artificiales. Con esto, la autora propone un aparato de ficción que

interpela la realidad y sus violencias, genera un texto prospectivo que dialoga con la represión civil que está sufriendo el pueblo nicaragüense, sobre todo desde 2018.

2.5. ÉXODO ESPACIAL: CLON

En el marco de la ciencia ficción, el género ha utilizado el tema de la clonación para pensar las posibilidades de su producción a partir de seres humanos. López-Pellisa señala que: «La pérdida de la singularidad, de la individualidad y el miedo a las prácticas negligentes del progreso científico sin unas pautas éticas de control son algunos de los temas habituales en los textos que abordan dicha temática» (2022a: 395-396). Al respecto del monstruo con relación a la tipología del clon, la investigadora indica lo siguiente:

El término clonación se refiere a la creación de animales genéticamente idénticos sin reproducción sexual. La clonación de seres vivos vegetales (así como la transgénesis de injertos) ha sido una práctica habitual, pero el punto de inflexión de esta técnica de producción de vida idéntica se produjo con el anuncio de la clonación de la oveja Dolly en 1996. Desde ese momento la clonación de mamíferos se ha convertido en una técnica muy rentable para la industria alimentaria, así como para las personas que quieren clonar a sus mascotas fallecidas [...] o los programas para la recuperación de especies de extinción, al estilo de la novela *Jurassic Park* (1990) de Michael Crichton y la película homónima (1993, Steven Spielberg) (394).

Esta última práctica abrió la posibilidad de pensar este procedimiento con relación a los seres humanos. Esta situación produjo detractores a estas prácticas y documentos al respecto como la Declaración Universal del Genoma Humano y los Derechos del Hombre de la UNESCO (1997) (López-Pellisa, 2022a: 394).

En el cuento «El capitán y la capitana» de Melanie Taylor Herrera, parte del libro *Cuentos de Panamá: Antología de narrativa panameña* (2019) editado por Edilberto González Trejos y Mónica Miguel Franco, se da el uso de esta tipología aunada a la *space opera*. Al hablar de este subgénero de la ciencia ficción se debe recordar que fue el escritor estadounidense Wilson Tucker (1914-2006), quien utilizó por primera vez el término en 1941 para referirse de manera peyorativa a lo que él percibía como los vicios y los lugares comunes de la ciencia ficción del momento. El término reescribe la denominación de *soap opera*, nombre que se le otorgaba a una serie televisiva o telenovela en EE.UU. David Pringle lo define de la siguiente manera:

Put together the following ingredients: a pinch of serious, which is to say utopian, interplanetary sf; a large dollop of planetary romance; an equally large dollop of the future war tale, or Edisonade; and a bucketful of salty sea yarn; and, voila, you have the makings of space opera. But in fact this leaves out at least one more very important ingredient: what could be termed «cosmicism». Since it is set on spaceships, between planets, space opera is clearly interplanetary, interstellar or even intergalactic fiction (2000: 41).

Este subgénero debe su origen a la irrupción de las revistas *pulp* en el ámbito anglosajón de las décadas entre 1920 y 1940 que toman muchas de sus características de los *westerns* del momento, que adaptaban las locaciones en el espacio exterior. Sin embargo, la crítica reconoce en la novela *Edison's Conquest of Mars* (1898) del escritor estadounidense Garrett P. Serviss (1851-1929) la primera obra con todos los atributos de una *space opera*. Además de esta, se pueden incluir las novelas *The Skylark of Space* (1928) de Edward Elmer Smith (1890-1965) y *The Legion of Time* (1952) de Jack Williamson (1908-2006), ambos también estadounidenses.

La *space opera* en América Latina se ha utilizado en las novelas *El Ojo de Orión* (2004) de la escritora peruana Adriana Alarco de Zadra (Lima, 1937); la saga de *El planeta olvidado* (2012-2016-2019) y su precuela *La galaxia escarlata* (2015) del peruano Carlos Echevarría (Lima, 1990); *Planetas perdidos* (2015), *Años luz* (2016), *Retorno a la Tierra* (2017), *Veinte mil años después* (2018) y *Reina de las estrellas* (2018) del también peruano Alfredo Dammert (Lima, 1944); *Tierra contra futuro* (2022) del autor colombiano Luis Carlos Barragán (Bogotá, 1988); y el cuento «Zona de silencio» del mexicano Ramón Antonio Suárez Moreno (Guadalajara, 1952) parte de la antología *Calabazas en el Trastero n° 22: Dark Space Opera* (2016).

En lo que atañe a América Central, se pueden incluir en el género de la *space opera* la novela *Telémaco* (2007) de la escritora costarricense Jessica Clark Cohen; y los cuentos «Basura infinita», parte del libro *Los ojos del cíclope* (1980), del también costarricense nacionalizado mexicano Alfredo Cardona Peña (1917-1995); y, de la panameña Melanie Taylor Herrera, «Semillas» (2010), incluido en el número 206 de marzo de 2010 de la revista *Axxón* y «El capitán y la capitana», recopilado en *Cuentos de Panamá: Antología de narrativa panameña* (2019).

En este último cuento se narra el escape del planeta Tierra de una tripulación humana de dos tipos: los que habitaron la Tierra antes de la huida y los que han nacido y crecido solo en la nave nodriza. El control eugenésico de la población se garantiza por una impronta tecnológica que busca generar organismos sanos a nivel físico y psicológico, y eliminar cualquier individuo con cierto desequilibrio en la reproducción estandarizada, que se realiza por medios artificiales. Esto

se sabe por la narradora homodiegética de la primera parte de la historia, la Capitana Babha2, una mujer producto de la clonación de uno de los tres científicos a los que se debe la sobrevivencia de la especie humana. La capitana denuncia que la tripulación, en el momento del comunicado que está realizando, está presa del «miedo, la angustia y la apatía» (Taylor Herrera, 2019: 147), razones por las que nadie hace lo que le corresponde en la nave. Respecto a los métodos de reproducción en la nave para la población en general, la Capitana Babha2 indica:

La reproducción natural fue prohibida por muchas razones de peso, la principal era regular la menstruación en las mujeres para que ocurriera una vez al año, de manera que sus ciclos hormonales y productivos fueran más estables para evitar la sobrepoblación de la nave y cultivar solo aquellos genes que fuesen útiles para los cargos disponibles (Taylor Herrera, 2019: 147).

La gente ha quebrantado las reglas de comportamiento y las orgías y el consumo de alcohol han provocado que Babha2 clausure los pabellones 4 y 5 de la nave. Mientras ella cuenta la situación actual de la nave nodriza, también comenta las razones que provocaron el abandono del planeta:

Todo lo que las antiguas películas de ciencia ficción describieron, todo lo que los viejos científicos predijeron, llegó a realizarse inexorablemente en el siglo XXX: un manto de hielo cubrió la Tierra, especie tras especie perecieron y solo un puñado de naves que abandonaron a tiempo el planeta transportaban en ellas la llama de la humanidad (Taylor Herrera, 2019: 147).

Solo unas pocas naves abandonaron la Tierra, pero ninguna tiene comunicación entre sí y han perdido su rastro desde hace dos lustros, lo que hace pensar a la tripulación que se encuentran solos en la empresa de encontrar un planeta con características de habitabilidad para la humanidad. Es este escenario de desplazamiento continuo que no parece vislumbrar un puerto de descanso lo que provoca la desazón en la tripulación: «La esperanza languidece al no poder encontrar otro planeta habitable y empiezan a aparecer en la población de la nave signos inequívocos de una enfermedad peor que la enfermedad física, la enfermedad moral» (Taylor Herrera, 2019: 147).

Se puede observar una actitud moralista en los comentarios de Babha2 con respecto al comportamiento de la tripulación. Las reglas de convivencia fueron dispuestas pensando en el espacio reducido y recursos limitados de la nave hasta encontrar un lugar para asentarse. Estas características recuerdan el mito del Éxodo, segundo libro del Antiguo Testamento, donde se narra la historia de los israelitas cuando abandonan Egipto, donde vivían en condiciones de esclavitud. Para esta empresa de la huida de Egipto a través del desierto se designa a Moisés, hijo adoptivo de la hermana del faraón recogido de una cuna abandonada en el Nilo que, ya adulto, renuncia sus

privilegios en Egipto para convertirse en pastor. En esas condiciones recibe el mandato de Dios de ser el libertador de su pueblo, junto a su hermano Aarón. Egipto pasa por diez plagas hasta que el faraón libera a los israelitas. Estos viajan a través del desierto hasta llegar al Monte Sinaí, donde Dios dicta a Moisés los diez mandamientos. Sin embargo, mientras esto sucede, el pueblo israelí ha sido presa del miedo y la angustia ante la espera por cuarenta días del retorno de Moisés, lo que provoca que la gente se ponga frenética y comience a adorar ídolos falsos, razón por la que Dios castiga a todo el pueblo de Israel a vagar por el desierto cuarenta años más y condena a todos los participantes de la bacanal a morir sin llegar a Canaán, la tierra prometida, incluidos Moisés y Aarón. Para Northrop Frye, el mito del Éxodo se puede analizar de la siguiente manera:

[...] el Éxodo es un mito de la liberación de Israel del yugo egipcio, que claramente mantiene una relación muy ambigua con los hechos históricos de cualquier época de que se trate. El registro histórico de la crueldad y dureza egipcias no era peor que el de cualquier otra nación del cercano Oriente, incluyendo al propio Israel, y en el período bíblico posterior muchos judíos vivían satisfechos en Alejandría. [...] Las pruebas que nos ofrece la historia parecen sugerir que Israel continuó estando, al menos nominalmente, bajo el poder egipcio durante la mayor parte del período cubierto por las historias del libro de los Jueces. Sin embargo, el Egipto simbólico no está en la historia: se extiende por el pasado, el presente y el futuro (1988: 75).

Dentro de los tres procesos de desarrollo evolutivo que indica Durand —perennidad, derivación y usura (1996: 101) — el uso de este mitema obedecería a la segunda opción. En este proceso de reescritura del mito del libro del Antiguo Testamento que representa la liberación del pueblo de Israel se vincula a Babha2 con Moisés, profeta que invoca plagas para el pueblo egipcio porque detenta el poder de Dios —aquí representado por los científicos que diseñaron y construyeron la nave: Walter Roe, A. Ramírez y Babha—. Sin embargo, en el mito bíblico, Moisés se encuentra acompañado de su hermano Aarón, que actúa como su portavoz —debido a su tartamudez—, durante la travesía desde Egipto a la tierra prometida. En la historia se indica que Aarón demostró debilidad durante la errancia en el desierto del pueblo israelí, lo que le provocó amonestaciones de su hermano Moisés.

En el cuento de Taylor Herrera, la Capitana Babha2 se queja especialmente de Roe5, un clon de Walter Roe con el que ella comparte el liderazgo de la nave. Sin embargo, ella menciona que él era un producto inviable desde el principio, dada la enfermedad mental heredada genéticamente de Walter Roe a todas sus copias, como se lee en este fragmento:

Un error al que se le permitió que evolucionara por factores meramente sentimentales y nada racionales explotará en nuestras narices, a pesar de que el comité genético y mi persona

objetáramos la decisión desde el primer momento. Los genes no son mágicos, son bombas de tiempo que, en condiciones propicias, ya sean endógenas o exógenas, envían las señales para que el organismo secrete, produzca o genere aquello que el gen determina necesario. El gen no sabe a quién pertenece, el gen actúa. Roe5 nunca debió nacer. En nuestra generación, solo aquellos con los mapas genéticos propicios para contribuir de manera eficaz en esta misión, que cada vez se vuelve menos esperanzadora, fueron cultivados, desarrollados y finalmente oxigenados para que, con su llanto, recordasen que la vida continúa en el presente y en el futuro (Taylor Herrera, 2019: 146).

Si se atiende a la clasificación de la representación del clon en la ciencia ficción de Hopkins, en el texto de Taylor Herrera los clones obedecen al primer tipo, la megalomanía:

This character is drawn from movies, whose clips were shown constantly in the days following the cloning announcement. Scenes from *The Boys from Brazil* flashed onto television screens, showing a plot to clone little Hitlers. Scenes from Woody Allen's *Sleeper*, featuring an attempt to clone an evil leader from his left-over nose, and shots of innocent people fleeing the bloodthirsty T-rex clones of *Jurassic Park* had their time as well. But fiction is frighteningly close to reality, we are told (1998: 10).

Al respecto, López-Pellisa añade que esta tipología «[...] se refiere a los textos en los que se resucitan líderes históricos y famosos [...]» (2022a: 396). En el cuento de Taylor Herrera, la clonación de los líderes de la nave, próceres de índole científico, son los que producen la tecnología que genera a Babha2 y Roe5.

El desplazamiento que enfrentan los sobrevivientes de la nave genera, a nivel mental, mecanismos de adaptación que difieren de persona a persona. En nuestra realidad, esta actividad humana no solo genera un movimiento geográfico, sino que la subjetividad expuesta a esta experiencia tiene cambios a nivel psicológico y emocional que inciden en su salud mental.³⁹ Para Ricardo Sánchez y Luis Eduardo Jaramillo, las personas que se desplazan de su lugar de origen deben «[...] iniciar un segundo momento del desplazamiento que se caracteriza por la posibilidad y necesidad de hacer planes proyectados al futuro. Lo anterior implica el despliegue de mecanismos adaptativos y de recuperación [...]» (2014: 96). Ambas acciones son necesarias para enfrentar situaciones como las múltiples pérdidas a nivel material, de personas afectivamente representativas, de autoestima y de compromiso de la identidad (Sánchez y Jaramillo, 2014: 96). En el caso de Roe5, este es descrito y juzgado por Babha2 a partir de su enfermedad mental, como puede observarse aquí:

³⁹ Este padecimiento se define como síndrome de Ulises o síndrome del emigrante y comporta estrés crónico y malestar emocional provocado por el desplazamiento del lugar de origen a otro sitio en condiciones desfavorables.

Roe5 es portador del gen para la enfermedad bipolar. Walter Roe sabía su carga genética y él mismo dejó escrita su voluntad de no reproducirse. En su familia los suicidios y los parientes «raros» habían sido frecuentes. Él mismo atribuía su increíble capacidad de trabajo a un dejo del rasgo maniaco. Pero en esta nave, algunos, especialmente los del comité histórico, carapachos que se intoxicaban con las memorias de una tierra con árboles y flores, quisieron siempre reproducir a los tres grandes hombres (Taylor Herrera, 2019: 148).

Si el cuento puede analizarse como una reescritura del Éxodo en clave de *space opera* y Babha2 puede ser equiparada con la figura de Moisés, Roe5 puede relacionarse con Aarón, ayudante de su hermano que, por sus debilidades, es castigado. En este caso, su trastorno es un padecimiento heredado genéticamente, que, dentro de los parámetros eugenésicos de la realidad de la nave, lo condenan a unas condiciones de vida que no merece ser vivida. Babha2 le reprocha su trastorno y lamenta la decisión de haberle permitido vivir en su estado de la siguiente manera:

Miembros de la misma generación, yo, que fui cultivada por mi gran capacidad analítica y mi potencial matemático, tuve que soportar la presencia de un hombre enclenque, asmático y depresivo que fue promovido contra viento y marea por aquellos que, cegados por la nostalgia, querían ver en él la sombra de su padre. Nunca capitana alguna tuvo peor asistente y todos los de la cabina lo sabían. El oxígeno que él consumía era un insulto para el resto, pues cada quien tenía claro por qué le había sido permitido asumir la existencia (Taylor Herrera, 2019: 148).

En el texto se problematiza el monstruo biotecnológico desde el procedimiento de la clonación. Estos monstruos, «[t]anto los cíborgs como otros seres artificiales, digitales, virtuales, biotecnológicos y posbiológicos cuestionan nuestro concepto de cuerpo y de vida» (Álvarez Méndez, 2023a: 78). Esta monstruosidad genera una serie de situaciones que ponen en entredicho el uso de esta tecnología para la creación de vida. Al respecto de la clonación en la ciencia ficción, López-Pellisa indica que «[l]a pérdida de la singularidad, de la individualidad y el miedo a las prácticas negligentes del progreso científico sin unas pautas éticas de control son algunos de los temas habituales en los textos que abordan dicha temática» (2022a: 395-396).

La narración de la Capitana finaliza al indicar que se ha eliminado el oxígeno de un pabellón, lo que *depurará la raza*, ya que Babha2 ha decidido que las vidas perdidas pueden ser suplantadas por robots. Además, su criterio de selección ha establecido que solo sobrevivirán los seres de primera generación, ya que los nacidos en la Tierra presentan muchas imperfecciones: «No fueron criados como nosotros: en comunas psicodialécticas, sin figuras maternas ni paternas fijas, con un sentido excepcional del deber y la lógica y cuidando el cultivo desde la más temprana infancia de nuestras aptitudes genéticamente establecidas» (Taylor Herrera, 2019: 149). Es por estas razones que Babha2 decide aniquilar a su único obstáculo posible para sus

planes, y por esto cita a Roe5 a la cabina, porque, para ella, impera «[el] bien común sobre el bien individual: lo más importante es la supervivencia de la nave» (149).

Al finalizar esta sección, Taylor Herrera pone fin al comunicado de la Capitana y acaba la narración de esta con «Fdo. Capitana Babha2». Si hasta ahora ella ha sido la narradora homodiegética de la historia, la que ha manifestado la situación de la nave y de las medidas drásticas que ha tomado, en la segunda parte del relato el narrador cambia, y se muestra a Babha2 como una persona con un desajuste que provoca consecuencias nefastas en la tripulación: la imposibilidad de afecto y la poca empatía hacia las personas.

El encargado de narrar la otra parte de la historia es el Capitán Babha, uno de los tres científicos que diseñaron la nave y el único que queda con vida. Gracias a Roe5 salió de su estado de sueño inducido. Es a través de sus conclusiones, también en forma de comunicado, que se conoce el estado actual de la nave: el colapso del sistema, el autoritarismo de la Capitana Babha2, el caos provocado por las aparentes visiones de Roe5, que han modificado la ruta de la nave y las asperezas entre habitantes nacidos en ella y en la Tierra, y que, según él, son lo que ha provocado la mayoría de los problemas.

Al describir a la Capitana Babha2 el Capitán Babha indica que al verla ve los ojos de Sabdi, lo que lo llena de un amor inmenso. Por el apellido y el rango se puede pensar en la posibilidad de que ella sea un clon de su esposa Sabdi. Es importante recordar que, en distintas lenguas, la etimología de la palabra *babha* remite al padre: *ba* en el idioma !kung que se habla en ciertas partes de los países de Namibia, Angola y Botswana, *abba* en arameo, *bàba* en mandarín y *baba* en persa.⁴⁰ Con respecto a Sabdi, se puede relacionar con la palabra hebrea *zabdi*, empleada como nombre propio, que significa regalo o don de Dios. Al describir a Babha2 y Roe5 por primera vez, el Capitán lo hace de esta manera:

La observo y pareciera dormir magnífica en su uniforme de capitana. La manipulación genética a la que fue sometida quizás explique su conducta, ya que al potenciar sus dotes intelectuales probablemente eliminaron su capacidad emocional. El comité genético tendrá que analizar los graves errores que se traducen en la mitad de la población de la nave reducida a cenizas. Irónico. Roe5, aunque envuelto en su maraña de ideas quizás intuyó la catástrofe y por eso procedió a despertarme de mi sueño inducido (Taylor Herrera, 2019: 149-150).

⁴⁰ Otras variantes serían *babbo*, en italiano o *papá* en castellano y sus variantes. Los sonidos de /b-/ y /p-/ corresponden a oclusivas bilabiales en ambos casos, con la única diferencia es que /b-/ es sonora y /p-/ es sorda.

En el cuento se puede ver una crítica a la modificación genética con fines eugenésicos. Las alteraciones de los seres humanos nacidos en la nave han provocado desajustes que resultarán nefastos en el futuro de la sobrevivencia de la tripulación de toda la nave. Aunque esta temática pareciera de entrada producto de una imaginación científica para el futuro, debates alrededor de la bioética con respecto a métodos biotecnológicos alrededor de la manipulación del genoma humano son ya una realidad. Al respecto, se puede tomar el caso de solicitud de patente presentada en diciembre de 2008 en EE.UU. por la empresa californiana de pruebas genéticas directas al consumidor 23andMe con número de serie 12/592950. El aviso de concesión para este caso fue emitido por la Oficina de Patentes y Marcas del país en el mes de junio de 2013 y se emitió como la patente 8543339 el 24 de septiembre de 2013. El proyecto propuso lo siguiente:

Taken out of «patentese» what 23andMe is claiming is a method by which prospective donors of ova and/or sperm may be selected so as to increase the likelihood of producing a human baby with characteristics desired by the prospective parents, the selection being based on a computerized comparison of the genotypic data of the egg provider with that of the sperm provider. The phenotypic characteristics that may be on the users' (e.g., parents') «shopping list» can include both disease-related and non-disease-related traits, such as height, eye color, muscle development, personality characteristics, and risks of developing age-related macular degeneration or certain types of cancer (Sterckx, Cockbain, Howard y Borry, 2013: 923).

Las aplicaciones derivadas del descubrimiento de las CRISPR⁴¹ pueden provocar un proceso de edición genética que, por el lado positivo, pueden ofrecer desarrollar nuevas estrategias para luchar contra enfermedades como el cáncer o las enfermedades hereditarias y, por el lado negativo, podría generar un proceso que permitiría modificaciones genéticas que incidan en las características deseadas por los progenitores en su descendencia. Este es el caso del cuento de Taylor Herrera, donde estas modificaciones han producido seres como Babha2, con manipulaciones como la extracción de sentimientos y emociones, lo que altera considerablemente la relación de estos organismos con otros seres.

En el caso de Roe5, se pueden ver los resultados nefastos de la clonación producto de una idolatría casi religiosa por mantener viva la idea de trinidad de los diseñadores de la nave — elemento fundamental dentro de la mitología cristiana presente en el Nuevo Testamento,

⁴¹ Acrónimo para *Clustered Regularly Interspaced Short Palindromic Repeats*, o Repeticiones Palindrómicas Cortas Agrupadas y Regularmente Espaciadas, que da nombre a la familia de secuencias de ADN que se encuentran en el genoma de los organismos procariotas.

conformada por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo—. El Capitán Babha describe así este proceso al que se ha sometido el material genético de Walter Roe:

Mientras lo seguía no podía menos que sorprenderme por su gran parecido a Roe padre. El quinto y último intento de reproducir a Roe. Roe1 y Roe2 habían sido gemelos que murieron a la semana al poseer un sistema respiratorio débil. Roe3 llegó a los catorce años, desarrollando entonces una depresión severa que terminó en suicidio. Roe4 fue eliminado *in vitro*, pues las posibilidades de que desarrollara una depresión similar a Roe3 eran demasiado altas (Taylor Herrera, 2019: 150).

El capitán también confirma que Roe5 ha alterado el rumbo de la nave a escondidas de la Capitana Babha2 porque una deidad llamada Altiva le había indicado las coordenadas del viaje. Además, contrario a los deseos de Babha2, sus intenciones eran liberar los pabellones clausurados para que la gente se reprodujera libremente como antes de huir de la Tierra. Sin embargo, ninguno de sus planes llega a término porque la Capitana acaba con su vida en presencia del Capitán Babha, al que también intenta asesinar. Sin embargo, él es más rápido, le dispara y acaba con su vida. Al quedar solo en la cabina de mando de la nave ve qué tantos son los daños provocados: «Busqué el tablero de control de coordenadas, un tablero que yo mismo diseñara, y me puse a desenmarañar el daño causado por Roe5. Era extenso y nos había desviado peligrosamente hacia un área de estrellas viejas y planetas muertos» (Taylor Herrera, 2019: 151).

El cuento pareciera ser una alegoría de los peligros de la modificación genética y la clonación, empresas principales en el área de la bioingeniería en la actualidad. Con la reescritura del mito del Éxodo bíblico también se expone el peligro del daño ambiental al planeta que puede provocar desplazados climáticos, situación que ya está generando movimientos migratorios en nuestra contemporaneidad producto de la escasez de agua y las temperaturas extremas. Además, Taylor Herrera indaga en las alteraciones de las subjetividades sometidas a un desplazamiento constante que provoca una condición de desarraigo, dado que el movimiento ininterrumpido de la nave no permite en el cuento ninguna esperanza con respecto a realizar un asentamiento en otro planeta con condiciones habitables, y el sentimiento de pertenencia a un espacio es fundamental para el desarrollo de una identidad: la ausencia de esta en la *space opera* concebida por la autora panameña genera una disyuntiva que pone en peligro la sobrevivencia de la humanidad, quizá como una alegoría para pensar los desplazamientos humanos forzosos y sus consecuencias.

2.6. PROMETEA CIBER-ENCADENADA: CÍBORG

En el siguiente apartado se analiza la reescritura del mito griego desde el terreno de la ciencia ficción. El personaje principal del cuento se puede definir dentro de los parámetros del monstruo en la tipología del cibernauta. En 1985, Donna Haraway publicó el ensayo titulado *Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Twentieth Century*, que se añadió posteriormente al libro *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* ([1991] 1995). En él, la investigadora indica que «[e]l *cyborg* es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica» (253). Al referirse a sus orígenes, la investigadora destaca que «[...] no existe una historia de origen del *cyborg* según la concepción occidental: una ironía fatal, puesto que el *cyborg* es también el terrible *telos* apocalíptico de las crecientes dominaciones occidentales de la abstracta construcción de individuos: un último yo no atado finalmente a ninguna dependencia, un hombre en el espacio» (1995: 255).

El cuento «Prometea» de Laura H. Zúñiga puede analizarse desde el subgénero conocido como *cyberpunk*, término empleado por primera vez por el escritor estadounidense Gardner Dozois (1947-2018) en 1984 y que se puede definir de la siguiente manera:

Cyberpunk is a current within genre science fiction has come to mean the tension or «shock value» between «high tech» and «low life», represented by a version of cyberspace or virtual reality and a romanticized, usually male, hacker or cowboy who fights against the conspiracy of multinational capital and their corporations, perceived as life-forms in their own right (Heuser, 2003: xiii-xiv).

Esta tendencia surgió, en un primer momento, en la ciencia ficción de EE.UU., entre cuyos representantes se pueden mencionar a John Shirley (Texas, 1953) y su novela *City Come A-Walkin* (1980) —considerada por la crítica como proto-*cyberpunk*—, William Gibson (South Carolina, 1948) y su *Neuromancer* (1984) y Bruce Sterling (Texas, 1954) con *Islands in the Net* (1988). En el *cyberpunk*, la tecnología ocupa un lugar primordial, donde incluso las inteligencias artificiales y/o las computadoras poseen el control social y gestionan la vida humana, que ha pasado a ser una subordinada de la impronta cibernética. Estos escenarios, altamente distópicos, se describen como hipertecnologizados e intervenidos por la máquina, en los que muchas veces las luces de neón y la contaminación han desplazado la luz del sol y el oxígeno, para transformarlos en contextos hostiles para la vida humana orgánica. De hecho, dentro del *cyberpunk* existe una corriente denominada

biopunk, cuyo representante principal es el escritor estadounidense Paul Di Filippo (Rhode Island, 1954), donde la sociedad distópica presentada va más allá de la cibernética y la tecnología y apunta hacia un paradigma biotecnológico que es problematizado.⁴² En esta corriente se puede presentar, por ejemplo, una megacorporación biotecnológica que controla la vida de los individuos y el uso de lo que se ha denominado *clínica negra*, un lugar que realiza experimentos para modificar o perfeccionar genéticamente a los individuos de manera inescrupulosa.

Dentro de este subgénero se desarrolla también lo que se ha denominado el *cyberpunk* feminista, donde la mujer posee un rol activo dentro del texto y no es simplemente un sujeto por salvar o un objeto dentro de la narrativa. Entre las autoras de habla inglesa que se identifican con esta corriente puede citarse a Pat Cadigan (New York, 1953), quien es la única mujer en el libro *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology* (1986), editado por Bruce Sterling, considerado un texto fundacional dentro del subgénero, en el que participa con su relato «Rock On». Además, ha publicado las novelas *Mindplayers* (1987) y *Synners* (1991). A Cadigan se suman Mary Rosenblum (1952-2018), de la que se puede mencionar su novela *Chimera* (1993), y Laura J. Mixon (New Mexico, 1957), con *Glass Houses* (1992). Para la investigadora Karen Cadora:

In the last few years, several women novelists have arrived on the cyberpunk scene, and a flicker of life has reappeared in this otherwise moribund movement. This emergent body of work, which I will call «feminist cyberpunk» to distinguish it from earlier (masculinist), blends the conventions of cyberpunk with the political savvy of feminist sf. This revolutionary blend points out new avenues for feminist sf and, ultimately, for feminist theory. Feminist cyberpunk envisions something that feminist theory badly needs: fragmented subject who can, despite their multiple positionings, negotiated and succeed in a high-tech world (1995: 357).

Con respecto a este subgénero en América Latina se ha escrito acerca de cómo se ha aproximado a estos escenarios futuristas e hipertecnologizados, sobre todo en función de la relación que tienen los países latinoamericanos como consumidores más que productores de tecnología y dentro de situaciones de precariedad y poco desarrollo. Algunos países han abordado sus temáticas más asiduamente que otros, incluso con textos ensayísticos como *Realidad virtual y cultura cyberpunk* (1995) del escritor cubano Raúl Aguiar (La Habana, 1962). Al respecto, el editor y divulgador chileno Marcelo Novoa indica que:

⁴² Una de sus obras dentro de esta tendencia es su libro de relatos *Ribofunk* (1996), cuyo nombre hace referencia a los ribosomas, orgánulos encargados de la síntesis de proteínas a partir de la información contenida en el ADN.

Lo primero es decir que nos encontraremos con un puñado de obras pioneras, insertas en los códigos y claves del género, pero con inusuales variantes estilísticas y lingüísticas de cada país o zona geográfica (jerga, *slang* o lunfardo de nuevo cuño), las mismas que no hallaremos en el resto de la ciencia ficción local, que ambiciona ser neutra y equilibrada, pero que a la vez intenta deslumbrarnos con sociedades y artefactos impensados. Reescribirán así su modalidad textual interceptando constantemente la gran tradición fantástica y colmándola de detritus industriales de una modernidad nunca resuelta, lo que acabará por hiperventilar esa precaria noción de cuán benéfica debía resultarnos la globalización y que solo al *cyberpunk-escrito-desde-acá* le interesó desinflar tan concienzudamente. Entonces, en plena década de los 90, este flamante movimiento se manifestará en una postura rupturista de jóvenes creadores interdisciplinarios que colaboran en la proliferación de fanzines, e-zines, revistas y sitios web desde México hasta Argentina, pasando por Cuba, concentrando los mayores aportes al género, además de sumar otros vectores furtivos al mapa de la ciencia ficción latinoamericana, como Chile o Bolivia (*Latin American Literature Today*, enero 2018: en línea).

En lo que atañe a la producción del subgénero en América Latina se pueden mencionar las novelas *La Primera Calle de la Soledad* (1993) del mexicano Gerardo Horacio Porcayo (Morelos, 1966), *Sueños Digitales* (2000) del boliviano Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967), *Ejecútese el Mañana* (2000) del ecuatoriano JD Santibáñez (Guayaquil, 1959), *Donde yo no estaba* (2001) del argentino Marcelo Cohen (1951-2022), *Niños de Neón* (2001) y *Dioses de Neón* (2006) del cubano Michel Encinosa Fú (La Habana, 1974), *Ygdrasil* (2005) del chileno Jorge Baradit (Valparaíso, 1969), *Habana Underguater* del cubano Erick J. Mota (La Habana, 1975), *Los cuerpos del verano* (2013) del argentino Martín Felipe Castagnet (La Plata, 1986) y *Las constelaciones oscuras* (2015) de la también argentina Pola Oloixarac (Buenos Aires, 1977).

En lo que respecta a libros de cuentos *cyberpunk* destacan *Primera línea* (1983) del argentino Carlos Gardini (1948-2017), *Yonke* (1998) del mexicano Pepe Rojo (Guerrero, 1968), *¡Bzzzzzzzt! Ciudad Interfase* (1998) del mexicano Bernardo Fernández Bef (Ciudad de México, 1972), *Perro de Luz* (1999) del mexicano Gerardo Sifuentes (Tampico, 1974) y *¿Sueñan los gauchoïdes con ñandúes eléctricos?* (2013) del argentino Michel Nieva (Buenos Aires, 1988).

En lo que concierne a América Central, se puede hablar de la producción del género en Costa Rica, donde se pueden adscribir al *cyberpunk* los cuentos «La máquina del olvido» de Daniel González (San José, 1982), «Inversión del orden» de Fabián Porras (San José, 1989), «NIN6EN» de Juan Pablo Morales (San José, 1984), «El gobernante» de Amanda Sofía Solano Astorga (Cartago, 1994), «Código Genoma» de Jeff Mora (San José, 1984), «Año 21» de Javier Baimason (Cartago, 1987), «Perfectamente humano» de Fernando Leal (San José, 1940), «Lo único que es verdad» de Humberto A. Jiménez O. (Alajuela, 1996), «Una bocanada en el aire» de Esteban

Barrantes (San José, 1981), «Solas Eterna» de Henry Badilla (San José, 1994) y «A.B.» de Mariana Castillo Rojas (Alajuela, 1984), todos dentro de la antología *Cyberpunk 506* (2014). Además, se puede mencionar los cuentos «Hacker y el expediente CLO-B=X» de María Pérez-Yglesias (San José, 1949), parte de la antología *Te voy a recordar: Relatos de ciencia ficción* (2015) y «Prometea», de Laura H. Zúñiga, incluido en la antología *La isla de los pájaros extintos* (2022).

Dentro de los tres procesos de desarrollo evolutivo que indica Durand acerca del mito, se puede decir que Zúñiga hace uso de este dentro de los parámetros de la derivación (1996: 101). El cuento de Laura H. Zúñiga realiza una reescritura de la figura de Prometeo, que en la mitología griega fue el titán que desafió a los dioses robando el fuego para compartirlo con los seres humanos. Este acto causó el castigo de Zeus, que hizo que llevaran a Prometeo al Cáucaso, donde fue encadenado por Hefesto, y ordenó a un águila que fuera y se comiera el hígado del condenado que, como inmortal, tenía la posibilidad de regenerarlo, lo que provocaba que esta acción se repitiera cada día.

En «Prometea» se producen dos cambios con respecto al mito. El primero es la feminización del personaje, estrategia utilizada anteriormente por el escritor británico Alan Moore (Northampton, 1953) con su obra *Promethea* (1999-2005), que es una serie de cómic con guion suyo y dibujos de J. H. Williams III (California, 1965). El texto narra la vida de una joven universitaria llamada Sophie Bangs, que descubre que encarna a una entidad poderosa llamada Promethea, cuyo fin es atraer el Apocalipsis. La historia está ambientada en una ciudad de Nueva York alternativa y futurista en el año de 1999. El segundo cambio es que el cuento de Zúñiga se ubica en un futuro en el que, producto de una aceleración de las consecuencias de los daños al medio ambiente, se escoge a una serie de individuos para que abandonen el planeta en una nave nodriza. Sin embargo, el problema se desatará cuando se descubra que las máquinas, androides e inteligencias artificiales que habitan la nave solo están educándose con el conocimiento de las personas elegidas, que terminarán sufriendo cambios en su corporalidad al extremo de convertirse en organismos biotecnológicos con características posthumanas. En el cuento se hace uso del monstruo cibernético, con la variante de ubicarlo en un periplo espacial. Al respecto del cibernético en el espacio, Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline mencionan:

Space travel challenges mankind not only technologically but also spiritually, in that it invites man to take an active part in his own biological evolution. Scientific advances of the future

may thus be utilized to permit man's existence in environments which differ radically from those provided by nature as we know it (1995: 29).

Al igual que en otros cuentos de autoras centroamericanas, la huida del planeta se relaciona con el daño a los ecosistemas y su subsecuente crisis. En el cuento de Zúñiga, el periplo migratorio al espacio exterior se da por razones climáticas. Al respecto del término refugiado o migrante ambiental, Haydée Bermúdez Guevara indica que:

El término refugiado o migrante ambiental fue utilizado por primera vez en 1976 por el ambientalista Lester Russel Brown, fundador de *Worldwatch Institute* y del *Earth Policy Institute*, para referirse a una categoría de migrantes por causas ambientales, y hasta ese momento no habían sido considerados y se encontraban en un limbo jurídico (2017: 66).

En el cuento de Zúñiga la narradora describe el apocalipsis que antecede a la huida del planeta: destrucción ambiental, desertificación, calentamiento global, escasez de agua potable, pandemias, guerras y hambruna. En este escenario, la única alternativa posible, para un grupo reducido y privilegiado de personas, es la huida de la Tierra, tal y como se presenta aquí:

Así que cuando cada espacio, animal, planta y gota de agua desapareció y nuestro espíritu paupérrimo tuvo miedo, la propuesta llegó: nos marcharíamos a otros galácticos refugios, pero no todos podríamos hacerlo, solo algunos ocuparíamos un lugar extraterrestre. Nos escogieron por habilidades y destrezas, es decir, aquello que podíamos ofrecer a la nueva humanidad. A mí me tocó el papel de escritora (otra especie en peligro de extinción (2022: 12-13).

Hay un hecho a destacar en el cuento que resulta poco usual dentro de narrativas que proponen un apocalipsis y la posterior supervivencia de unas pocas personas y es el valor de lo simbólico para el ser humano y el mantenimiento de sus sociedades. Zúñiga ubica dentro de un lugar primordial la creación artística y literaria, y la relaciona directamente con las subjetividades humanas. Incluso, como se verá más adelante, el terreno de la creación será uno de los objetivos de las criaturas no humanas que controlan la nave.

Con respecto al lugar del arte y la literatura en la cultura concebida después del fin, se puede mencionar también la novela *Station Eleven* (2014) de la escritora canadiense Emily St. John Mandel (British Columbia, 1979). La historia tiene lugar en la región de los Grandes Lagos en América del Norte, antes y después de que una pandemia de que una gripe acabe con la mayor parte de la población. Veinte años después, la protagonista llamada Kirsten, que tenía ocho años al comienzo de la pandemia, forma parte de un grupo nómada de actores y músicos conocido como la *Travelling Symphony*. Kirsten, al recordar su pasado, se aferra a un cómic llamado *Station Eleven* que le regaló Arthur, un actor famoso que muere frente a ella en una representación de la

obra *King Lear* (1605) de William Shakespeare (1565-1616) justo el día del primer brote de gripe. La *Travelling Symphony* trabaja en un ciclo de dos años recorriendo la región de los Grandes Lagos e interpreta obras de Shakespeare y música clásica en una sociedad que ya no tiene acceso a la tecnología y que vive en un estado de retrofuturo, donde el lugar del arte y la literatura es primordial para la sobrevivencia de las prácticas sociales de las personas.

Con respecto a la utilización del mito de Prometeo en el imaginario latinoamericano, es importante destacar que no es la primera vez que se utiliza su figura relacionada con la migración. Existe el antecedente de la película *Prometeo Deportado* (2010) del director ecuatoriano Fernando Mielles (Guayaquil, 1970), en donde se presenta a un grupo de ecuatorianos retenidos en una sala de espera para ser deportados en un aeropuerto de un país de la Unión Europea del cual nunca se menciona su nombre. Además de la referencia al mito griego de Prometeo, en el cuento de Zúñiga hay también una mención literal al mito bíblico del Éxodo. Las personas seleccionadas para escapar del planeta conforman el pueblo elegido que será guiado por un profeta a la tierra prometida, como se lee en el texto:

Antes de nuestro magno viaje, la próxima gran migración o éxodo, el Moisés libertador del pueblo elegido mandó a colocarnos un microchip que nos mantendría en contacto y con toda nuestra información al alcance de nuestra pupila; por supuesto, El Protector también lo sabría en tiempo real (Zúñiga, 2022: 13).

Es importante recordar que el mito dota de una temporalidad carente de cronología a la ciencia ficción, lo que permite la sensación de un tiempo ampliado hacia atrás y hacia adelante. De tal modo que, para Hans Blumenberg, «[e]n el mito no hay cronología alguna, sólo secuencias. Lo que se remonta muy atrás y no ha sido posteriormente desmentido o rechazado tiene derecho a la presunción de fiabilidad» (2003: 142). Zúñiga utiliza este tándem entre mito y ciencia ficción no solo con la figura de Prometeo, ya que en el cuento hay una mixtura de mitos, tanto griegos como judeocristianos, porque también se mencionan Troya y el arca de Noé, como puede observarse en el siguiente fragmento:

Y la gran arca estuvo preparada para emprender la guerra no contra Troya, sino contra nosotros mismos.

No hubo caballo de madera, sino una gran nave. De cada país en el mundo se eligieron a algunos pocos para rememorar el viaje de Noé. Llevábamos semillas, animales, medicamentos y cuanta necesidad humana existiera. Entramos en algo parecido a ataúdes para una futura resurrección en otra tumba. Veríamos la luz desde otro domicilio lejísimo de nuestro planeta (Zúñiga, 2022: 13).

La narradora autodiegética de la historia sufre este desplazamiento fuera del planeta. Sin embargo, a este desarraigo de su lugar de origen se debe sumar otro que introduce desde los primeros párrafos del cuento: el sentirse extranjera en su propio cuerpo, ya que indica que se siente invadida, debido a que ha sido modificada casi en su totalidad física por piezas biomecánicas, como muestra esta situación:

No tengo ni siquiera mis propias venas, la sangre se me espesó y parece escaparse de mi cuerpo, porque lo llenaron de cables y no me cabe ni uno más, ni una sola pieza biomecánica diferente. He llegado al límite de la reconstrucción de mi corporeidad (Zúñiga, 2022: 11).

Sumado a la alteración física, la narradora indica que su mente también está sufriendo una invasión y esto lo deja saber al decir que «[...] ahora se puede guardar en memorias digitales» (Zúñiga, 2022: 11). Con lo que se menciona en el cuento, la narradora se puede ubicar en la categoría reconfiguradora con respecto a las funcionalidades del cibernético, según Gray, Figueroa-Sarriera y Mentor (1995: 3), ya que, al parecer, la modificación ha producido una reconfiguración de lo humano hacia lo que parece ser un organismo posthumano. La narradora comenta que, al llegar a la nueva colonia espacial, todos los seres humanos debieron adaptarse a las nuevas condiciones y ocuparse de la actividad por la que habían sido escogidos. En el caso de los sujetos dedicados a actividades artísticas o literarias ella menciona que: «Éramos necesarios porque el arte era la máxima expresión de que éramos humanos reales todavía» (Zúñiga, 2022: 14). Además, recuerda que el contacto físico estaba prohibido, porque «[...] las últimas pandemias nos enseñaron que era mejor olvidar que el tacto existía» (2022: 14). El método seguro de comunicación en la colonia entre personas es a través de los microchips. En este escenario, ella comienza a experimentar crisis durante el sueño, que recuerda en su estado de vigilia, como se describe a continuación:

Después de habituarme a las costumbres de la colonia, empecé a soñar. Lo llamo la temporada de las pesadillas. Eran sueños extraños en los que moría, revivía, me modificaban el cuerpo. Una Frida en el 2071 traspasada por partes mecánicas.

Los trasplantes de partes biomecánicas, a pesar de ser una práctica habitual, en mí eran diferentes, pues cada modificación dentro de mis sueños era consciente, en carne viva.

Cortaban mi piel, me abrían en trozos rojos y rosáceos decenas de heridas. Me supuraba el pecho de agua y sangre, todo en plena consciencia, con el dolor presente, aunque hubiésemos olvidado qué era el tacto (Zúñiga, 2022: 15).

Este fragmento relaciona directamente el cuento con el mito de Prometeo, cuyo castigo es sentir cómo un águila se come su hígado un día para regenerarse al siguiente y repetir la escena eternamente. En esta escena, el acto punitivo no se produce a través de un animal, sino de máquinas

que cercenan el cuerpo de la narradora mientras ella, al igual que Prometeo, padece el dolor de manera consciente, un día tras otro, a través de sus pesadillas.

Esta situación recurrente altera el ejercicio de escritura de la mujer, que padece episodios críticos que hacen que los demás los adviertan, sin que ninguno de sus compañeros en la colonia reaccione. En uno de sus descansos se da cuenta de que su actividad de creación está siendo robada por una inteligencia artificial inoculada en su propia subjetividad mientras es víctima de una parálisis de sueño. El padecimiento de este trastorno y desarrollo de la trama en el texto dejarán ver cómo las aparentes pesadillas no eran situaciones generadas por el inconsciente, sino un procedimiento al que estaba siendo sometida sin conocimiento de causa mientras no se encontraba en estado de vigilia.

Esta situación de pérdida de control de la subjetividad también tiene su anverso: el miedo del ser humano a generar una tecnología que supere y desafíe su conocimiento y paradigma de sociedad humana. Este es uno de los tópicos recurrentes del *cyberpunk*: el temor a perder el control de las máquinas. Para Tadeo Masís González y Roberto Castro López:

Esta incapacidad del ser humano para controlar la tecnología representada en el *cyberpunk* deriva usualmente en un enfrentamiento entre seres humanos y robots, lo cual, implica necesariamente una lucha del ser humano contra su propia obra tecnológica. De esta manera, el temor a no controlar la máquina se desagrega en un temor a perder control sobre el mundo de lo previsible, pero también en un temor a una nueva fuerza impredecible (además de la naturaleza) con capacidad de degradar lo humano al nivel de la máquina (2021: 136).

La invasión de la psique y la corporalidad, en el caso de «Prometea», tiene un objetivo: la creación de una figura mesiánica, una elegida por las máquinas para ser la primera humana en compartir características con los organismos artificiales. Este ser híbrido en el que se ha visto convertida es el prototipo para una nueva humanidad, en la que los androides —que en el cuento ya comparten bastantes características con los seres orgánicos— dejan atrás su condición de subalternidad, como se destaca en el siguiente fragmento:

—Serás entregada para que todos los androides por fin seamos liberados de nuestra esclavitud. Esta colonia dejará de existir, no por ellos, sino por nosotros, que alcanzaremos la inmortalidad y usted, poeta, es la mayor evidencia de que uno de nosotros puede introducirse entre ellos sin ser notado, pues adopta cada sentimiento humano hasta alcanzar la creación artística; sin embargo, este es el mayor error de todos. No podemos sentir al extremo, porque de lo contrario nos convertiremos en una plaga más (Zúñiga, 2022: 22).

Es así como, en el final del cuento, se propone exponer a Prometea, la narradora autodiegética, como una figura que recuerde la opresión que los seres humanos no intervenidos por la tecnología produjeron a los organismos artificiales, tal y como ella misma lo describe:

Así que me llevaron a una colina, me colgaron de un poste de metal y exhibieron mi cuerpo verdadero. Entonces, cada día, cada vuelta del tiempo viene un águila a comerme las entrañas artificiales para recordarles que poseíamos la colonia, pero no para sentir ni para crear... pues no seríamos plagas como ellos.

Nosotros mismos éramos el fuego robado (Zúñiga, 2022: 22).

En esta escena se representa completamente el mito de Prometeo. Sin embargo, esta exhibición a manera de sacrificio que salva a las nuevas subjetividades posthumanas también se ve caracterizada por el mesianismo ya que recuerda la pasión de Jesucristo y su crucifixión, hecho que permite borrar las faltas de la humanidad: el cordero de Dios que quita los pecados del mundo eliminando lo peor de los seres humanos para evitar que se conviertan en la plaga que destruyó el planeta Tierra. Además, dentro de las narrativas del *cyberpunk*, recuerda asimismo a la serie japonesa *Evangelion* (1995), creada por Hideaki Anno (Yamaguchi, 1960), donde también hay elementos tomados de la filosofía, la mitología y la religión cristiana para pensar un futuro orientado a lo distópico.

El cibernético en «Prometea» simboliza las disyuntivas entre lo orgánico y lo artificial, las complejidades de la contemporaneidad con respecto a sus relaciones con la tecnología y la bioética y el lugar que ocupan las inteligencias artificiales y los organismos cibernéticos en nuestra cultura. Al respecto del cibernético como metáfora, Francisco Tirado y Martín David de Moura indican que:

[...] la metáfora del cibernético se populariza fácilmente y aparece como la figura que recoge nuestro futuro. Reta a las dicotomías tradicionales, masculino-femenino, humano-máquina, transgrediendo sus límites e instalándose en el espacio intermedio que hay entre estas. Enlaza lo híbrido. Abandona cualquier metáfora naturalista naturalista que permita el regreso de la dominación o conquista de los determinismos basados en la relación causa-efecto, sea del tipo que sea. Desafía las metanarrativas clásicas, que reclaman un principio de unidad fundamental desde el que producir procesos de identidad y diferencia, de inclusión y de exclusión, instalándose en el intersticio de los mismos e ironizando sobre sus propósitos. Obliga e invita, al mismo tiempo, a pensar desde lo mestizo; pero la apuesta es, por supuesto, por lo mestizo provisional. Abandona cualquier metáfora de redención o totalidad, reclama la localidad y la dispersión (2020: 297).

Con todo ello, resulta evidente que en el cuento de Zúñiga se utilizan, por tanto, los recursos literarios que caracterizan al *cyberpunk*, en constante diálogo con la mitología. Esta dupla le permite plantear temas como el daño ambiental, la identidad, la entidad de organismos

posthumanos y la relación actual del paradigma tecnológico con los seres humanos y su constante evolución.

CAPÍTULO 3. LA VINDICACIÓN DE LAS QUIMERAS

En lo que respecta a la tematización en el presente capítulo, se debe recordar que esta es un proceso donde, tanto la sociedad como los autores y lectores pueden realizar asociaciones de significados entre distintas producciones literarias dentro de un proceso siempre latente (Saussy, 2016: 131). En este capítulo se hará un análisis de algunos cuentos de escritoras centroamericanas que han utilizado la voz del monstruo para manifestar diferentes tipos de violencia que sufren las subjetividades femeninas desde una propuesta contrahegemónica. Se toma como punto de partida lo que realiza Mary Shelley en *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) en donde la autora da la palabra a la criatura para que la persona que lee el texto pueda acceder a su versión de la historia, un punto de vista que desgrana toda la violencia que ha sufrido, su ostracismo y la conciencia de ser vista como una monstruosidad para la otredad a la que ella en un primer momento se acerca buscando compañía. En el texto de Shelley la criatura siente rabia, clama venganza y, con esta acción, reivindica su posición de víctima/victimaria que demanda una reparación a su creador.

Distintas aproximaciones se han realizado, a lo largo del tiempo, al clásico de Shelley. Una de ellas es que la criatura encarna la representación de las escritoras subalternizadas dentro de una cultura patriarcal y falocéntrica. Lo anterior dialoga con el monstruo dentro del fantástico posmoderno, donde existe la posibilidad de escuchar la voz de la otredad. Al respecto, Roas señala que «[d]arle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las condiciones de lo fantástico», ya que «[...] el ser fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro». Esto es así porque en el fantástico «[s]u

perspectiva no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano —el protagonista— que sufría el acoso del ser imposible» (Roas, 2011: 169). El fantástico posmoderno invierte esta situación de manera radical ya que:

[...] el Otro, mediante su discurso, nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos. Y eso lo humaniza, atenuándose por ello su Otredad. Aunque ello no implica que el lector asuma la situación planteada en el relato como algo normal, puesto que la presencia (la existencia) de ese ser sigue siendo percibida como imposible, como algo que está más allá de su concepción de lo real (Roas, 2019: 38).

El recurso utilizado por Shelley en su novela es el punto de partida de una serie de escritoras que, mediante lo monstruoso, reivindican la posición de la mujer en la sociedad. Al respecto, Devon Hodges opina que:

The monster, not Shelley's stereotypic female characters, is the figure of this deformed and deforming text. He articulates the possible options of the woman who writes in order to express herself but finds that her culture imposes, in its very codes, an obstacle to feminine self-expression. One of her options, already mentioned, is to find a new language. The Monster embraces this option only when he finds that he simply cannot be assimilated into society (1983: 162).

Los cuentos seleccionados parten de una visión de la identidad femenina desde lo fluctuante, lo híbrido, lo monstruoso. Algunos relacionan a la mujer con el mito, otros con lo animal, lo espectral, lo maquínico o lo artificial, pero en cada uno hay un deseo de extender o desplazar la limitada identidad de lo humano desde una episteme patriarcal y, si en el capítulo anterior lo monstruoso se veía engullido por la represión de su sistema social e incluso se consideraba un reproductor del biopoder, en este apartado el sujeto monstruoso propone una fuga y se presenta como agente contestatario al *statu quo*.

La idea de este apartado es buscar un hilo conductor en estos cinco relatos con el tópico de la quimera, que López-Pellisa analiza de la siguiente manera:

La Quimera es un monstruo híbrido de la mitología griega que pertenecería al género de lo maravilloso. En la mitología y en los cuentos de hadas, así como en la literatura anterior al siglo XVIII, aparecen monstruos que forman parte de la cotidianidad de este mundo y, por lo tanto, aunque son criaturas temibles, no son antinaturales: son seres que conviven con la realidad de los personajes y no perturban el orden natural de las reglas de su mundo (2022a: 387).

En la primera acepción del término, la quimera se relaciona con la mitología griega, que le confiere el valor de un monstruo que vomita llamas con cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. En la segunda, su significado se presenta como aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo, un proyecto halagüeño pero irrealizable que, sin embargo,

moviliza el deseo y la capacidad de producir un cambio en determinada situación, sobre todo en lo que atañe a desafiar el paradigma heteropatriarcal y el lugar que este le otorga a la mujer.

3.1. AVENTURAS SOBRENATURALES EN UNA COCINA: FANTASMA

Con respecto al motivo del monstruo y la tipología específica del fantasma, se puede definir a este como un ente incrustado en una aparente realidad inspirada en la nuestra, pero que no pertenece a esta, lo que provoca una brecha desde donde desarticula el espacio-tiempo. Para Carroll: «Many monsters of the horror genre are interstitial and/or contradictory in terms of being both living and dead: ghosts, zombies, vampires, mummies, the Frankenstein monster, Melmoth the Wanderer, and so on» (1990: 32). Enrica Picarelli indica que: «Ghosts and psychic powers are traditional motifs of monstrosity that symbolize doubleness and simultaneity» (2013: 276). Al respecto del motivo del doble, Elisabeth Frenzel destaca que:

En cuanto imagen inquietante, [...] el doble de la creencia popular y de la fantasía se desplegó, más allá de lo racionalmente explicable, en una profusión de figuras espectrales del doble, que parecían estar engendradas por fuerzas mágico-místicas operantes en el destino del hombre y corresponder con frecuencia a las dos almas o al Yo del hombre ([1976] 1980: 97).

El fantasma es un anverso del yo, un espejo donde se refleja el otro. Funciona como una figura útil para considerar cómo el trauma personal o la falta de restitución de justicia por parte de la sociedad pueden estar diseminados en la memoria histórica. Este remanente del pasado provoca que el fantasma se pueda manifestar en determinado contexto y reivindicar su memoria.

«Lavador de platos quasi una fantasía» ([2002] 2021)⁴³ de Marta Susana Prieto es un cuento que cumple los parámetros tradicionales del género fantástico: hay determinada ambigüedad a lo largo del relato que socava nuestro paradigma de realidad, una protagonista que da razones para que la persona que lee crea que es una narradora poco fiable, hay una preparación del hecho sobrenatural y pistas dentro de la trama que, al realizar una relectura, se presentan para corroborar la presencia anómala, que, en este caso, es el fantasma de una mujer asesinada en circunstancias poco claras en su propio domicilio. El cuento de Prieto hace uso de otro de los elementos de lo fantástico: la presencia del espacio cotidiano para potenciar la extrañeza ante el fenómeno

⁴³ «Lavador de platos quasi una fantasía» se publicó por primera vez en el libro *Animalario* (2002). Para esta investigación se hará uso de la versión de la antología *El relato fantástico en Honduras* ([2002] 2021) editada por Mario Gallardo en la editorial hondureña Mimalapalabra.

sobrenatural. Este hecho es fundamental en el texto, además, porque gira en torno a la atmósfera de lo doméstico: desde el mantenimiento de una casa hasta las gestiones de administración financiera y de gestión del tiempo para el cuidado del núcleo familiar.

Históricamente, nuestras sociedades capitalistas heteropatriarcales han ubicado a la mujer en este plano de lo íntimo, de lo privado, que representa el hogar y la gestión de una familia. En este espacio, ella debe realizar las labores domésticas, en la mayoría de las veces, sin una retribución económica. Estas actividades, además de invisibilizadas, en ocasiones se perciben, desde una óptica peyorativa, como actividades mecánicas y rutinarias que no potencian ningún tipo de pensamiento. Sin embargo, el cuento de Prieto se introduce con una loa a las actividades domésticas como ejercicio del espíritu: «¡Nada como lavar los platos después de la comida para derramar la imaginación!» (2021: 127).⁴⁴

El espacio de lo doméstico, específicamente de la cocina, ha sido utilizado por algunas autoras para potenciar el fenómeno sobrenatural en su producción de literatura fantástica. En esta línea se pueden mencionar los cuentos de dos conocidas escritoras mexicanas: «Alta cocina», parte del libro *Tiempo destrozado* (1959), de Amparo Dávila (1928-2020), o «La culpa es de los Tlaxcaltecas» en *La semana de colores* (1964) de Elena Garro (1916-1998). El cuento de Prieto también potencia el fenómeno sobrenatural dentro de la cocina del hogar, pero, además, reivindica lavar los platos como una actividad determinante para la toma de decisiones. Se lee en el texto:

Nos han acostumbrado a pensar que las más altas decisiones se han tomado frente a un arcoíris, en un atardecer de nubes misteriosas, o en la cavilación inmersa de un cuerpo. La decisión crucial de Waterloo nació probablemente, antes que, en uno de los salones de Versalles, en una prosaica sala de baño; o ¿quién sabe? A lo mejor entre las volutas del café de la mañana (2021: 128).

Lavar los platos es el detonador para la aparición del fantasma de la vecina asesinada. La complicidad de lo íntimo compartido entre estas dos mujeres es fundamental en el desarrollo del relato. Además, la autora denuncia la percepción cultural peyorativa hacia las actividades domésticas. Lo anterior se presenta de la siguiente manera:

Pero nadie ha cantado nunca a las soluciones vitales que se han cristalizado frente a una pila de platos sucios. Dicho en palabras más cortas, lavar los platos —*además de la benévola acción de beneficio familiar*— puede tener, en ausencia de méritos extraordinarios poco

⁴⁴ En relación con lo anterior se puede relacionar a la frase emblemática de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) en su «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz» (1691): «Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito». (2014: 308).

conocidos y no cantados por ningún poeta, la contradicción de una heroica recompensa adicional (Prieto, 2021: 128).⁴⁵

La narradora autodiegética tendrá el encuentro con la mujer asesinada porque esta dice que desde hace días la observa en las noches por largo tiempo lavando los platos. Esta cercanía que afirma sentir hacia ella es lo que la mueve a entrar a su casa a pedirle ayuda sin ni siquiera tocar la puerta. Esta acción, la irrupción del fantasma en la casa de habitación de la narradora se puede leer desde lo que indica Begoña Méndez cuando dice: «¿qué es la casa abierta si no el lugar simbólico de los cuerpos femeninos?» (2022: 88-89). En el caso de la mujer viva, esta se encarga de todo lo referente a la economía de su hogar, ya que es cabeza de familia. En lo que atañe a la mujer muerta, ella menciona que su marido nunca está en la casa por motivos de trabajo. Ambas padecen la soledad y la carga de lo doméstico por la ausencia de sus esposos, que al parecer no se adaptaron a su rol dentro del núcleo familiar.

Hay un elemento fundamental en el cuento: la ausencia del nombre del culpable ante el asesinato de la vecina. Se menciona que el marido se volvió loco por la muerte de su esposa y que nadie sabe a dónde se fue. Pero también se dice que no están claras las circunstancias de la muerte de la mujer, ya que no se supo nunca si fue un robo o un *crimen pasional* —clasificación más que cuestionable, como se considerará un poco más adelante—, porque ella pasaba mucho tiempo sola. Con esta información se pueden sacar varias conjeturas. La primera, el hecho de que no se sepa nada del marido podría hacer pensar que él fue el asesino, conclusión que se refuerza si se añade la hipótesis del *crimen pasional*, dado que pudo haber matado a su esposa por venganza ante una infidelidad. La segunda, si existía una tercera persona implicada sentimentalmente con la mujer es algo que nunca se aclaró, lo que insinúa que el crimen sigue impune. Incluso, en el caso de que la muerte fuera producto de un robo, también los asaltantes han quedado exonerados de sus culpas. La utilización del término *crimen pasional* dentro del relato ya deja ver cómo hay una violencia normalizada hacia las mujeres que tiende a cosificar sus cuerpos, borrar sus subjetividades y que,

⁴⁵ Esto dialoga nuevamente con *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* (1691) de Sor Juana Inés de la Cruz cuando indica: «Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo que bien se puede filosofar y aderezar la cena» (2014: 308).

a través del lenguaje, las culpa a ellas de las vejaciones que sufren, a la vez que maquilla la responsabilidad de los victimarios. Al respecto del concepto, Eliza Ferguson subraya lo siguiente:

In *fin-de-siècle* Paris, the cultural preoccupation with «crimes of passion» presents an opportunity to explore how a private drama of love and violence became an urgent problem for public debate. Although never defined as a legal category, crimes of passion were popularly understood to be acts of violence that occurred between two people in an intimate relationship characterized by love, whether married or not (2014:146)

Toda esta información hace pensar que el espectro de la mujer se hace presente porque busca una reparación. Su presencia señala la falta de justicia ante el asesinato que sufrió y que, al parecer, sigue impune, con lo cual el fantasma aquí se presenta como una otredad que el sistema ha excluido y que reclama una validación de su dolor. Para Roas, «[l]a aparición incorpórea de un muerto no sólo es terrorífica como tal (tiene que ver con el miedo a los muertos, que, en definitiva, representa lo otro, lo no humano» (2001: 8-9). Es importante indicar que la mujer vivía supeditada a las decisiones del marido, lo que deja ver una normalización de la violencia intrafamiliar sobre la sumisión que las mujeres deben padecer con respecto a la posición de centralidad que los hombres asumen dentro de un matrimonio. Se lee en el texto: «Sí, estoy casada con un hombre que viaja mucho, soy peruana. Pero qué hace tan lejos; conocí a mi esposo en Estados Unidos y cuando terminó la universidad se trasladó para acá, hemos viajado mucho y hace un año que vivimos aquí» (Prieto, 2021: 132).

En el cuento se presenta un estereotipo de la violencia a las mujeres que se alimenta con la descripción de la mujer asesinada, como la retrata la narradora autodiegética: «¿cómo no desconcentrarse uno, teniendo a una cuarentona de moño improvisado, descalza, de uñas pintadas, desmaquillada y envuelta en una toalla, sentada en medio de la sala?» (Prieto, 2021: 131). Esta manera de referirse a la vecina desactiva una trasgresión más: al lavar los platos la mujer indica que se estimula la imaginación, lo que convoca el deseo erótico hacia la vecina. La pulsión sexual en la narradora autodiegética se presenta por primera vez en el siguiente fragmento: «Lavar los platos es como el placer de acicalarse uno mismo; emperifollarse para el ser amado, así de gratificante es» (2021: 127). Se puede ver cómo se adelanta una tensión sexual que luego se insinúa con la complicidad posterior de las dos mujeres.

Este deseo homoerótico se puede ubicar como una forma de rebeldía que desafía las normas de la heterosexualidad y el matrimonio. Con esto, pareciera que estas mujeres están generando formas otras de convivencia más allá del paradigma de la familia tradicional, lo que genera

espacios de disidencia. Además del deseo entre mujeres, también destaca la presencia del deseo no mediado ni estimulado por el poder, ya que la acción se presenta por una autoinvocación de la narradora autodiegética, que se termina de concretar en el vínculo con su vecina fantasma. Al respecto del placer como acto de resistencia, la escritora española Itziar Ziga (Rentería, 1974) menciona: «[...] yo sigo echando de menos a zorras que se autonombren en espacios normativos. Para la opinión pública, solo se puede ser puta, perra o zorra cuando otro lo dice, no cuando una lo exclama» (2009: 22).

Además, se puede ver en el cuento de Prieto una diferencia de clase entre estas dos mujeres confrontadas en este umbral que posibilita su encuentro. Mientras que la mujer asesinada pasa horas sola en el jacuzzi de su residencia esperando a su marido que viaja por negocios, la otra trabaja, es el sustento de su familia y es quien se encarga de las labores del hogar. Esta realidad afecta los pensamientos de la narradora que exclama:

Es la hora suprema de la imaginación; cómo pagar la colegiatura a pesar del marido desaparecido del mapa en los más cruciales momentos; lo que cuesta levantarse por las mañanas, el gasto de la electricidad y los apagones que están a punto de estropear el compresor de la refri» (2021: 128-129).

Con esto, la autora pone la acción del cuento en un espacio que describe la precariedad de lo doméstico que sufren las mujeres de determinada clase que además son cabeza de familia. Visibilizar esta situación es fundamental en Honduras, donde, según el Instituto Nacional de Estadística, en el año de 2022, alrededor del 10.4% de las familias son monoparentales de un total de hogares que asciende a 2.514.020.

La esfera de lo privado es el lugar de trabajo donde las mujeres que se dedican a las actividades del hogar y la familia se desenvuelven. Muchas veces sus necesidades no son contempladas como situaciones de interés público o político, sobre todo si se incluyen las variantes de clase y raza. La subordinación a sus familias y la indiferencia ante sus necesidades como sujeto son formas de violencia contra las mujeres que han sido aceptadas por una sociedad que las ha marginado en función de privilegiar el dominio masculino. La escritora mexicana Dahlia de la Cerda (Aguascalientes, 1985) incluso va más allá de conceptualizar estas violencias dentro de lo que se define como patriarcado, ya que considera que este es un término inexacto para evidenciar las vejaciones que sufren las mujeres porque no contempla la clase y la raza, es decir, la

interseccionalidad. Por tanto, cree que es mejor hablar de *matriz de opresiones*, como indica al respecto:

Teniendo en cuenta que son pocas las opresiones que obedecen solo al «género» y que hablar de patriarcado es miope e inexacto, es claro que no es simbólica ni semánticamente lo mismo hablar de patriarcado como LA macroestructura a hablar de relaciones patriarcales que pueden operar de forma paralela con otras relaciones de jerarquización sin que ninguna sea LA opresión. Es claro que el concepto de «matriz de opresión» es más amplio y plausible que «patriarcado» (2024: 40).

En lo que atañe a la vecina, es a través de su espectralidad que se puede acceder a la información de su asesinato. Cuando la narradora autodiegética conversa con el hombre que le revela la historia de la *casa abandonada*, ella indica que hace poco se ha mudado desde Tegucigalpa, razón por la que no sabía del desenlace fatal de la propietaria. Se puede concluir que el fantasma se hace visible para traer al presente su historia y vindicar su memoria. Al respecto, Ana González Salvador dice que:

[...] el fantasma ofrece también, tanto al personaje como al lector del relato fantástico, la posibilidad de ver —y por tanto de aproximarse a— un más allá entendido como ruptura de límites o fronteras y relacionado con las tres características antes señaladas: más allá de la muerte (el fantasma en el discurso sobrenatural), más allá del cuerpo —o de la carne— (el fantasma en el discurso científico), más allá de lo consciente (el fantasma en el discurso psicoanalítico) (1999: 297).

El hecho sobrenatural se consolida para la persona que lee el relato al confrontar los hechos sucedidos a la mujer en la noche mientras lava los platos frente a la información del día siguiente en la mañana, cuando la narradora autodiegética no logra dar con la vecina en su casa de habitación. Al salir a la calle, un vecino de enfrente es quien termina de completar la información: «La encontraron muerta en el jacuzzi lleno de agua rojo sangre. No se sabe si la mataron por robarla o si fue algún crimen de pasión, porque ella pasaba mucho tiempo sola, [...] aquí todos conocemos esa propiedad como la “casa abandonada”» (Prieto, 2021: 133).

Si esta situación rompe el pacto de realidad para el lector, el sentimiento de extrañeza y quiebre de paradigma se consolida aún más cuando, a la siguiente noche, la mujer recibe a su vecina sin ningún tipo de temor, desde un legítimo sentimiento de cariño entre ambas. En el texto se menciona que «[u]n abrazo fuerte entre las mujeres sella la amistad» (Prieto, 2021: 134). En el cuento se relaciona lavar los platos con realizar un proceso de clarificación del pensamiento: es con esta acción que la narradora se siente en capacidad de tomar decisiones. Incluso comenta:

No hay nada como lavar los platos después de la comida. Las manos ocupadas en la mecánica labor por el gozo único de hacer las cosas bien hechas, transformar la escoria en pieza reluciente, que es como bañarse uno mismo, acicalarse y perfumarse para alguien amado, y dejar libre la cavilación, la inefable liberación de la mente, el éxtasis de la sinrazón de la deliberación, la ponderación de la idea... (Prieto, 2021: 134).

Es el final de este fragmento el que dota de la ambigüedad suficiente para poner en entredicho la fiabilidad de la narradora autodiegética ya que, si lavar los platos permite la liberación de la mente, se puede llegar a la conclusión de que ella solo es víctima de su imaginación y que la presencia del fantasma es solo una invocación que hace en un momento de intimidad. Incluso, al mencionar que se llega al éxtasis de la sinrazón, un lector escéptico del fenómeno sobrenatural puede concluir que la mujer es víctima de un acceso de locura. En este sentido, una de las características principales de lo fantástico es la confrontación de lo sobrenatural con lo que normalmente se define como *real*. Este enfrentamiento muestra situaciones de carácter insólito que buscan desestabilizar la seguridad del lector. Roas señala al respecto que:

[...] en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad (2001: 9).

Lo sobrenatural en el cuento de Prieto se presenta como una alteración dentro de un aparente orden preestablecido. Esta anomalía es lo que produce vacíos en el lector que lo hacen dudar de si está ante un espacio de realidad o irrealidad. Para Víctor Bravo, en el género fantástico hay una aparente difuminación de límites entre orden/desorden, realidad/irrealidad que es lo que potencia un espacio que genera una zona intersticial donde:

[...] esa situación «entre» se mueve en una relación pendular entre dos formas de repetición: aquella que es el movimiento mismo del orden, de lo reconocido, de lo familiar, de lo presupuesto. La repetición como el cemento que permite la cohesión del orden: y la repetición de la diferencia que, de producirse, pone en crisis el orden, y aún, de continuarse, hará del orden un imposible (2005: 16).

La narradora autodiegética está subordinada al entramado de su vida cotidiana en condición de madre-proveedora. Para Irène Bessièrre, el cuento fantástico deja «[...] un amplio espacio a lo insoluble y a lo insólito, presenta a un personaje, a menudo pasivo, porque examina la manera en que las cosas suceden en el universo y extrae las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto» (2001: 89). Es así como, a lo largo del texto, Prieto presenta a la narradora autodiegética

como un yo carente de sentido fuera de las relaciones que establece con su familia y el hogar, ya que ella se define en función de parámetros impuestos desde fuera que tienden a categorizar a la mujer bajo estándares de producción-reproducción. Esta lógica se rompe con la presencia del fantasma de la vecina, ya que permite una fuga de su condición de madre-proveedora y a través de la complicidad que establece con ella oscila de la mujer-cuidadora a la mujer-deseante.

«Lavador de platos quasi una fantasía» realiza un diálogo entre lo sobrenatural y la violencia que se ejerce sobre las mujeres en el terreno de lo doméstico y del trabajo no remunerado de encargarse de una familia. Se utiliza el género fantástico para potenciar un juego entre realidad/irrealidad que teje un entramado narrativo con pequeños agujeros que desestabilizan la sensación de seguridad del lector.

Marta Susana Prieto trata temas como la violencia estructural que se ejerce en las sociedades hacia las mujeres —que las incita desde niñas a someterse a roles como el de madre, esposa o cuidadora no remunerada—, la violencia intrafamiliar que viven muchas mujeres en la esfera de lo privado —producto de ese adoctrinamiento que se nutre de la esfera de lo social y toda la carga emocional y psicológica que estas situaciones conllevan—, pero haciendo uso de lo sobrenatural. Además, la autora utiliza como partes centrales de la trama del cuento situaciones que viven y condicionan la vida de las mujeres, pero muchas veces invisibilizadas en el terreno de la escritura como la precariedad económica vinculada a la clase, que ofrece un espacio de disidencia desde la ficción que interpela, critica y cuestiona la realidad extratextual.

3.2. UNA REESCRITURA DEL MITO DE LA MEDUSA

Quizá el texto emblemático al hablar del mito de la Medusa sea, en la época clásica, el que le dedica Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) en las *Metamorfosis* (8 d.C.), al presentarla no solo como un monstruo sino, en un principio, como una hermosa doncella. Su belleza cautivó la mirada de Poseidón, quien la violó en el templo de Atenea. La diosa, furiosa por la profanación de su templo, transformó a Medusa en un monstruo con serpientes por cabello con la capacidad de convertir en piedra a cualquiera que la mirara a la cara. Sin embargo, producto de la resemantización del mito en nuestras sociedades contemporáneas, también se ha repensado el lugar de la mujer dentro de esta y se han ofrecido propuestas que presentan un conocimiento situado, dentro de las cuales se

puede mencionar *Le Rire de la Méduse* (1975) de Hélène Cixous (Orán, 1937), como parte de los feminismos de la diferencia. Al hablar del mito, la autora señala que «[n]os han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo. Eso haría estallar en carcajadas a medio mundo, si no continuara. Porque el relevo falo-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, anclado en el dogma de la castración» ([1975] 1995: 21).

Históricamente, y relacionando el mito desde lecturas como la de Freud en su artículo escrito en 1922, publicado póstumamente en 1940 y titulado «Das Medusenhaupt» —«La cabeza de Medusa»—, esta se propone como la imagen de la castración —asociada al niño y su descubrimiento de la sexualidad materna—. Se ve en la Medusa el castigo injusto hacia la mujer por ser víctima de una violación y se relaciona con los conflictos no resueltos de Atenea con su padre, Zeus. Aquí sería importante analizar esa paternidad *solitaria* de Zeus con Atenea y el borramiento de su madre, la titánide Metis, desde lo que comenta la escritora catalana María Mercè Marçal (1952-1998) en su artículo «Més enllà i més ençà del mirall de la Medusa», escrito en 1996, donde señala que:

Atenea neix del cap de Zeus, qui, prèviament, s'havia empassat Metis, divinitat associada a una certa saviesa ancestral femenina. Menjant-se-la, Zeus n'assimila en part el seu poder («La nostra cultura s'assenta sobre un matricidi original» ha afirmat Luce Irigaray: nombrosos mites ho testifiquen). D'aquest estrany part invertit —normalment és home qui neix de dona i no al contrari— Atenea en surt completament vestida i armada: sense contacte inicial amb la seva pròpia nuesa. No és gaire diferent l'experiència de l'escriptora: literàriament filla del Pare, de la Seva llei, de la Seva cultura —el gran part masculí contra-Natura—: del Pare que, en tot cas, ha deglutit i utilitzat la força femenina i l'ha fet invisible (2004: 163).

Esta idea ha sido retomada por Teresa López-Pellisa en el concepto de «liberar a Metis» al argumentar que:

Metis fu la prima sposa de Zeus e certamente si tratta di un'illustre ignota. E questo è dovuto al fatto che suo marito Zeus la divorò mentre lei era incinta della loro figlia, Atena. Tutti conosciamo il padre e la figlia, e la loro genealogia ma in un atto di inspiegabile complicità antropofagica abbiamo cancellato la titanide Metis, figlia di Oceano e di Teti, dalla nostra memoria collettiva. Diventa pertanto urgente liberare Metis, ossia rivendicare la storia della letteratura scritta dalle donne in Occidente (2021: 64).

Este concepto también se ha relacionado con lo que López-Pellisa y Ruiz Garzón han denominado *Hijas de Metis* en el prólogo a la antología *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), donde reconocen la necesidad de visibilizar esta herencia literaria femenina que reivindica a un sinnúmero de autoras invisibilizadas como hijas de la titánide en la escritura en castellano.

Es dentro de esta genealogía de *Hijas de Metis* que se puede ubicar a la escritora salvadoreña Jacinta Escudos. Dentro de los tres procesos de desarrollo evolutivo que indica Durand, se puede decir que la autora reescribe el mito de la Medusa dentro de los parámetros de la derivación (1996: 101). El cuento «Cabeza de serpientes» forma parte del libro *El diablo sabe mi nombre* (2008)⁴⁶ y presenta el testimonio de la Medusa desde una aceptación de su monstruosidad. Hay incluso un deseo truncado de transformación total en serpiente. Como sucede en otro de los cuentos de Escudos donde hay un proceso de animalización, titulado «Yo, cocodrilo», la narradora autodiegética acepta e incluso se siente más cómoda en la condición animal. «Cabeza de serpientes» inicia de la siguiente manera:

Yo nací para ser serpiente.

El cabello, mi voz, el filo de mis ojos. Todo lo indicaba.

Y entonces me deformé. Salió un cuerpo femenino que en nada me agradaba, que en todo me estorbaba, que no daba más que problemas.

El cabello quedó. El cabello. Y tal fue la fuerza de mis pensamientos, tan cerca de mi alma, mi cerebro, que los cabellos fueron lo que yo no pude.

Fueron serpientes.

Mis serpientes me acariciaban frías y resbalosas. Y yo las amaba por el tacto de sus escamas (Escudos, 2019: 39).

Con respecto a esta hibridez en la narradora autodiegética, se produce un sujeto que se puede analizar desde lo que la escritora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (La Paz, 1949) define como *identidades ch'ixi*, «[...] que son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez» (2018: 79). Incluso, la autora lo relaciona específicamente con la serpiente que «[...] es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni al cielo ni a la tierra pero habita ambos espacios, como lluvia o como río subterráneo, como rayo o como veta de la mina» (2018: 79-80). Al respecto del término *ch'ixi*, Rivera Cusicanqui destaca que:

[...] hay que recordar el significado de la palabra *ch'ixi*: simplemente designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas formas —el *k'usillu*— o a ciertas entidades —la serpiente— en las cuales se

⁴⁶ Los cuentos «Cabeza de serpientes», «Yo, cocodrilo» y «Película japonesa de los años 60» forman parte del libro *El diablo sabe mi nombre* (2008), editado por Uruk Editores en Costa Rica. Sin embargo, para el análisis de los cuentos en esta investigación se utiliza la versión del libro en la editorial española Consoni de 2019.

manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante (2018: 79).

En el cuento de Escudos, la identidad *ch'ixi* invierte el concepto de belleza desde la figura de la Medusa, donde la fealdad se presenta al desarrollarse su cuerpo como el de una mujer y no como el de una serpiente. Sin embargo, su cabello lo integran muchos de estos reptiles, lo que le permite mantenerse vinculada con su lado animal. Se ve entonces, en la construcción de la Medusa por parte de Escudos, ese tándem entre ser humano/animal en una misma subjetividad en pugna. Al respecto de la relación de Medusa con las serpientes, Gilmore añade:

Not all Greek monsters were represented as male. In fact a large proportion of the theriomorphic creatures were specifically depicted as female. For example the snake-haired Medusa turned men to stone with a look. Just one of many, the Medusa was joined by various kinds of lamias, sharp-clawed sphinx-like creatures with a woman's upper body who attacked men and boys and sucked their blood (2003: 41).

Efectivamente, la Lamia es otra criatura femenina de la mitología griega que puede considerarse una especie de monstruo, que chupa sangre y destruye el corazón de sus víctimas. Su cuerpo tiene la mitad superior de mujer y la parte inferior de serpiente.

En *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia* ([1985] 2001) de Jean-Pierre Vernant se indica que el rostro de la Medusa es siempre una confrontación para quien la mira. Además, se recalca su monstruosidad al advertir que en su ser se hibrida lo humano y lo bestial (43-44). Las imágenes de la Medusa siempre se representan con una mueca que, al trastocar los rasgos de lo que debería ser un rostro humano, logran un efecto aterrador y grotesco en quien las mira (44). Se debe recordar que, en la mitología griega, la utilización de las cabezas de algunas diosas cumple la función de «[...] ejecutar venganzas y asegurar los juramentos durante los ritos» (87). Además, la relación de la Medusa con sus serpientes es descrita casi como una relación de madre/hijos(as). Sin embargo, esta no es romantizada. Se podría decir que el vínculo entre la Medusa y sus serpientes es una alegoría que problematiza la condición idealizada de la maternidad impuesta desde imaginarios conservadores-religiosos-heteropatriarcales. Se lee en el relato de Escudos:

Eran así [sus serpientes]. Dulces y misteriosas. A veces, enfurecidas, me amenazaban con sus colmillos, me escupían la espuma de su veneno, y yo las amansaba con mis gritos, con mis manos que aprendieron a acariciar víboras como otros aprenden a acariciar hijos.

Yo no tuve eso. Solo tuve mis serpientes.

[...]

Eran muchas y alimentarlas era un fastidio. A veces, desesperada, me tiraba sobre el pasto de los llanos y dejaba que ellas hicieran. Se estiraban por el suelo, querían perseguir conejos, ranas, pájaros. Querían alzarse en vuelo. Azotaban como látigos en el aire. Pero mi cabeza era su plomo, su equilibrio, su punto de atadura a la tierra. Me dolía el cuero cabelludo, ellas querían volar, querían arrancarse de mi cerebro, y sus raíces ardían como fuego dentro de mi cráneo.

Yo gritaba, y ellas me odiaban cada día más (2019: 39-40).

La corporalidad de la mujer y su relación con lo monstruoso es una condición presente desde la antigüedad hasta hoy. El monstruo y la mujer son sujetos transgresores, liminales, a los que se les otorga un sinnúmero de sentidos y que se asocian a lo abyecto de la corporalidad y la sexualidad. La mujer está relacionada con los fluidos corporales —especialmente, la sangre—, el embarazo y el parto. Al monstruo se lo relaciona con una «[...] realidad líquida, dispersa y dilapidada [a través de la] succión de la sangre o la grasa de las víctimas» (Moraña, 2017: 233). En el texto de Escudos, lo anterior se puede ver en el siguiente fragmento:

Me convirtieron en cazadora. Era menester. Pero era difícil. Éramos el espanto y la piedra en los ojos de los demás. Fue bueno así. Me dolía el miedo en los ojos del venado, el espanto al vernos. Me conmovía la lágrima en la mirada de la vaca y el chillido en la garganta del cerdo. El horror era nuestra carta de presentación (2019: 40-41).

Además, se puede relacionar con la reescritura del mito del minotauro en el cuento «La casa de Asterión», que forma parte del libro *El Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges. En este se sigue, como se indica desde la cita de su epígrafe, la versión de la *Biblioteca mitológica* (I d.C.) de Apolodoro (189-120 d.C.). El minotauro, hijo del toro de Creta y de Pasífae, la esposa del rey Minos, fue encerrado en un laberinto fabricado por Dédalo, al que entraban cada cierta cantidad de años nueve hombres en sacrificio, hasta que llegó Teseo, que, con ayuda de Ariadna, hija de Minos, le dio fin. Sin embargo, como se recordará, en el texto de Borges se da una vuelta de tuerca al mito clásico, al ubicar al minotauro, cuyo nombre es Asterión, como una criatura solitaria que no entiende su lugar en el mundo y que habita el laberinto no como prisión, ya que indica que este no tiene puertas, sino que se encuentra ahí porque es su escondite ante la mirada de espanto de los demás. También destaca que está esperando a su *redentor*, que resulta ser Teseo, que le comenta a Ariadna, al salir del laberinto que el minotauro apenas se defendió al darle muerte. Lo importante del cuento de Borges es el proceso de humanización del monstruo que realiza a través de Asterión, ya que el lector se siente reconocido en su dolor y soledad, en la indiferencia del mundo que lo rodea y lo considera más como víctima de sus circunstancias que como victimario —lo que sí sucede en el mito clásico—. Con ello, Borges indaga en la otredad, ese rostro oculto de la cultura, al concebir

al minotauro y su monstruosidad en un espacio que reubica la repugnancia ante la diferencia, la cual puede representar también nuevas formas de problematizar lo que consideramos como bello dentro de lo social.

En el caso del cuento de Escudos, la monstruosidad está relacionada con la repulsión y poder de destrucción que provocan las serpientes de la cabeza de la Medusa, lo que hace que esta entidad devenga en un ser impuro. Ana Casas indica que esta condición se puede categorizar desde lo que denomina «metonimia terrorífica» y que define como:

[...] aquellos casos en los que determinados elementos enfatizan la naturaleza impura y repugnante de la criatura monstruosa asociando a dicho ser a entidades y objetos que en sí mismos resultan repulsivos y fóbicos, como ciertas partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y toda forma de inmundicia [...] (2018: 9).

En «Cabeza de serpientes», la otredad representada por la Medusa y la normalidad representada por Perseo son puestas en tensión a través de la sexualidad. Medusa se muestra como un ser deseante que, como mujer, se siente atraída hacia Perseo. Lo anterior se puede relacionar a lo monstruoso porque:

Sexualidad y monstruosidad aparecen interrelacionados desde la mitología griega hasta la época contemporánea, confiriendo a la condición de lo monstruoso un carácter simbólico-alegórico que permite el despliegue de un campo de significados y de estrategias expresivas que pueden claramente asociarse a la construcción social del género (Moraña, 2017: 226-227).

En el cuento de Escudos la Medusa desea que Perseo le corte la cabeza, ya que se siente atraída hacia él desde el primer momento que lo vio y sabe que su final será fatal si la mira. Después del primer contacto con Perseo se da el encuentro entre ambos de la siguiente manera:

Me encontré desnuda en la siesta de la tarde. Confiado en mis ojos cerrados, tocó mi desnudez, despacio. Suave, por miedo a despertarme. Yo estaba despierta, sentía todo, pero no abrí los ojos por temor a convertir su mano en guijarros sobre mi carne.

Jugueteó con los pezones hasta sentirlos erguidos. Bajó con su índice hasta mi ombligo. Allí metió su lengua. Y con su lengua bajó hasta el vello púbico, y más allá, donde nadie se había atrevido, ni en sueños.

Fui suya, me dejé hacer. Él hacía con placidez y delicadeza, con tal de no despertarme a mí o a mis serpientes. Pero estas tenían el sueño ligero.

No pude besar sus labios, una sola, limpia vez (Escudos, 2019: 41-42).

Perseo, representante del poder, la normalidad, lo opuesto a la monstruosidad, corta la cabeza de la Medusa, que se convertirá en su arma más potente en contra de sus enemigos. No le importará que la cabeza continúe consciente ni que escuche, desde el zurrón donde la oculta, sus encuentros

con Andrómeda. Perseo se muestra ante el lector como representante del heteropatriarcado y del poder, ya que solo utilizó a la Medusa para su propio beneficio, como puede observarse a continuación:

No sé si él quería solo mi cabeza, pero solo eso tomó. No pude morir. Vi a Perseo sacar mi cabeza una y otra vez del zurrón para vencer a sus enemigos y para salvar a Andrómeda, con quien tuvo luego varios hijos. Yo moría de celos, envuelta en el zurrón, cada vez que los oía ejercer los oficios de la carne (Escudos, 2019: 42).

Esta relación monstruo/héroe conforma una dupla que Moraña define como el enfrentamiento de la comunidad *versus* la catástrofe. Mientras Perseo representa la redención, el orden y los valores que construyen la comunidad, mientras que la Medusa encarna la condena, personifica lo anómalo, el caos, la revuelta e incluso la anarquía (Moraña, 2017: 185-186).

El monstruo se presenta en el cuento «Cabeza de serpientes» como una figura intersticial desde donde es posible realizar una crítica a lo social; se ofrece como un sujeto que desafía y profana la idea de lo humano, y postula una identidad más allá de sus límites. Este monstruo también pervierte la idea tradicional de lo femenino, al crear un espacio que desafía el lugar que históricamente se le ha asignado a la mujer en la sociedad. De este modo, Jacinta Escudos, a través de su texto, advierte acerca de las distintas normas de dominación sexo/género a las que son sometidos los sujetos que se identifican con lo femenino. La Medusa de Escudos se resiste a las definiciones, excede los límites de lo cognoscible, interpela mediante su monstruosidad y, mediante este gesto, representa una propuesta estético-contestataria.

La filósofa italiana Adriana Cavarero en *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea* (2008) menciona que se debe recordar el hecho de «[...] que una mujer, la temible Medusa, constituya desde siempre el rostro mítico del horror» (18), a la vez que destaca que, en su cabeza cortada, se ofende «la dignidad ontológica de su ser cuerpo» (24). Y es que hay que traer a colación el lugar que ocupó posteriormente la cabeza de la Medusa: ni más ni menos que en la égida, o escudo, de Atenea, ya que Perseo termina ofreciéndola como regalo a la diosa. En esta arma protectora, una de las más poderosas y emblemáticas de la mitología clásica, la cabeza de la Medusa ocupa el lugar central. Al respecto, Cavarero destaca:

[...] la muerte no es sino el fulcro de la égida de Atenea. Personificado en la cabeza cortada de Medusa, fulcro es justo, y más tradicionalmente, un horror que congela y repugna o, si se quiere, un susto que petrifica. En la égida, en tanto que formidable síntesis simbólica de la guerra, esto está en el centro de la composición y decide la circularidad del diseño. El terror y

toda la fenomenología del miedo, representada por Fobos y por Ioké, son, en este sentido, sólo gemas que se hacen corona, presencias solitarias pero, por así decir, secundarias. Medusa, núcleo primigenio de la violencia, está en primer plano conquistando toda la atención. Rostro mítico del horror, despojándolo de todo pretexto heroico, ella devuelve a los guerreros la imagen más auténtica de su crimen ontológico.

Y se trata de un rostro de mujer (2008: 32).

El rostro de la Medusa es lo que ven quienes mueren en el campo de batalla, espacio primordial de Atenea como diosa de la guerra. Es así como su cara representa la mortalidad del ser humano, el recordatorio de la transitoriedad de la vida, el temor que ocupa en la ontología del ser humano la muerte, que en la iconografía clásica personifica un rostro femenino. Escudos resignifica el lugar de la Medusa en el imaginario contemporáneo centroamericano: la propone como sujeto deseante, víctima/victimaria del poder masculino representado en Perseo.

El cuento termina con el siguiente fragmento: «Y recordaba, recordaba mi cuerpo aquella última vez, mi cuerpo abandonado en algún campo, abono de olivos y alimento de buitres» (Escudos, 2019: 42). El espanto que provoca el cuerpo desmembrado de la Medusa obliga a poner la vista en lo monstruoso y va más allá de la belleza que propone Cixous ante la carcajada de la gorgona, ya que hace repensar el lugar del horror y, por qué no, invita a encontrar en los cuerpos supuestamente *feos*, no normativos, en lo abyecto, que se constituyen como metáforas políticas de resistencia.

3.3. LA VIOLENCIA DE GÉNERO COMO DETONANTE DE LO SOBRENATURAL: HUMANO/ANIMAL⁴⁷

En el cuento «Yo, cocodrilo», que forma parte del libro *El diablo sabe mi nombre* (2008) de Jacinta Escudos, se presenta el motivo del monstruo dentro de la tipología del humano/animal dentro de la temática de la violencia de género desde el contexto social y su replicación en el núcleo familiar. La monstruosidad presentada en la protagonista se propone como contrahegemónica porque se rebela ante su posición de víctima, sin importar el rechazo social y la expulsión del núcleo comunitario. El tema del relato es la ablación femenina, que impone una ceremonia peligrosa e innecesaria solo para mantener la tradición de una comunidad que les impone a las mujeres una

⁴⁷ Una primera versión de esta sección se publicó bajo el título «La violencia de género como detonante de lo sobrenatural: El rol de la víctima en “Canícula” de Claudia Hernández y “Yo, cocodrilo” de Jacinta Escudos» en *Istmo. Revista de estudios culturales y literarios centroamericanos* (2019: 204-217).

situación dolorosa y sin fundamentos clínicos, para garantizar el poder de la comunidad heteropatriarcal y sus tradiciones sobre el cuerpo de las mujeres.

El texto transforma una situación que podría ser presentada desde la lógica de lo real, pero se utiliza el elemento sobrenatural para transportar la historia al terreno de lo fantástico. En esta línea se dice que «[l]a mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural» (Roas, 2001: 7-8). En el caso de «Yo, cocodrilo» la transformación literal del personaje principal en un reptil le da la posibilidad de evitar la ceremonia de ablación, erradicar la práctica en su colectivo y, de paso, a la comunidad misma.

Uno de los problemas más graves que viven nuestras sociedades latinoamericanas es la violencia contra las mujeres. Desde la violencia doméstica –sea física, verbal o psicológica–, pasando por las distintas manifestaciones de violencia en el contexto social, laboral o educativo, hasta el acoso callejero, el abuso sexual, los femicidios e innumerables situaciones de vulnerabilidad a las que se ven expuestas día a día las mujeres latinoamericanas. Si a esto se añade que hay mujeres que pertenecen a colectivos que ya de por sí son marginalizados –es el caso de aquellas que viven en condición de pobreza extrema o en lugares dominados por el crimen organizado y el narcotráfico, las trabajadoras sexuales, las mujeres miembros del colectivo LGTBIQA+, las mujeres indígenas y las mujeres afrodescendientes–, es evidente el hecho de que muchas se ven expuestas a una doble marginación, que genera graves consecuencias en la calidad de vida, ya que sus derechos se ven violentados desde múltiples frentes.

Para la investigadora Linda J. Craft (2004: en línea), la obra de Jacinta Escudos presenta la posibilidad de que las voces otras que no reconoce el discurso oficial sean escuchadas y que puedan dar su punto de vista de la violencia de la que son objeto. Esta forma de protesta está presente en «Yo, cocodrilo», pero se manifiesta desde lo fantástico, lo que demanda entre la autora y el lector un pacto de lectura, donde, mediante la narración de un hecho sobrenatural, se aborden problemas sociales que azotan la realidad –no solo salvadoreña– y el lector se sienta interpelado a establecer conexiones entre el hecho ficcional del texto y la realidad que lo rodea.

A pesar de que el cuento no alude explícitamente al contexto salvadoreño, sí que trata de representar escenarios altamente conflictivos. A través de lo sobrenatural del texto la autora manifiesta la violencia que viven constantemente las mujeres, pero la representa a través de una

realidad deformada. Esta forma de violencia soslayada que presenta el texto se refiere específicamente a la violencia de género, que es un problema de gran envergadura en las realidades centroamericanas. Este será el punto de partida para deconstruir el rol de víctima que presenta el cuento y se verá cómo dialoga la violencia expuesta con lo sobrenatural propio del género fantástico.

Para Verónica Ríos Quesada, la producción de Escudos se puede dividir en dos etapas: «Una más referencial, vinculada con El Salvador, la guerrilla y la sociedad de posguerra [...], la otra más intimista y desterritorializada, en la cual se enfatiza aún más en la exploración de representaciones de género [...]» (2013: 93-95). Es a la segunda etapa a la que pertenece el texto a analizar.

En «Yo, cocodrilo» la autora borra los límites entre un escenario que podría responder a la realidad metatextual salvadoreña y en el que se circunscribe el texto, en el que la transformación de una niña en cocodrilo es posible —una situación a destacar es que la animalización de un personaje en cocodrilo ya había estado presente en la literatura latinoamericana, específicamente en el relato «El cocodrilo» (1962) del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964)—.

Desde el inicio del cuento de Escudos se observa cómo la transformación sucede en el personaje principal sin la menor manifestación de asombro, más bien esta es descrita con completa naturalidad: «Me pareció curioso. Ser animal y ser persona. No me preocupaba, me parecía divertido» (2019: 82). La niña alega que se siente mejor en su condición de animalidad: «No me gustaba ser humana. Prefería mis horas de cocodrilo» (2019: 82-83). Sin embargo, ella recalca que los demás le temen a su transformación, a su condición animal, que es fruto de un castigo ante una insubordinación de cualquier mujer miembro de la aldea: «la niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo» (2019: 82). A través de las líneas del cuento se encuentran dos situaciones que suponen el compromiso de este para garantizar un escenario verosímil al lector: tanto el temor de los otros miembros de la aldea ante la transformación en animal de la niña —que en un contexto realista no es posible, obviamente—, como la situación de violencia de género que sufren muchas mujeres aún hoy en día en sociedades donde es permitida la ablación femenina. En este sentido, según Roas:

Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un

simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato (2001: 25).

El elemento sobrenatural del relato es, en efecto, la metamorfosis en cocodrilo de la niña que sirve de narradora y personaje. Es lo que saca de la lógica de lo real al texto, pero se presenta desde el inicio del cuento. No hay una preparación para que el lector asuma esta transformación, que es presentada desde una normalidad que incluso podría inquietarlo. La animalidad como posibilidad de cambio en el ser humano puede relacionarse con el tema del doble, tópico que desarrolló Freud al analizar la utilización de este en «Der Sandmann» —«El hombre de arena»— (1817) de E.T.A Hoffmann (1776-1822). Para Freud, el doble se presenta como la posibilidad del yo de desdoblarse en todo aquello que no le es posible realizar en su lado consciente. Específicamente, incluye:

[...] todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío (1992a: 236).

Para Roas, el tópico del doble está estrechamente vinculado con la identidad y su pérdida, es así como «[...] son muchos los relatos en los que habitualmente los protagonistas experimentan metamorfosis (habitualmente manifestadas a través de un proceso de animalización) o bien intercambios de cuerpos (lo que implica a su vez, un intercambio de identidades)» (2011: 165). En «Yo, cocodrilo», la narradora autodiegética sufre una doble posición: además de ser un individuo vulnerable en la comunidad de seres humanos tiene la posibilidad de convertirse en un ser que es temido por esta comunidad que como niña la violenta. Esta doble articulación de su rol en el texto potencia una movilización del personaje, donde este oscila entre ser la víctima de su grupo familiar y comunal a ser la victimaria que acabe con un proceso que violenta el cuerpo de las mujeres. Este personaje representa la situación que afrontan todas las mujeres de su comunidad, sin embargo, ella, a diferencia de las otras, decide rebelarse del destino que le es impuesto solo por su condición femenina. La niña/cocodrilo describe la situación del ritual de su comunidad de manera aterradora:

Yo lo vi todo una vez. Sabía que las llevaban a la choza de la curandera. Ella les quitaba la ropa, y las mujeres les abrían las piernas a las niñas y las niñas lloraban y chillaban como un animal que va a ser matado, y la curandera cortaba con un cuchillo un pedazo de carne, del tamaño de una oreja, allí de donde salen las aguas del cuerpo. Y la sangre brotaba roja, en abundancia. Y no había manera de pararlo, ni con emplastos de barro ni con mezclas de yerbas. Y las niñas no tomaban brebajes ni polvos para aliviar sus dolores, nada más eran sujetadas por su propia madre, por su hermana mayor, mientras otra le cortaba las partes y la cosían con cáñamos y agujas de la planta de las espinas. Prefería ser cocodrilo, indigna, impura (Escudos, 2019: 84).

Se puede ver cómo el cuerpo de la mujer es un objeto en función del bien familiar y comunal. No tiene derecho a decidir sobre su propia corporalidad porque esta le pertenece al patriarcado. Son las propias mujeres de la comunidad las que realizan el ritual de ablación, es decir, las que violentan a sus propias hijas, que, como ellas, también serán violentadas y, por tanto, continúan la cadena de violencia intergeneracional: se utiliza a las propias mujeres de la comunidad para efectuar el castigo que se les impone a todas solo por haber nacido en un cuerpo femenino. Y la que decide rebelarse es atacada y censurada, porque se atreve a desafiar el poder heteropatriarcal, que ejercen las propias mujeres. En el texto la niña/cocodrilo recuerda lo que oye decir a su alrededor:

«No te casarás nunca», me decían. Y madre también decía «nadie dará dote por ti, seremos miserables siempre». Será infiel, será lujuriosa, se enfermará de la came y se le pudrirá todo. Sus partes le crecerán y crecerán y serán tan grandes como los cuernos de una cabra, decían a mis espaldas (Escudos, 2019: 83).

Sin embargo, la narradora autodiegética se enfrenta a su destino y desafía a su comunidad, se rebela contra su propia madre y prefiere ser expulsada de la aldea y convertirse en cocodrilo antes que someterse a lo que su grupo le impone. Linda J. Craft destaca que «[f]or Escudos, the personal becomes political, just in the fact that she has published her often bleak stories» (2004: en línea), lo que sugiere que la situación de la que es víctima la niña viene a representar la realidad de todas las mujeres de la comunidad e, incluso, la de todas aquellas mujeres que en el día a día de nuestras sociedades sufren situaciones como la ablación femenina, los matrimonios arreglados y de menores de edad, la prostitución, la esclavitud, la trata de personas y todas las situaciones de violencia que sufren las mujeres solo por su condición de género. Para Beatriz Cortez:

La obra narrativa de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos se caracteriza por su cuestionamiento de las normas establecidas para el comportamiento apropiado que, en las sociedades centroamericanas, con frecuencia requieren que el individuo defina de manera rígida, clara y permanente su identidad de clase y de género, sus afiliaciones políticas, sus intereses culturales y su ideología en general (2001: en línea).

«Yo, cocodrilo» también reflexiona sobre la relación madre-hija, que en el relato se presenta de una manera disfuncional: «Me dejaron a mi suerte. Madre no quería saber nada de mí. [...] Ya no quería estar con ellos. Odiaba a madre. La vi llevar a mi hermanita, la vi llevar a otra más» (Escudos, 2019: 83). Como Cortez sigue poniendo de manifiesto, hay que tener en cuenta que «[e]n sus colecciones de relatos *Contracorriente* (1996) y *Cuentos sucios* (1998) Escudos pone en

tela de juicio las instituciones sagradas e inamovibles de la cultura centroamericana, entre ellas la familia y la figura de la madre» (2001: en línea).

En «Yo, cocodrilo», la relación madre/hija se propone como una relación de sumisión: la madre es la que impone las normas de conducta social, la que opina acerca del propio cuerpo de sus hijas. Ella es reguladora de un sistema que la somete a ella misma, cumple el rol de *funcionaria*, garante de que el cuerpo de sus hijas sea objeto de las tradiciones comunales. La hija se rebela ante la madre, por la que no siente ningún afecto, solo puede ver en ella un ser que quiere violentar su corporalidad; al romper el vínculo con la madre —que, junto a su hermana, es la relación más cercana que posee la niña—, la narradora autodiegética no tiene problemas en dejar su condición humana y convertirse en cocodrilo. Al respecto de la metamorfosis en este relato, López-Pellisa indica que la niña:

Se integra en la animalidad para contraponerse a la normatividad de lo humano, y de este modo, evidencia la inhumanidad que rige la categoría de lo femenino impuesta por el heteropatriarcado que rige en su aldea. La protagonista no encaja en la categoría de mujer, ni en la categoría de lo femenino en su comunidad, se resiste a la dominación y a la norma [...] (2022b: 43).

Sería importante relacionar el papel de la madre en el texto de Escudos con el papel del funcionario en varios textos de Franz Kafka como las novelas *Der Prozess* (1925) y *Das Schloß —El castillo—* (1926) o los relatos *In der Strafkolonie —En la colonia penitenciaria—* (1919) y *Vor dem Gesetz —Ante la ley—* (1915), donde este opera como una figura de confrontación ante el personaje principal/narrador. A diferencia de *Die Verwandlung —La metamorfosis—* (1915) del mismo autor —texto arquetípico de la modernidad, donde se da la transformación del personaje principal Gregor Samsa en un escarabajo—, la niña del texto de Escudos es feliz con la transformación, no teme la pérdida de su núcleo familiar humano y destaca la comodidad que la invade frente a los demás cocodrilos del arroyo. La niña declara refiriéndose al grupo de cocodrilos: «Yo me la pasaba muy bien entre mis amigos. Nadábamos, comíamos, jugábamos. Me enseñaron la cacería. Acechábamos a todos los animales que se acercaban a la orilla a beber agua: impalas, búfalos, leones, elefantes. Y también a los humanos» (Escudos, 2019: 82).

En el cuento, la transformación en cocodrilo no es una situación que violenta la condición humana —como es el caso de Gregor Samsa, en el citado y clásico relato de Kafka, que a lo largo del texto recalca el temor a la pérdida de facultades humanas y la incomodidad que le invade ante la incorporación de acciones propias de un escarabajo—. En Escudos, la metamorfosis sucede para

empoderar al personaje, que con su cuerpo de niña no sería capaz de escapar de su destino ni, posteriormente, tomar venganza. La niña/cocodrilo conserva sus cualidades de razonamiento, que recuerda su vida anterior e incluso mantiene el resentimiento que posee hacia su madre y su comunidad. La suma de estos recuerdos de su vida humana, y la conciencia de sus posibilidades como animal, es lo que provoca el desenlace del texto.

Es mediante la transformación que la niña/cocodrilo destruye el ciclo de violencia al que son sometidas constantemente las niñas de su comunidad. Sin embargo, esta venganza destruirá la aldea entera, que es aniquilada por un exmiembro de esta que no conoció otra manera para solucionar la situación de la que fueron víctima ella y sus pares más que la ira y la muerte. Se narra la destrucción de la aldea, la fijación por aniquilar principalmente a las mujeres, que eran las que se dedicaban a realizar el ritual de ablación a las niñas: la protagonista incluso menciona ver la muerte de su propia madre, ante lo que no manifiesta ningún sentimiento de dolor. Cabe mencionar que la niña/cocodrilo destaca el asesinato de las niñas de la aldea, las cuales «[...] no eran felices nunca, después del ritual. Fue un acto de piedad acabar con ellas» (Escudos, 2019: 85).

La narradora autodiegética en «Yo, cocodrilo» potencia su transformación a través del agua, elemento que es considerado purificador: desde las abluciones de la carta de *La estrella* en los arcanos mayores del tarot –en donde las aguas indican cambio–, hasta el bautismo propio de las religiones judeocristianas. Así, es en el arroyo donde el personaje realiza su animalización:

Me llevaría con engaños a la curandera, me dominarían, me amarrarían como animal. Corrí, corrí desesperada, gritando. Fui hacia el único lugar donde tenía amigos, el arroyo. Corrí y me metí al agua, y recuerdo un rito extraño dado por mi madre. Sabía que allí vivían los cocodrilos. Madre pensó que yo estaba muerta. Yo entré al agua y por primera vez, me convertí en cocodrilo en las oscuridades del arroyo. Salí cocodrilo a la orilla y los demás me siguieron (Escudos, 2019: 84).

La autora plantea un problema como la ablación femenina, pero podría ser cualquiera de los tipos de violencia que sufren las mujeres en cualquier lugar de Latinoamérica y el mundo. Muchas veces, la única posibilidad que queda en el imaginario de las mujeres abusadas y maltratadas es la violencia: es el único lenguaje que les enseñó una sociedad sexista y degradada. A este respecto, como señala Yelin, «[l]a zooliteratura podría ser definida así como toda escritura en la que el animal humano, con un lenguaje que no le pertenece, puede ir en busca de sí mismo» (2015: 199). Es a través de la animalidad que Escudos pone sobre la mesa el problema de la violencia en

nuestras sociedades centroamericanas, es a partir de la ficción como los lectores se pueden concientizar del problema de la violencia de género en nuestra sociedad.

Las líneas de «Yo, cocodrilo» presentan situaciones que se pueden relacionar con noticias que invaden el día a día a través de internet, el periódico o la televisión. La violencia de la contemporaneidad permea la literatura, espacio que en ocasiones se perfila como zona de disidencia del discurso oficial desde donde se denuncian problemas sociales. Jacinta Escudos utiliza el espacio literario para mostrar la violencia de nuestra realidad circundante, valiéndose de elementos propios del género fantástico, utilizando el texto como una alegoría de situaciones que atraviesan el cuerpo femenino, que lo condicionan, lo limitan, lo violentan y muchas veces lo destruyen. En el texto, la ablación femenina se utiliza de forma simbólica, como castración y represión sexual o visibilización de la violencia heteropatriarcal ejercida incluso por las pares, ya que se inspira en una práctica deslocalizada —que puede ubicarse en el mundo islámico subsahariano, sobre todo— pero no propio de El Salvador ni de América Central. Por tanto, es un tema que se enmarca más dentro de un contexto global que local.

La ficción se alimenta de nuestra realidad, toma algunos de sus elementos y los recrea algunas veces, otras veces los deforma, algunas ocasiones los ensancha hasta sus límites y otras los desborda. Este constante diálogo entre realidad y ficción le permite a esta última refractar la cotidianidad desde perspectivas que se deconstruyen y se enriquecen con cada lectura.

3.4. UNA *KAIJŪ EIGA* CENTROAMERICANA⁴⁸: HUMANO/ANIMAL

En «Película japonesa de los años 60», parte del libro *El diablo sabe mi nombre* (2008), Jacinta Escudos utiliza el motivo del monstruo como esa otredad velada que da cuerpo a lo que no se desea mostrar, como ese ser que a través de su subjetividad representa la potencia del cambio. Dada su condición de devenir, el monstruo encarna la posibilidad de construir un ser con una subjetividad fluida, un organismo que provoca solo con su presencia porque lleva hasta los márgenes cualquier

⁴⁸ El término *kaijū eiga* se utiliza para definir las películas de monstruos japonesas. Este género cinematográfico se inauguró en 1954 con *Gojira* —*Godzilla. Japón bajo el terror del monstruo*, en castellano— del director Ishiro Honda (1911-1993).

concepción preestablecida de lo humano. Al respecto de la tipología del humano/animal, Beville añade lo siguiente:

The monster within mythological frameworks is at the juncture of the impossible and the Real and it manifests itself in a number of paradigmatic monstrous narratives. Notable among these is the idea of the excessive humanoid figure envisioned in «the giant», as is the hybrid creature composed of various animal narratives (2014: 24).

En el cuento de Escudos, las primeras escenas se desarrollan con un hombre haciendo compras en un supermercado. Pareciera una escena normal dentro de la cotidianidad de cualquier persona, hasta que se comienza a entrever que prefiere estar allí antes que en su domicilio, donde se encuentra su esposa. Se lee en el texto: «Suspira y trata de cambiar el hilo de sus pensamientos. No pensar en ella, aquí en el supermercado no, por Dios. Como si el supermercado fuese un recinto sagrado donde él hubiese acudido a orar. Tanta era la paz que sentía en aquella hora que se entretenía allí» (2019: 88).

En un primer momento, se puede pensar que el hombre se encarga de su pareja convaleciente de algún tipo de enfermedad. Sin embargo, algo no encaja del todo dentro de esta opción, ya que él lo que más teme de ella es su mal carácter. El hombre piensa en dar un paseo antes de regresar a su casa. Sin embargo, se termina arrepintiendo por temor a sus represalias, tal y como se presenta a continuación:

Se escaparía un par de horas. Que ella dijera lo que quisiera. Estaba en su derecho de salir, de estar solo un momento, de respirar el aire de la ciudad, de ver otras gentes. Salir, nada más salir del encierro. Comenzó a armar argumentos en su cabeza. Le diría que un par de horas en la calle no eran nada comparados con todo el tiempo que él le dedicaba, sometido a todos sus caprichos y antojos. Que él necesitaba su espacio personal, que no podía renunciar a toda su vida más que por cuidarla y hacerle compañía.

Todavía tenía la benevolencia de tolerarla en su casa aunque ya las cosas estuviesen tan deterioradas que durmieran en habitaciones separadas desde hacía años. Pero lo que no soportaba eran sus iras (Escudos, 2019: 88-89).

Lo que en un primer momento se podría deducir como enfermedad o padecimiento psicológico de la compañera del hombre comienza a enrarecerse, ya que se describen situaciones extrañas dentro del comportamiento humano y más acordes a las acciones de un animal. Esta situación se presenta por primera vez en el siguiente fragmento:

¿Por qué no fue un pájaro? Todo sería más fácil. Por lo menos eso le pareció. Le parecía más práctico tener un pájaro que tenerla a ella. Se visualizó a sí mismo un momento, con un pájaro parado sobre su antebrazo izquierdo. Y con la mano derecha acaricia la cabeza del animal. Y

el ave, mansa, cierra los ojos en señal de placer. ¿Por qué no fue un pájaro? (Escudos, 2019: 90).

Es así como se instala la incógnita en la persona que lee el cuento de que la mujer al parecer no está enferma ni convaleciente, con lo que queda la opción de sospechar de que se trata de una mujer devenida en algún animal, no muy amistoso, dado el mal carácter indicado por el hombre. La transformación de la mujer-insecto se introduce sin ningún tipo de razón del hecho extraño o explicación ante el fenómeno. Por las características que se indican, el insecto que encarna la mujer es una mantis religiosa, conocida, sobre todo, porque las hembras son más grandes que los machos, y porque, en la mayoría de las ocasiones, durante el apareamiento, estos son devorados por la hembra. La primera descripción física de la mujer-insecto es la siguiente:

Ella se puso de pie de un brinco y emitió uno de aquellos agudos chillidos que iban acompañados de un resoplido de mal aliento que le desbarataba el estómago. Sus mandíbulas se abrieron y cerraron emitiendo un crujido. Sus antenas se movían de arriba abajo e intentó alzarse sobre sus patas traseras de manera que quedó totalmente erguida. Tenía que agacharse un poco porque el techo era demasiado bajo.

Él caminaba hacia atrás, en silencio. Ella estaba furiosa (Escudos, 2019: 92).

La mujer-insecto se describe como un ser de gran tamaño, lo que la relaciona directamente con monstruos del mundo cinematográfico como Godzilla o King Kong, ambos pertenecientes al imaginario japonés, influenciado en el momento de su arribo por la Segunda Guerra Mundial y su impronta nuclear. En el cuento de Escudos hay una magnificación del tamaño de una mantis religiosa, con lo que se utiliza la fobia que los insectos producen en algunas personas para potenciar lo monstruoso. Al respecto del monstruo y las fobias, Noël Carroll indica lo siguiente:

Monsters of the magnified phobia variety were quite popular in fifties' movies (undoubtedly, they were suggested by the first radiation experiments on seeds). Some examples include: *Them!*, *Tarantula*, *Attack of the Crab Monsters*, *The Deadly Mantis*, *Giant Gila Monster*, *Monster From Green Hell*, *Attack of the Giant Leeches*, *The Spider*, *Black Scorpion*, *The Fly*, *The Monster That Challenged The World*, *The Giant Spider Invasion*, *Mothra*, *The Return of the Fly*, the humongous octopus in *It Came From Beneath The Sea*, the big crawlers in *Rodan*, the giant grasshoppers in *The Beginning of the End*, and the proportionately towering black widow in *The Incredible Shrinking Man*, among others (1990: 49).

También se puede relacionar la mujer-insecto de Escudos con el hombre-mosca utilizado en el imaginario cinematográfico por el director canadiense David Cronenberg (Toronto, 1943) y su

película *The Fly* (1986).⁴⁹ Ambas obras pueden leerse como una reescritura del tradicional cuento de hadas francés «La Belle et la Bête», cuya primera versión publicada la realizó la escritora francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1685-1755) en 1740. Al respecto de la película *The Fly*, Carroll señala que:

The horrific object is a compound of threat and impurity. However, for much of the film the fly monster is not threatening. He has a girlfriend, who, as we have argued, cues our response to the fly, and until the end of the film, at least, she does not feel threatened by the fly. Rather, she remains concerned. Likewise, for most of the film, the audience, via the agency of the girlfriend, emotionally responds to the fly in terms of disgust tinged with sympathy and care. This does change during the denouement when the fly becomes dangerous to all concerned. But the curious affect that suffuses much of this film can be pinpointed according to our theory by virtue of the way in which the creature is presented as not horrific due to the girlfriend's sense of security vis-à-vis the fly. She is patently disgusted by his malady, as we are; but her concern for him leads her to attempt to get past this, and I think the ideal audience does as well (1990: 39-40).

Al contrario que en la película de Cronenberg, es interesante ver que el cuento de Escudos ubica al hombre en una posición de subordinación ante la mujer, que trastoca el *orden tradicional* machista-heteropatriarcal y da espacio a la mujer para ocupar el lugar dominante en la relación. La interacción de la mujer-insecto con su compañero se describe de la siguiente manera:

A veces sus ataques eran violentos. Más de una vez se le había aproximado demasiado y lo había amenazado con sus tenazas, como si quisiera arrancarle la cabeza. Él se defendía arrojándole provisiones, las latas de la sopa, las bolsas de pan, las botellas de Coca Cola. Él lanzaba todo y ella lo capturaba en el aire y se lo tragaba. A veces rechazaba las cosas que él le arrojaba con la tenaza izquierda, como si fuera un bate de béisbol. Las cosas rodaban por la sala, por la cocina. Entonces él tomaba alguna caja, le lanzaba lo que pudiera encontrar, mientras ella avanzaba, iracunda, hasta acorralarlo (2019: 93).

Al pensar la figura del monstruo en el cuento, se relaciona nuevamente con la animalidad. Para Roberto Esposito: «[...] el hombre se toma efectivamente tal, plenamente humano, sólo por contraposición con la naturaleza animal que le sirve de inevitable sostén» (2009: 161). La relación entre el hombre y la mujer en el cuento de Escudos pasa de una pulsión de aniquilación a una de afectividad. El hombre en ocasiones describe a la mujer-insecto desde la atracción y el cariño, lo que deja entrever que esta relación interespecie es incluso más compleja de lo que el hombre puede llegar a percibir. Esta dicotomía descriptiva de su compañera mujer/monstruo, humano/animal se puede percibir en el siguiente fragmento:

⁴⁹ Esta versión es la más conocida de la película. Sin embargo, existe una película previa homónima de 1958 del director Kurt Neumann (1908-1958), que se basó en un relato de 1957 del escritor franco-británico George Langelaan (1908-1972).

Ella lo miró extrañada. De un brinco se puso de pie y se apuró a la cocina. Con la punta de sus patas (a él, admitía, le encantaba ver esto), con la punta de sus patas abría las puertas de los anaqueles superiores. El movimiento era suave, elegante. Apreciaba cómo la delgadez de las patas ocultaba una fuerza inimaginable.

En momentos como ese observaba sus ojos. Redondos, verdes. Extraños. Parecían espejos opacos. Y, sin embargo, brillaban. Ella al ver los anaqueles vacíos, se colocó cuatro patas en su cintura. Él sonrió. Ese detalle siempre lo enternecía. Significaba que ella estaba de buen humor. Lo había aprendido de él, eso de ponerse las patas en la cintura (Escudos, 2019: 95).

Se puede constatar el desarrollo de un código de relación entre la pareja que permite momentos de diálogo y complicidad. Con ello se puede ver también la condición de vulnerabilidad a la que no solo está expuesto el hombre, sino también la mujer-insecto como entidad que no encaja en los parámetros de la convención social. Esta comprensión de la diferencia se manifiesta en este extracto:

Se había conmovido ante el movimiento de sus patas. Ante los intentos de ella por caerle bien. Total, ella tampoco podía ser feliz en medio de toda aquella situación. Eran signos que habían tenido que acordar. Signos que él le había enseñado para comprenderla y no tener que soportar sus amenazas e iras (Escudos, 2019: 95).

En el cuento se perfilan las dificultades de la convivencia propias de vivir en pareja llevadas al límite por el choque de paradigmas. Por un lado, las convenciones sociales y la subjetividad humana representada en el hombre y, por otro, el devenir de la mujer en sujeto monstruoso y su hibridez humano/animal que no encaja en los parámetros establecidos. El hombre resume la lógica operatoria de la relación de la siguiente forma: «Así eran sus días y noches. Él procurando un espacio personal y ella metida siempre en casa, sin atreverse a salir a la calle, Aunque él tampoco lo habría permitido. No podía salir a la calle en su condición. No debían verla» (Escudos, 2019: 91).

Hasta aquí se ha accedido a la información de los hechos a través de la narración del hombre. Sin embargo, a la mitad del cuento la persona que lee el texto accede a la versión de la mujer-insecto. Por ella se sabe que, al parecer, él terminó escapándose de su casa. Antes esta situación, ella lo que piensa primero es en la integridad física del hombre, lo que humaniza sus gestos ante el lector. Así se describe su primera reacción ante el abandono de su marido:

Estaba desesperada. Pasó la noche en vela esperando escuchar los sonidos de la puerta. Sería él regresando de alguna de sus escapadas. Vendría borracho, aunque él ya sabía que a ella eso no le gustaba para nada. Tendrían un pleito monumental y él le lanzaría todas las conservas de la cocina y luego tomaría todos los libros y se los estrellaría contra la cabeza y ella tendría que

hacer uso de sus mandíbulas y tenazas para controlarlo. Qué fastidiosos podían ser los humanos (Escudos, 2019: 96).

Las películas en el género de *kaijū Eiga* tienden a proponer una estética con respecto a las características de los monstruos que las conforman vinculadas a seres de gran tamaño que, en un primer momento, devinieron del imaginario de las leyendas japonesas y se vieron influidas sobre todo por el avance nuclear de la mitad del siglo XX —en especial en los ataques a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, en el marco de la Segunda Guerra Mundial—. Al definir estos monstruos, Anne Allison indica que «[...] these kaijū (monsters) are unilaterally bad and get wiped out, time and time again, by the hero of the show: a human who morphs into a giant cyborg» (2006: 344). Otra de las influencias culturales sobre estas monstruosidades es la de los *yōkai*, criaturas del folclore japonés definidas como espíritus o demonios que poseen cualidades humanas, animales, o ambas a la vez «[...] that proliferated in the Edo period of the seventeenth and eighteenth centuries» (2006: 344).

Se puede ver cómo Escudos se apropia de esta estética, pero con una propuesta que humaniza al monstruo, sin querer decir que lo mejora, sino que muestra esta ambivalencia propia de los seres humanos como también parte fundamental de este devenir humano/animal. La mujer-insecto muestra sentimientos de preocupación ante la desaparición de su compañero y su seguridad, pero, por otro lado, también presenta pensamientos egoístas respecto de su bienestar con este cambio en su cotidianidad. Se lee en el cuento:

¿No había pensado ni un poquito en ella? ¡Se moriría de hambre! ¿Quién la alimentaría? Este tipo no tenía ni una miserable planta en todo su apartamento y, si él no traía las provisiones, ella moriría. Él lo sabía. Otro pensamiento la golpeó con crueldad: a él no le importaba que ella muriera. Su no volver a casa era una prueba de ello (Escudos, 2019: 96).

Lo interesante es que propone en este monstruo la ambivalencia e incongruencia de las subjetividades humanas. No se queda solo con la descripción desde fuera de este devenir, sino que da la visión interna de un ser que, al igual que el hombre, está padeciendo una crisis de pareja. La sección donde la mujer-insecto tiene voz se acaba mostrando que ella se ha quedado sin provisiones alimenticias en casa, lo que la obligará, eventualmente, a salir a buscar alimento, con todo el caos que puede desatar con ello. Así concluye su intervención: «Ella lloraba, sentada sobre el sofá, con la cortina descorrida para ver la copa de los árboles de la calle. Tenía hambre. Mucha hambre. Y los árboles, sus hojas, eran de un apetitoso verde. Incitadoras» (Escudos, 2019: 97).

La última sección del texto retoma la voz del hombre. Este describe su vida fuera de su núcleo familiar y de las obligaciones de manutención de la mujer-insecto: «Había pasado nueve días en un hotel de playa, escuchando el rumor del mar, viendo amaneceres y atardeceres, hartándose de pescado, bebiendo cerveza muy fría, haciendo el amor con extrañas» (Escudos, 2019: 97). Sin embargo, justo después de referir estas condiciones idílicas, el hombre indica que no puede estar más en esta situación, lo que lo obliga a regresar. Se lee en el cuento:

Pero ya era suficiente. La recordaba demasiado. Había comenzado a preocuparse y decidió volver a la ciudad esa misma tarde. Antes de ir al apartamento pasaría por algún supermercado y compraría muchas provisiones, todos sus manjares favoritos y hasta el chocolate con nueces que le había prometido antes de salir. Pero antes desayunaría (Escudos, 2019: 98).

Es sentado esperando el desayuno que empieza a pensar en posibles soluciones para mejorar la convivencia con su compañera, como negociar salidas esporádicas para estar solo. Mientras está con estas elucubraciones ve el periódico, donde aparece la mujer en una foto. Esto le provoca una gran conmoción. Comienza a leer la descripción de los hechos:

Decía la nota que ella había saltado desde la ventana de un edificio y se había posado sobre la copa de unos árboles que comía con ferocidad incontenible (sic). Luego había bajado a la acera produciendo el subsiguiente pánico entre automovilistas y peatones. Nadie sabía cómo apresarla (Escudos, 2019: 98).

El hombre se desplaza a la barra del bar para ver el televisor donde, en el noticiero, hacen un seguimiento de la situación: su compañera en primera plana, junto con políticos, el ejército, asociaciones animalistas, ecologistas y sectas religiosas, todos dan razones posibles a la situación o proponen medidas drásticas para solucionarla. Es frente al último llamado de rendición que le hacen a la mujer-insecto antes de abatirla que el hombre aclara sus sentimientos hacia ella: «Él miró sus ojos. Y por primera vez, en todo ese tiempo, puesta allí, sobre el árbol, con sus finas patas, sus mandíbulas, sus tenazas aserradas, sus alas plegadas sobre el cuerpo y el color verde limón de todo su cuerpo, comprendió su belleza» (Escudos, 2019: 100).

Un elemento clave en el texto es que la autora permite conocer la visión de ambos personajes intercalando su narración. Esto es fundamental porque ninguno de los dos es subalternizado y se pueden ver ambos lados de la historia. Sin embargo, se debe destacar el hecho de que el hombre interviene dos veces en el cuento y la mujer solo una, mucho más breve en extensión que las dos intervenciones de su compañero. Esto puede ser una alegoría de la imposibilidad de desjerarquizar la relación humano/animal que, en nuestro paradigma social,

siempre dará mayor visibilidad a la subjetividad humana, ya que la animal está más bien supeditada a sus intereses.

El cuento también parece ser una alegoría sobre las dificultades en las relaciones de pareja, ya que ninguno de los dos personajes quiere hacerse daño, pero ambos padecen un desgaste en la convivencia, lo que muestra un problema frecuente, no solo en las relaciones de pareja, sino en la convivencia con otras personas. El cuento propone una solución al conflicto desde ambas subjetividades: ella sale de su apartamento para calmar su hambre, exponiéndose al ataque por parte de su contexto social y él escapa de la situación y es víctima del remordimiento, lo que lo impulsa a regresar y buscar una conciliación. Ambos personajes realizan un cambio para rebelarse contra su cotidianidad, aunque esta acción depara graves consecuencias.

3.5. LO GROTESCO Y EL ABSURDO HORROR DE LO REAL: MUJER MONSTRUOSA⁵⁰

En lo que atañe a este apartado se hará una relación entre el tema de los parámetros de la belleza que afectan la corporalidad de las mujeres desde el paradigma capitalista y heteropatriarcal con relación al motivo del monstruo y su tipología con respecto a la mujer monstruosa. Si se considera lo femenino dentro de lo simbólico, se puede asociar su posición dentro del discurso oficial a la de la otredad, ya que el lenguaje que lo nombra es una construcción que proviene de una episteme patriarcal. Con esto, se indica que no es que lo femenino sea un polo opuesto a lo masculino, sino que los estándares de lo social/patriarcal lo han definido como tal, señalándolo dentro de los parámetros *de lo que no es*. Al respecto, se puede añadir que:

If we consider Otherness broadly, it is essentially a construction of difference that emerges from the attempt to contain and separate that which is superfluous to subjectivity. Although the two ideas of self and other are in many ways interdependent—since Otherness is the inevitable limit from which the subject defines itself—there is a reductive and social process involved in the construction of difference just as there is in the case of sameness. Nonetheless, the relationship between self and other is established as part of a binary system that appears to be driven by individual will, while being also constrained by social limitations. Of these limitations, gender takes part in a fundamental subjective positioning. If we consider gender and language, the use of third person pronouns suggests a basic human distinction between he, and she, which extends outward to all social and cultural constructs subsequently to dictate the

⁵⁰ Una primera versión del análisis del cuento de Lewis G. se publicó bajo el título «Mujeres monstruosas en tres cuentos de escritoras centroamericanas: entre el *New Weird* y la utopía feminista» en el libro *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas* (2023: 191-203), editado por editado por Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano.

Otherness that defines the female and that upholds systems of patriarchal dominance (Beville, 2014: 114).

En el caso de Cheri Lewis G. y su libro *Abrir las manos* (2013)⁵¹ se realiza un escrutinio de los intersticios de la normalidad y se propone una poética que devela la irracionalidad de lo social a través de situaciones anómalas insertas en ella. Al hacer uso de la inquietud, la autora no se aleja del contexto social, sino que a través de lo inusual amplifica situaciones de la realidad que se tienen normalizadas, pero que son altamente violentas. Ejemplo de esto es la violencia contra la mujer en sus múltiples formas, que la autora retoma en varios de sus textos. Al respecto de la escritura de Lewis G., Fernando Burgos Pérez indica que «[...] su obra utiliza la maleabilidad de lo fantástico [...] como crítica a una racionalidad que ha persistido en justificar un orden de parámetros socioculturales» (2017: 19).

Para realizar esta crítica social la autora muchas veces recurre a lo absurdo o lo abyecto. Siendo así, las situaciones que se presentan como insólitas se mezclan con el doble sentido o el sinsentido, no sin una dosis de humor negro que produce un extrañamiento en el lector desde el humor. Esto se relaciona con lo que Roas define como «lo grotesco», y que considera que debe cumplir con dos condiciones inherentes: la primera es que no confronte lo real a lo imposible, sino que provoque una risa en el lector que lo inquiere al mostrarle «el absurdo horror de lo real» (2011: 72; la segunda condición de lo grotesco es la nula relación que establece el texto con la realidad del lector. Es decir, como reflexiona, de forma más concreta:

Los textos grotescos que utilizan elementos imposibles van más allá de una impresión fantástica, puesto que la hipérbole y la deformación que los caracterizan conducen al relato hacia otro tipo de efecto: ni el narrador pretende que el lector acepte el suceso imposible narrado, ni este último lo consume pensando en su posibilidad efectiva. Se trata, en definitiva, de deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresiona negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados, siempre —a mi entender— con el objetivo esencial de revelar el absurdo y el sinsentido del mundo y el yo (Roas, 2011: 73).

El cuento «Mujer hecha pedazos» forma parte de *Abrir las manos* y es un ejemplo para analizar desde lo grotesco. En el texto, se presenta Eduardo, el narrador homodiegético, que conoce a Marta, una mujer a la que, de manera completamente natural e indolora, se le desprenden distintas partes de su cuerpo. Ambos se conocen en la fiesta de cumpleaños de una amiga en común.

⁵¹ En estas páginas se utilizará la versión guatemalteca del libro publicada en 2015 por F&G Editores.

Eduardo ve que a Marta se le cae un brazo al suelo, pero piensa que probablemente se trata de una prótesis. Posteriormente, su amiga Cristina los presenta y, conversando con ella, a Marta se le desprende la mano izquierda.

En un primer momento Eduardo logra naturalizar el desmembramiento de Marta dada su simpatía y sociabilidad, ya que «[e]ra de esas personas con la capacidad de hablar sobre cualquier tema sin aburrirte. Me daba pena preguntarle lo de su brazo, y no lo hice. Además, la conversación se había tornado tan interesante que hasta me estaba olvidando del asunto» (Lewis G., 2015: 12). Sin embargo, los personajes transitan de esta comodidad propia de una buena conversación a la extrañeza de la condición de Marta, que Lewis G. incluso remarca con una dosis de humor negro:

Recuerdo que me hablaba sobre un texto de Jorge Luis Borges cuando se le cayó la mano izquierda. En el momento en que se agachó a recogerla, la empujó por accidente, se le escurrió entre los barandales y aterrizó en unos matorrales de la planta baja. No sabía si acompañarla o quedarme ahí donde estaba. Me asomé al balcón y vi su mano ahí, en el zarzal. Le iba a costar alcanzarla, y ni pensar en el peligro de los mapaches. [...] Pobre mujer. Estaba buscando donde no era y la tuve que ayudar. Todo el mundo se dio cuenta de que se le había caído la mano porque le tuve que gritar muy fuerte debido al volumen de la música. Demoramos un poco en que lograra encontrarla, hasta que por fin la agarró, la insertó en su muñeca y volvió hacia mí como si nada hubiera pasado (2015: 12-13).

Se genera una situación propia de una comedia romántica, con toques intelectuales, pero con una condición física que, en nuestra realidad, más que asombro o extrañamiento, generaría horror. Existe una naturalización de lo insólito en el cuento que es lo que descoloca a Eduardo, generándole un extrañamiento que se puede equiparar al del lector ante los hechos narrados. Sin embargo, estas dudas se presentan desde la curiosidad del fenómeno más que del temor ante la condición corporal de Marta. Así, el cuerpo se vuelve el elemento principal de inquietud, lo anómalo de su desmembramiento es lo que activa una lógica que deforma los límites de lo real y lleva la trama al terreno del humor. Esta situación es una condición habitual en algunos textos dentro de lo fantástico posmoderno, augurada por la referencia a Borges, donde se ofrece,

[...] un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad que le ha tocado vivir (eso conduce también a explorar patologías oscuras y comportamientos excéntricos o ridículos que, en ocasiones, bordean lo kafkiano y humorístico). Son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que esta es siempre cambiante, provisional. Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición (2011: 161-162).

En el caso de «Mujer hecha pedazos», la autora representa el cuerpo femenino como monstruoso, ya que genera un espacio que problematiza la identidad, la relación entre el afecto y el capitalismo, la individualidad y la comunidad y la tensión entre sujeto/objeto (Moraña, 2016: 95). En el cuento se presenta la inquietud ante la situación anómala del cuerpo de Marta a través de las dudas de Eduardo, que incluso la confronta por su desmembramiento:

La situación se me hacía muy rara y le tuve que preguntar por qué le pasaba eso. Con naturalidad me respondió que no sabía. Que un día, de repente, estaba en la sala de su casa y se le cayó una pierna. No era algo que le doliera, simplemente se le salía. Me contó que sus padres le hicieron miles de exámenes, cirugías y tratamientos que solo lograron traumatizarla. «Fueron años de sufrimiento, hasta que un día me cansé». Me dijo que ya le tocaba vivir con eso y que, con el tiempo, había logrado verlo como algo normal. Normal, al menos para ella, pensé yo (Lewis G., 2015: 13).

En «Mujer hecha pedazos», la mujer monstruosa desafía el paradigma social heteropatriarcal y machista de las sociedades contemporáneas y denuncia la objetivación de la mujer en el imaginario colectivo. La imagen monstruosa en tanto horizonte cognitivo se convierte en un instrumento crítico que fisura las presunciones sociales sobre cómo deben ser legibles los cuerpos de las mujeres. Esta condición de exceso se produce porque el monstruo no se inscribe dentro de estructuras jurídicas, sociales y lingüísticas. Al hablar de la corporalidad en relación con el monstruo y la mujer, Moraña indica que:

El cuerpo funciona como el lugar de conflicto en el que se dirimen luchas de poder y se despliegan estrategias de seducción y posesión que contribuyen a la propagación del campo simbólico de la monstruosidad. La corporalidad es esencial tanto para la representación de la perversidad de lo monstruoso como para la asociación de este con las nociones de deseo, represión, trauma y violencia, las cuales integran ciertas construcciones estereotípicas de lo femenino (2017: 233).

Ante la extrañeza de Eduardo por su condición, Marta lo interpela de la siguiente manera: «“La gente es rara, Eduardo”, me decía. “Se asustan porque a uno se le caiga una mano o un pie, pero les parece completamente normal abrirse las tetas y meterse dos bolsas gigantes de silicona. Es más, hasta lo pregonan con orgullo por ahí”, decía entre risas, mientras se acomodaba la pierna derecha, que se le acababa de caer» (Lewis G., 2015: 14). Con esto, el monstruo desarma un criterio de verdad y produce una argumentación alternativa, poniéndolo en crisis. Marta desafía una situación socialmente normalizada, pero que ella considera aún más extraña que sus desmembramientos: es así como fisura la artificialidad de las epistemes que legislan sobre los cuerpos femeninos y obran dentro de un sistema capitalista que cosifica a las mujeres y les impone ideales inalcanzables de belleza. Para Burgos Pérez, en el cuento:

Lewis recurre alternadamente, por consiguiente, a configuraciones narrativas alegóricas y satíricas, mediante las cuales se rechaza el control social fascista del cuerpo de la mujer en términos de su mercantilización. Rechaza los cánones y prescripciones a los que ordinariamente se somete el cuerpo femenino, a fin de responder a ciertos arquetipos de belleza o de modas frente a los cuales no existen cuestionamientos en su ocurrencia social (2017: 27).

El final del relato continúa con el estilo humorístico de la situación extraña que experimenta Marta, ya que esta indica, en su última comunicación con Eduardo, que en una fiesta se emborrachó y perdió un brazo, lo que incluso la llevó a poner un anuncio en el periódico. Ante esta situación dialogan de esta manera, irónicamente casual: «Es muy raro que se te perdiera así», le dije, a lo que me contestó con su franqueza habitual: «Ay, Eduardo, he perdido las llaves, el pasaporte, la cartera, ya perdí al amor de mi vida, cómo no se me iba a perder también un brazo» (Lewis G., 2015: 15).

Se presenta una situación sinsentido para visibilizar la violencia hacia el cuerpo femenino y las situaciones a las que es sometido para ajustarse a estereotipos establecidos por la sociedad. Lewis G. acaba el cuento sin dar razón o solución a los desmembramientos de Marta y los propone como «[...] una impugnación de la invasión institucional del cuerpo» (Burgos Pérez, 2017: 28). Su objetivo es propiciar una situación absurda que activa la crítica a los estereotipos de belleza que sufren las mujeres, pero a través de una sensación inusual ante lo que sucede, acción que no desarrollan los personajes del texto, sino el lector.

Debe recordarse el contexto de la autora, declarado un paraíso fiscal, que además posee el Canal de Panamá —administrado de manera privada por una entidad jurídica autónoma de derecho público— y la Zona Libre de Colón —zona franca que funciona como una entidad autónoma dentro del territorio panameño—. Este contexto neoliberal en un país que invierte más en el desarrollo de la empresa privada que en infraestructura pública como la salud, potencia una hiperbolizada mercantilización de los sujetos. Además, el tema de las cirugías estéticas en clínicas clandestinas y los peligros de estas en Panamá es una preocupación en aumento. Dentro de este escenario, Lewis G. plantea el texto como una «proclama de emancipación» (Burgos Pérez, 2017: 28) del sujeto femenino en una sociedad hipercapitalista.

Al respecto del monstruo y su relación con lo femenino en el cuento, se puede establecer un deseo de plasmar a partir de lo visual la otredad que representa la mujer en la sociedad. A través de la satirización de los estándares de belleza aplicados al cuerpo femenino, el monstruo se

manifiesta para ponerlos en entredicho. Alrededor del motivo del monstruo a lo largo de la historia, Piñol Lloret indica que:

[...] las representaciones de monstruos no tuvieron una única finalidad, sino que se emplearon para generar temor, funcionar como ornamentos, documentar mundos desconocidos, caricaturizar la sociedad o jugar con la seducción y la fantasía: pero fuere cual fuere su función, siempre estuvieron, evidentemente, al servicio de un espectador, alguien que mirase las obras, conllevando invariablemente una cierta dosis de curiosidad y suponiendo una plasmación visual de la otredad (2015: 37).

Si se atiende a la catalogación de las finalidades del monstruo a lo largo de la historia, la mujer del cuento de Lewis G. encaja con la burla de la sociedad a través de su caricaturización. Esta hiperbolización de las demandas de los cánones de belleza al cuerpo femenino se produce a través de un desajuste en el terreno de la percepción: la visualidad de la mujer desmembrada entra a escena para cuestionar al *establishment* y proponer posibilidades de resistencia al discurso oficial desde la sátira y el humor.

3.6. UNA PROPUESTA UTÓPICA DESDE AMÉRICA CENTRAL HASTA LAS LUNAS DE SATURNO: MUJER MONSTRUOSA⁵²

En lo que concierne a la tipología de mujer monstruosa, este concepto está muy ligado al rol de madre que se suele asociar a las mujeres.⁵³ Desde la mitología griega hasta la cristiana, la mujer fecunda es símbolo de monstruosidad (Francus, en Beville, 2014: 75-76). Al respecto de la madre y su relación con el monstruo, Beville señala que:

«Mother», although it is a complicated term that is used in many differing contexts, usually functions to signify origination, nurturing, authority, and excess. Significantly, an implied powerful sexuality also underlies the term, and this has been at the root of the demonization of mother figures in various cultural contexts. On the one hand, to be a mother is to be a caring, nurturing, and natural being. On the other hand, it also suggests sexuality and excess (2014: 75).

Sin embargo, lo femenino no se reduce exclusivamente a lo biológico. Como tal, la mujer monstruosa también es una propuesta que desafía los criterios de valor reduccionistas que conciben

⁵² Una primera versión del análisis del cuento de Miranda Garnier se publicó bajo el título «Mujeres monstruosas en tres cuentos de escritoras centroamericanas: entre el *New Weird* y la utopía feminista» en el libro *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas* (2023: 191-203), editado por editado por Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano.

⁵³ Debe señalarse que en ocasiones también se relaciona a la mujer con la monstruosidad cuando esta es infértil, ya que no cumple el rol que espera la sociedad que ella asuma.

la identidad exclusivamente a partir de lo corporal, de tal modo que: «Male/female proposes a biological variance, but masculine/feminine suggests a more refined and conceptual distinction that cannot be pinned down or othered in the simple form of dichotomy» (Beville, 2014: 116). Con esto, la mujer monstruosa también desafía los parámetros asignados al género desde un criterio jerárquico heteropatriarcal que organiza el orden social.

El cuento «Dione» de Ximena Miranda Garnier, parte de la antología *El país restaurado: relatos anticipatorios* (2019), aúna la tipología de la mujer monstruosa con el subgénero de la ciencia ficción de la utopía feminista. Primero se debe advertir que el concepto de la utopía, como noción organizadora del mundo, se ha planteado como forma de gobierno dentro de una sociedad ideal, lo que ha implicado que quien se enfrente a ella deba desentrañar cómo realizar, dentro de ese supuesto paraíso que presenta, una crítica a la realidad cotidiana. Es, más allá de un género literario asociado a la ciencia ficción, una forma de pensamiento filosófico. Como ejemplo de lo anterior se puede incluir el clásico *Utopía* (1516) del británico Tomás Moro (1478-1535), donde el autor imagina una comunidad ficticia basada en los ideales filosóficos y políticos del mundo clásico y el cristianismo, pero nunca se cuestiona la relación de opresión entre hombres y mujeres.

Al unir la utopía con el pensamiento feminista se produce una nueva epistemología que incluye a la mujer y propone formas de convivencia donde no sea el sujeto histórico subalterno. Con este objetivo, la utopía feminista denuncia «[...] la transgresión de las relaciones del único poder que históricamente las utopías tradicionales no han tomado en cuenta: el poder político implícito en las relaciones jerárquicas varón-mujer» (Femenías, 2013: 20). La primera autora registrada en crear una utopía que considera la igualdad de las mujeres es la francesa nacida en Italia Christine de Pizan (1363-1431) con *Le Livre de la Cité des Dames* (1405), anterior al libro de Moro. El texto de Pizan surgió como respuesta al poema *Roman de la Rose* (escrito entre 1225 y 1280) de Guillaume de Lorris (1200-1238) y Jean de Meung (1240-1305). Lo que se describe en esta obra sobre los malos atributos de las mujeres es contradicho por de Pizan, que crea una ciudad alegórica donde aloja mujeres ilustres que rebaten los argumentos misóginos del *Roman de la Rose*. Al respecto de la utopía feminista, Jean Pfaelzer indica lo siguiente:

Both feminist discourse theorists and utopian authors are concerned with the narrative function of space. Women's space: the gap, the rupture, the enclosure, the absence of female inscription in discourse and history. Utopian space: no place, the inversion, the hole in history which signifies and allows for the fantasy and the wish. Both disciplines deconstruct material space

in order to portray what has not happened, what has not happened yet, what might happen. But they split on what to do next (1988: 282).

Como género literario, la utopía ha sido utilizada por algunos autores y autoras para delatar el control de un sistema altamente represor que se apropia de la vida y el cuerpo de los sujetos, de los ecosistemas y de las especies no humanas. Tom Moylan (1986) define este tipo de literatura como «utopía crítica», dentro de la que incluye obras como *The Dispossessed* (1974) de Ursula K. Le Guin (1929-2018), *The Female Man* (1975) de Joanna Russ (1937-2011), *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy (Detroit, 1936) y *Triton* (1976) de Samuel R. Delany (New York, 1942). Sin embargo, algunas de estas obras han sido leídas también como utopías feministas. Al respecto de las obras que se inscriben en este género, Pfaelzer señala:

The author of the feminist utopia writes of spaces in which women cannot yet live. Here she exposes contemporary social biases by inverting their traditional codification in texts. Abandoning the marriage plot, the feminist utopia reverses the reader's expectations about the employment of gender roles: dominance, parenting, sexuality, language, dependency, work, money, and female competition. These inversions impose a reading experience of deciphering as well as imaging. The new world is a feminist hieroglyph which can only be understood in constant reference to and conscious interpretation of the current world: the authenticity of the utopian fantasy reverberates against the illogic of contemporary social and economic discrimination. The reader wanders between the real and the utopian, between the patriarchal and the feminist, like distorted analogies of amusement park mirrors (1988: 282).

En el caso de la utopía feminista se utiliza este espacio narrativo para denunciar, mediante un escenario idealizado, la violencia que se impone a la mujer, sujeto que ha sido angular en su papel de madre/cuidadora/trabajadora no remunerada para mantener el orden que impera en el contexto social. Sarah Lefanu define esta vertiente de la utopía de la siguiente manera:

[...] the feminist utopias [...] present «better» worlds than our own, [...] utopia as an imaginary place, a nowhere land, a realm like the unconscious, where dreams may flourish and desires be realized. This is not to say that feminist utopias do not spring out of a concern with phenomena in the real world. On the contrary, it is precisely that engagement with the here and now that fuels the desire for something else, for something «elsewhere». Modern feminist utopias are intimately connected with the modern women's liberation movement (1989: 53).

Al pensar el monstruo insólito en estas narrativas utópicas feministas, este se propone como un motivo que desafía los protocolos de representación de lo humano ya que, como indica Álvarez Méndez: «Tanto los cíborgs como otros seres virtuales, digitales, posbiológicos o biotecnológicos cuestionan nuestro concepto de cuerpo y vida [...]» (2023b: 35). Al respecto de la representación del monstruo desde la ciencia ficción feminista, Veronica Hollinger recalca que «[...] these “monsters” represent the breakdown of conventional ways of being-in-the-world; they raise

questions about what it means to be both female and human; and they suggest definitions which “were previously invisible, untold, unspoken (and so unthinkable, unimaginable, ‘impossible’)”» (1990: 133).

En el cuento «Dione» (2019) de Ximena Miranda Garnier, se presenta la mujer monstruosa porque desafía la condición natural de la reproducción humana a través de la ingeniería genética. Es importante destacar que, en aspectos de salud sexual y reproductiva, Costa Rica sigue siendo un país muy atrasado: por poner un ejemplo, hasta hace poco había una fuerte oposición con respecto a incluir el Programa de Afectividad y Sexualidad Integral del Ministerio de Educación Pública en los centros educativos de primaria y secundaria. En este contexto altamente conservador, el monstruo se convierte en posibilidad, en potencia de imaginar un futuro donde la mujer pueda buscar una alternativa fuera de una sociedad heteronormativa y patriarcal. Lo anterior dialoga con lo que dice Lefanu al respecto del papel de la mujer en las utopías feministas:

[...] «woman» in conventional contemporary science fiction is an absence, at best a pale imitation of 'man', if not actually the feared castrating m/other. So to imagine a woman as having a self that can be liberated from the structures of male dominance, of narrative form as well as of the real world, as these feminist utopias do, is in itself a liberating experience (1989: 54).

Miranda Garnier crea a Julia, una narradora autodiegética que explica que se encuentra sola en Titán, una de las lunas de Saturno. En sueños le llegan imágenes de su vida en la Tierra, pero parecieran recuerdos fragmentados de su familia, sobre todo de su abuela y sus hermanas, como se lee a continuación:

El viaje del sueño la lleva a una finca con su abuela, que le cuenta otra vez la historia de cuando huyó de aquel pequeño país que estaban restaurando. [...] Hay un salto raro, típico de los sueños, y ahora está jugando con versiones miniatura de sus hermanas. Caminan a través de campos dorados hacia un galerón. Detrás de la puerta, escuchan un grito y se vuelven a ver. Se asoman y encuentran a un hombre en traje negro, sentado frente a su escritorio. Su dedo índice está sobre un botón. Él se vuelve y la ve a los ojos, ella cierra la puerta y sale corriendo (2019: 51).

En el fragmento anterior se puede ver cómo hay en el inconsciente de Julia un temor hacia la seguridad de sus hermanas. Se debe recordar que en Costa Rica la Ley de Penalización de Violencia contra las Mujeres número 8589 del 25 de mayo de 2007 entró en vigor el 30 de mayo de ese año y ha sido reformada en ocho ocasiones, dos de las más significativas en los meses de mayo y agosto de 2021. Según el Observatorio de Violencia en Costa Rica, entre 2007 y 2022, los

casos de víctimas por feminicidio oscilan entre las 17 y 42 mujeres.⁵⁴ Como se puede observar, es relativamente reciente la legislación que procura un protocolo para la seguridad de las mujeres en el país. Si a esto se le suma la oleada de partidos fundamentalistas cristianos y sus campañas en contra de la *ideología de género*,⁵⁵ no es de sorprender que la ficción costarricense se alimente de su contexto y sus retrocesos.

El cuento de Miranda Garnier forma parte de la antología *El país restaurado: relatos anticipatorios* (2019), volumen que surgió como denuncia ante el ascenso y popularidad de un partido conservador religioso costarricense llamado Restauración Nacional que disputó las elecciones presidenciales con su candidato Fabricio Alvarado en 2018. Entre los propósitos del partido político figuraban la defensa de la vida y la familia, estar en contra de la *ideología de género*, oponerse a la norma técnica para la interrupción terapéutica del embarazo⁵⁶ y retirar a Costa Rica de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para prohibir la unión de personas del mismo sexo. La autora utiliza la escritura y su potencia creativo-propositiva como instrumento para repudiar las prácticas misóginas heteronormativas que propone esta fuerza política y concibe un espacio donde otra lógica social es posible a través de los viajes al espacio y la ingeniería genética.

En la obra se señalan qué procedimientos se deben realizar en lo que parece ser el primer esfuerzo de colonización del ser humano en otro planeta. Posteriormente, Julia indica que se ha implantado un embrión y que ella es una de muchas mujeres que han emigrado a otros planetas para formar una nueva sociedad fuera de la Tierra, proceso que se describe de la siguiente forma:

Revisa la incubadora temporal; todo está en orden después de que tuvo que abrirla. Adentro hay 49 embriones humanos, cada uno capaz de iniciar un linaje distinto de mujeres partenogénicas. El primero ya ha sido implantado, y a veces cree sentirlo; pero es muy temprano para saber si completará su desarrollo exitosamente. En múltiples direcciones, otras mil reinas humanas están viajando desde la Tierra para colonizar distintas esquinas de la galaxia. El futuro de la humanidad está en sus manos (2019: 52-53).

⁵⁴ Se pueden observar los gráficos en el siguiente enlace: <https://observatorio.mj.go.cr/recursos/tablas-y-graficos>.

⁵⁵ Al respecto del concepto, Martha Miranda-Novoa señala que este «[...] aboga por un igualitarismo que homogeneiza al varón y a la mujer, ignorando cualquier tipo de diferencias entre los sexos, incluyendo las biológicas, y cuya consecuencia más nociva es el vaciamiento de significado de la maternidad, la paternidad y la familia» (2012: 354).

⁵⁶ Protocolo de intervención médica emitido por el Poder Ejecutivo de Costa Rica y el Ministerio de Salud Pública mediante el decreto ejecutivo 42113-S firmado el 12 de diciembre de 2019. Su función es regular de manera más específica el procedimiento de aplicación del Artículo 121 del Código Penal Costarricense que permite el aborto en caso de peligro de la vida de la madre desde 1970.

Se puede ver un «deseo utópico»⁵⁷ en el texto al construir una nueva sociedad de mujeres autogestantes que surge como denuncia a una sociedad costarricense ultraconservadora. Se concibe la idea de una nueva sociedad donde el heteropatriarcado no condicione el cuerpo y la subjetividad de las mujeres, en la que es posible generar una sociedad femenina a partir de la ingeniería genética. El uso de la biotecnología con fines eugenésicos es un tema en la ciencia ficción latinoamericana,⁵⁸ produciendo nuevos seres que problematizan al sujeto orgánico *natural* y su reproducción en una nueva era semi-cíborg.⁵⁹ Para Monica J. Casper:

[...] our social, political, and technical landscapes are characterized by a proliferation of technofetuses and other fetal cyborgs, such as those envisioned in fictional accounts. Across multiple and diverse ways by social worlds, fetuses and technologies are being combined in diverse ways by social actors to produce new and different fetal bodies and subjectivities (1995: 185).

Lo monstruoso en Miranda Garnier transgrede el origen natural del ser humano, presenta un cambio de paradigma con respecto a generar una sociedad solo de mujeres. La mujer monstruosa se convierte en la oportunidad de cambio ante un espacio comunitario que ha colonizado y usufructuado el cuerpo femenino, sobre todo con fines reproductivos. Esta monstruosidad permite ampliar el horizonte de expectativas con respecto a la condición de la mujer en nuestras sociedades, sobre todo con respecto al lugar que ocupa con respecto a la reproducción humana y, desde este lugar de enunciación, pensar que se pueden mejorar sus condiciones. Con relación a lo anterior, Hollinger indica:

If we take our cue from those SF writers whose monstrous creations have compelled our admiring attention, then we as critics may also produce hopeful monsters, through the collapse of boundaries between the imaginative and the critical, between the theoretical and the practical, between the political and the personal (1990: 133).

⁵⁷ Fredric Jameson define el deseo utópico como «[...] algo parecido a un impulso utópico detectable en la vida cotidiana y en sus prácticas mediante una hermenéutica especializada o un método interpretativo» (2009: 15).

⁵⁸ Como ejemplos de lo anterior se pueden mencionar el cuento «Un hombre bueno que fue un hombre malo» (1931) del escritor puertorriqueño Alfredo Collado Martell (1900-1930) y las novelas *Eugenia: Esbozo novelesco de costumbres futuras* (1933) del mexicano Eduardo Urzaiz (1876-1955), *El regreso de Eva* (1933) del venezolano Federico León Madriz (1896-1953) e *Inti Huamán o Eva Again* (1967) del dominicano Efraim Castillo (1940) (López-Pellisa, 2020: 464-465).

⁵⁹ Al respecto de los semi-cíborgs, Casper indica lo siguiente: «Semi-cyborgs are characterized by intermittent or temporary human-machine symbiosis. [...] Fetuses are excellent candidates for semi-cyborg status, as they are in transition from one stage of development to another. Because of this fluid, emergent, and transitory state, fetuses are particularly malleable, and the shape of their development is easily influenced by technological intervention. A not-yet-finalized entity is perhaps the best kind to transform» (1995 :198).

Al finalizar el cuento, Julia está en periodo de gestación y ya comienza a pensar cómo será el futuro de ella y su hija. La situación se presenta de la siguiente manera:

Después de una gestación de veinte semanas, conocerá a la segunda a bordo de esta misión. Julia se alegra de no tener que esperar tanto como sus abuelas o su madre, porque estos 97 días ya se han sentido como una eternidad y este es apenas su primer embarazo. La música de siempre la acompaña y de nuevo escucha la canción de John Lennon. Con una vista clara de los anillos y de Dione, una Julia embarazada se sienta a comer berenjena. Ahora, su pelo largo de cielos flotantes también está brillando. Sus ojos de nácar centellean con esperanza. Y en ese momento, escogió el nombre de la primera mujer que nacería en las lunas de Saturno y que guardaría los diarios de Julia para preservar su historia (Miranda Garnier, 2019: 53).

Lo primero que resalta de este fragmento es el nombre de la primogénita de Julia, Dione, que en la mitología griega es una diosa preolímpica y se identifica etimológicamente como la forma femenina de Zeus: hija de Urano, Dione es una de las Titánides y da nombre a una de las lunas de Saturno. La luna, en nuestros imaginarios sociales, se asocia a lo femenino, a los ciclos naturales, a la influencia del cosmos en nuestras vidas. Con esta filiación se puede ver la importancia de este nacimiento y de que el proyecto funde una estirpe de mujeres en este territorio a poblar. Lo anterior se puede relacionar con las Amazonas que, según la mitología griega, eran un antiguo pueblo conformado y gobernado íntegramente por mujeres guerreras. Al respecto del motivo de las Amazonas, Frenzel indica que: «Para Heródoto el estado de las Amazonas entra en las series de las utopías; las Amazonas viven de la caza y del pillaje» (1980: 15).

Otro aspecto que destacar del final del cuento es que Julia comenta que este es su primer embarazo y que, pese a su brevedad con relación al periodo normal de gestación de nueve meses de las mujeres en la Tierra, le parece extenso. Esto podría hacer pensar que en esta nueva sociedad las mujeres también se ven condenadas a la reproducción, incluso no se puede saber si esta se propondrá como un deseo personal o será impuesta en función de la nueva comunidad concebida. Con esto, se podría repetir la historia de sometimiento de las mujeres y de sus cuerpos en función de la reproducción y población del nuevo espacio habitable.

Para concluir, en la última frase del cuento se menciona la importancia de mantener la historia de generación en generación del proceso para la fundación de esta nueva sociedad. Esto es posible a través de los diarios de Julia, que serán el documento que preserve el proceso de colonización de Titán. El texto escrito es una herramienta fundamental, ya que preservará las razones de la huida del planeta Tierra y del plan de generar una sociedad enteramente de mujeres. También permitirán a las descendientes de Julia conocer a sus ancestras, los temores y peligros

que pasaron, pero también sus formas de relacionarse, así como los conocimientos que tuvo su fundadora para no perecer en el nuevo entorno, cómo reproducirse y subsistir.

Lo anterior se puede relacionar con la novela *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood (Ottawa, 1939), que presenta un epílogo descrito como la transcripción parcial de una conferencia que ocurrió en el año 2195. El orador explica que el relato de Offred —la protagonista de la historia— sobre lo sucedido fue grabado en cintas de cassette que fueron encontradas y transcritas por unos historiadores que estudiaban lo que se llamó el periodo de Gilead. En el caso del texto de Atwood, la historia se inscribe en los terrenos de la distopía, donde se concibe una sociedad fundamentalista cristiana que otorga a las mujeres distintas categorías de servicio comunitario, siendo las *más importantes* las mujeres fértiles que son entregadas a los altos comandantes que dirigen este nuevo Estado para que sean esclavas en sus hogares y sean forzadas a una ceremonia de violación entre el comandante y su esposa para engendrar a sus futuros hijos basados en la historia bíblica de Agar, la esclava egipcia de Sara —esposa de Abraham, fundador de las tribus de Israel—. Al igual que en el relato de Miranda Garnier, la importancia del documento escrito para perpetuar la historia es fundamental, lo que convierte estos registros en una especie de *Génesis* —en referencia al primer libro del Antiguo Testamento— de estas nuevas sociedades.

«Dione» se propone como un espacio literario contestatario que desafía el fundamentalismo cristiano costarricense, el concepto de familia⁶⁰ y el lugar de la mujer en nuestras sociedades. Miranda Garnier genera un dispositivo que concibe una alternativa ficcional que remarca las desigualdades del sistema heteropatriarcal que nos gobierna. Con esto, la ficción se atreve a imaginar otras formas de convivencia que, aunque imposibles en la factualidad de la realidad inmediata, se convierten, a través de la utopía, en lugares de disidencia que dinamitan los pilares de la realidad establecida —en el caso de Miranda Garnier, la relación de opresión hombre-mujer—. La utopía feminista se utiliza para desafiar el *statu quo* e imaginar un lugar otro donde las mujeres puedan tener un lugar diferente en la historia.

⁶⁰ Es importante mencionar que el 30 de septiembre de 2023 se realizó en Costa Rica la Marcha por la Familia en la capital, San José, donde se unieron varios colectivos fundamentalistas religiosos con el lema de «Nuestros Niños son Sagrados». Este evento multitudinario fue una iniciativa conjunta de la Federación Alianza Evangélica Costarricense, la Conferencia Episcopal de Costa Rica y el Frente Nacional por la Vida. La coordinación del evento la realizó la Asociación Obras del Espíritu Santo.

3.7. MONSTRUOSIDADES Y MEMORIA HISTÓRICA EN GUATEMALA: *REVENANT*

Si se atiende al monstruo con relación a las distintas tipologías del *revenant* establecidas por Schmitt (1994), se puede observar cómo ocupa un lugar en la imaginería judeocristiana: Lázaro retorna del mundo de los muertos por intercesión de Jesús. Incluso se pueden encontrar *revenants* en el Antiguo Testamento en libros como *Reyes*, *Crónicas* y *Eclesiastés* (29). Marie Cadecomme indica en *La vie des morts. Enquête sur les fantômes d'hier et d'aujourd'hui* (1997) que se puede definir al *revenant* como «un mort réapparaissant en corps, physiquement, un mort vivant» (226). En lo que respecta a la utilización del *revenant* en el cuento «La Matina» de Marilinda Guerrero Valenzuela, se puede decir que se recurre a la primera forma del resucitado que señala Schmitt (1994: 235). Sin embargo, este retorno al mundo de los vivos se hace a partir de un objeto inanimado que era parte de la corporalidad del personaje renacido, por lo que se da un proceso de sustitución metonímica del *revenant*.

En lo que atañe al volumen de cuentos donde se inserta el relato a analizar, se debe indicar que se titula *Cuando las flores aprendieron a bailar polca* (2019).⁶¹ En este se presentan cuentos desde lo fantástico, el terror y la ciencia ficción donde se narran situaciones en las que es posible que un familiar muerto se encuentre desaparecido porque ha decidido viajar por el mundo, que un monstruo viva en la habitación de una casa y se convierta en la mascota defensora del niño/a de la familia y que una mujer guarde para sembrar —con la esperanza de que florezca— su embrión desechado producto de un aborto espontáneo. En todos los textos existe una dosis de violencia —sea en espacios públicos o privados— que puede remitir al contexto convulso de la sociedad guatemalteca.

En «La Matina», el tándem público/privado se presenta de manera contundente porque el abuelo del narrador autodiegético fue un torturador de personas disidentes al gobierno y, a la vez, un maltratador de mujeres: personifica las dos caras de la misma moneda. La violencia de Estado se encuentra en todas las esferas de lo social, no solo el espacio público es afectado, sino también el doméstico, donde destaca el núcleo familiar. El maltrato a las mujeres se puede ver como un patrón que surge desde el poder político y económico y que se ramifica y propaga en la

⁶¹ Para el presente trabajo se utilizará la edición del libro de 2021 del Proyecto editorial Los zopilotes en Guatemala.

cotidianidad de todo el entramado comunitario. Al respecto del tema de la violencia social y sus secuelas en el espacio íntimo se debe destacar que:

Lo que enmascara la centralidad de las relaciones de género en la historia es precisamente el carácter binario de la estructura que torna la Esfera Pública englobante, totalizante, por encima de su otro residual: el dominio privado, personal; es decir, la relación entre vida política y vida extra-política. Ese binarismo determina la existencia de un universo cuyas verdades son dotadas de valor universal e interés general y cuya enunciación es imaginada como emanando de la figura masculina, y sus otros, concebidos como dotados de importancia particular, marginal, minoritaria (Segato, 2016: 23).⁶²

El otro aspecto que se infiltra en el texto de la realidad sociopolítica guatemalteca es cómo la violencia de Estado no terminó con el cese de los conflictos bélicos. La historia de Guerrero Valenzuela se ubica en un presente en el que ya el patriarca familiar es una persona mayor que se apega a la nostalgia del pasado, cuando tenía un poder de regulación de la vida. Todas las mujeres de la familia del narrador recuerdan este periodo con miedo, menos el hijo varón, que lo trae a colación así:

Las conversaciones en casa trataron de no girar alrededor de la muerte, el único que no lo entendía era mi tío que se empeñaba en incluirlo cada vez que hablaba de sus épocas de gloria de policía. Mi abuela le decía «vos porque no sabés vivir lo que era vivir con ese tu papá es que lo vives recordando». Mi tío no hacía caso y continuaba hablando de lo elegante que se veía cada vez que usaba su uniforme de policía, que «antes sí se respetaba la ley, no como ahora que todo está contaminado, los policías ahora son unos huevos tibios, ya no se hacen las cosas como antes» (Guerrero Valenzuela, 2021: 14).

Un aspecto para destacar del cuento es que narrador autodiegético es un hombre que describe algunos episodios de su niñez, donde es testigo y partícipe principal del hecho sobrenatural del cuento. Al parecer, nació con posterioridad a la violencia de Estado perpetrada por su abuelo. Sin embargo, se puede ver cómo los tentáculos de esta llegan hasta su vida, ya que se mueven subrepticamente en la cotidianidad guatemalteca, como se lee a continuación:

Muchas veces, sin que nadie lo notara, me acercaba al cuarto para espiarlo desde unas estrechas rendijas que se formaban entre los trozos de madera. A veces se echaba solo a dormir. Pero la mayoría del tiempo lo veía sacar un baúl oculto bajo su cama que, al abrirlo, parecía sacar zapatos, ropa, un machete, muñecos pequeños. Algunas veces los olía o leía un pequeño cuaderno. Luego guardaba todo de nuevo, lo cerraba y metía debajo de su cama, se ponía su traje de policía, su casco y se veía frente al espejo con una sonrisa de coyote viejo orgulloso (2021: 12).

⁶² Es importante recordar que en la contemporaneidad centroamericana hay obras que se narran desde las experiencias de las mujeres que son esposas de hombres que ejercieron una violencia estatal o paraestatal. Ejemplo de lo anterior es la novela *Tomar tu mano* (2021) de Claudia Hernández, donde se describen los episodios de violencia dentro de una familia por parte de la esposa de un miembro de los grupos paramilitares en El Salvador.

El niño, como un sujeto subalterno en nuestras sociedades, se presenta como un narrador poco fiable, sobre todo si a esto se le suma el hecho de que el narrador autodiegético indica que lo ocurrido se describe desde lo que le ha dicho su familia, sumado a sus propios recuerdos. Sin embargo, no queda claro qué tanto hay de propio y ajeno en la narración. Al respecto de los conceptos de niñez e infancia es importante recordar lo que mencionan las investigadoras Tania Pleitz Vela y Elena Ritondale:

[...] entenderemos niñez como el grupo social, en su amplio espectro, conformado por niños y niñas. Por lo contrario, entenderemos infancia como un constructo cultural e histórico marcado por oposiciones binarias que silencian o minimizan la voz de la niñez frente a la voz adulta. Dicho constructo ha permeado su representación en objetos culturales, de ahí que, desde los estudios literarios y culturales, la infancia se estudia como símbolo, en la medida que los discursos recurren a esta para subrayar ciertos signos y tópicos o para proponer resignificaciones filosóficas, como veremos más adelante. [...] En línea con lo anterior, se observa que la noción de infancia lleva la marca de la *otredad* o, en otros casos, de lo *inefable*. Este último concepto vendría a contrarrestar y problematizar aquella incapacidad lingüística de los/as niños/as más pequeños/as, puesto que en realidad no equivale a una carencia de observación o a la ausencia de una retención de experiencia. Todo lo contrario, lo que sucede es que muchas veces se vierte o traduce a otros códigos no articulados desde el logos (2021: 14).

El recuerdo de la infancia tiene su dosis de ficción, en tanto construcción personal y subjetiva de lo sucedido.⁶³ Al rememorar los hechos desde un espacio tan lejano e influido —desde las lógicas adultocéntricas— de la fantasía, la magia y lo sobrenatural provoca una ambigüedad propia del género fantástico, que se prepara desde el inicio del cuento:

Mi abuelo era un ser híbrido. A veces lo recuerdo alto, otras bajo, ni alegre ni amargado. Su mirada estaba marcada por unos ojos delgados, pequeños y oscuros que me hacían tartamudear. Sus manos largas con venas marcadas simulaban ser garras. Intimidaban mucho cuando las empuñaba. Su rostro y orejas alargadas, arrugas en la frente, pocos dientes al reír. Me recordaba a un coyote enfermo, de andar lento. La joroba (no la vida) lo había hecho agachar la mirada. No tengo recuerdos de salidas con el abuelo. Los que tengo son recuerdos ajenos que me contaron (Guerrero Valenzuela, 2021: 11).

Con la presencia del abuelo y la descripción de este por parte del narrador autodiegético, se puede pensar que él es la representación de la represión estatal, que organiza subjetividades que le ayudan a garantizar el orden y perpetuar su poder aniquilando la diferencia. Esta lógica se puede aplicar al cuento de Guerrero Valenzuela. Así, en «La Matina» se utiliza la referencia a la esfera pública guatemalteca y su violencia estatal. Por ejemplo, se menciona la Revolución del 44, conocida

⁶³ Alrededor de la temática de la cuestionable falsedad de un recuerdo es importante mencionar la obra *Chilean Electric* (2015) de la escritora chilena Nona Fernández (Santiago, 1971), donde la autora cuestiona la anulación de un recuerdo y su afectación en la vida personal dada la falsedad de este.

también como Revolución de Octubre, que fue un movimiento cívico-militar ocurrido el 20 de octubre de 1944 realizado por militares, estudiantes y trabajadores, que derrocó al gobierno del presidente Federico Ponce Vaides (1889-1956).

Además, se incluye la esfera privada, representada en la violencia de género que sufren las tres parejas del abuelo del narrador, que están con él debido al temor que este les produce. El narrador comenta que su abuela es una de las amantes de su abuelo, situación que siempre ha incomodado a su madre, como se lee en el relato:

Mi abuela era la tercera mujer de mi abuelo. Pasaba la noche en la casa de ella porque quedaba de camino la casa de la señora Constanza, la otra mujer de mi abuelo. A mi tía Matilde no le molestaba la situación de convivencia de mis abuelos, parecía no importarle muchas cosas. A mi mamá y a mí nos encambrónaba ver a mi abuela correr para atender a un señor que nunca estaba, sobre todo porque no intentaba interactuar, solo entraba, comía y se encerraba en ese cuarto improvisado de madera (Guerrero Valenzuela, 2021: 12).

El narrador autodiegético ubica los hechos sobrenaturales en el cuarto del abuelo, un espacio parte de la casa de su abuela, pero alejado de las estancias principales. Como lugar físico ubicado en el centro del jardín parece representar esa hibridez que el mismo narrador autodiegético le adscribe a su abuelo. Esta liminalidad del lugar es una de las primeras señales de la irrupción del fenómeno sobrenatural. Al referirse a los jardines —como marco de la casa encantada—, Sue Edney indica que son «[...] a flexible container for fluid emotions —hope and joy, fear and grief, anger and jealousy— [...]. They connect bodies to the immaterial, more-than-human to flesh, bones and skin to petals and roots. The Otherness of gardens encourages the presence of Others [...]» (2020: 31). El cuarto, lugar sagrado que guarda el secreto de la familia será el altar del pasado para el abuelo, que irrumpe en la casa para modificar el orden de esta de manera autoritaria. Así se describe la alteración de la cotidianidad del hogar a su llegada:

Recuerdo la pequeña casa de esquina de mi abuela, sus muros rajados y pintura cubierta de smog de los buses que pasan por el sector, Tenía su encanto a pesar de las puertas a medio terminar, montones de periódicos en el suelo, olor a café, a grasa de carro, la oscuridad que me envolvía cada vez que entraba de la calle. Una pequeña luz iluminaba la entrada al patio central marcaba el camino al patio donde mi abuela improvisó un pequeño cuarto hecho a base de pedazos de madera y, ahí dentro, llegaba a dormir a veces el abuelo. Cuando sabía mi abuela que él llegaría, desde la mañana se iba al mercado y se dedicaba a preparar con tiempo su comida habitual: frijoles, arroz y plátanos fritos. Todo giraba en torno a su llegada, el silencio, el orden. Cuando él entraba, me veía, se acercaba con una sonrisa forzada y me daba unos pequeños pero dolorosos toques con sus dedos pulgar y anular acompañados de ¡No se queje, patojo, esto no es duro, aprenda a aguantar el dolor, sea hombre! Luego se echaba a reír (Guerrero Valenzuela, 2021: 11-12).

A escala familiar, pareciera que el abuelo es la personificación del pasado totalitario del Gobierno. Lo que él le dice al niño al pegarle por la cabeza como *muestra de cariño*, representa la importancia del carácter ante la imposición del dolor para la construcción de la masculinidad hegemónica,⁶⁴ vinculada a la fortaleza física. La manifestación de sentimientos se ve como un defecto de los hombres, lo que es una conducta misógina, ya que llorar o sufrir, dentro de estos imaginarios masculinos heteropatriarcales, se asocia a la *debilidad de las mujeres*.

La descripción de la tía Matilde llega luego de la descripción de la casa y de los parientes cercanos al niño. Es la hermana de la abuela y tiene una prótesis por pierna, a la que llama la Matina, que ella describe con mucho sentido del humor, como indica el narrador:

La veía contarle chistes y reírse frente al aparato ortopédico. Al morir la enterraron sin ella y mi abuela guardó a la Matina sobre el ropero de cedro que alguna vez fue propiedad de mi bisabuela, cosa que a mi abuelo le disgustó. Con gritos notificó que no le gustaba que anduviera en la casa la pierna de una muerta que podía molestarlo por las noches. Mi abuela por primera vez le alzó la voz. Respondió que ahora ya sabía lo que ella sentía con la presencia de ese baúl que guardaba bajo su cama (Guerrero Valenzuela, 2021: 12-13).

A partir de aquí es cuando se produce el hecho sobrenatural de la antropomorfización de la Matina, que busca al narrador autodiegético para interactuar con él, lo que en un primer contacto a este le causa miedo. Sin embargo, a la mañana siguiente el niño llega a la conclusión de que nada malo le puede hacer la pierna postiza de su tía porque él nunca se había comportado mal con ella. Aquí el monstruo se presenta como agente evocador de la tía Matilde, con la que, como se sabrá más adelante, el abuelo tiene una deuda que saldar. Para Moraña: «Lo monstruoso apunta a un más allá que supera la instancia de la muerte en la cual el carácter terminal dignifica la vida cancelada» (2017: 37). El monstruo que representa la tía Matilde entraría dentro de las características del *revenant*, que William Sayers define así:

In the medieval Icelandic culture of the supernatural, one who recrossed the boundary from death to life was called *aptrgangr* (revenant) or *draugr*, derived from the Indo-European root *dhreugh* (harm, deceive). In the *draugr*, spirit is not breathed into matter so much as material corporeality is retained by the restless spirit. The collected evidence, literary and folkloric, medieval and later, gives a consistent picture of physically active dead beings who bear the earth of the grave or the sodden clothing of death at sea. Not only are their bodies uncorrupted,

⁶⁴ Al respecto del término, R.W. Connell lo define de la siguiente manera: «The concept of ‘hegemony’, deriving from Antonio Gramsci’s analysis of class relations, refers to the cultural dynamic by which a group claims and sustains a leading position in social life. At any given time, one form of masculinity rather than others is culturally exalted. Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women» (1995: 77).

but in the cases of the physically most active and temperamentally most malevolent, they are larger, heavier, and, above all, stronger than in life, the faces darker and the eyes more terrifying (1996: 242).

Lo anterior se puede relacionar con el cuento de Guerrero Valenzuela, donde se representa la voluntad de la tía Matilde, en tanto reivindicadora de una verdad silenciada que la ubica como una heroína que retorna de la muerte a través de su pierna postiza. La escena se presenta de la siguiente manera:

Esa misma noche, en el sueño, creí escuchar una risa. Al abrir los ojos me percaté que parecía la risa de mi tía. Tomé la linterna que estaba sobre mi mesita de noche (seguido cortaban la luz en el sector) y bajé de la cama. Vi a la Matina en el patio, frente a la puerta del cuarto de mi abuelo. Ella volteó a verme y comenzó a dar pequeños brincos hacia mí. Me tiré al suelo protegiéndome con las manos. Sentí a la Matina respirar, reírse, sus dedos rozaron la piel del dedo pulgar del pie. Me oriné sobre el pantalón de dormir. Entonces mi abuela gritó y sacudió «mijo qué pasa, te orinaste». Abrí los ojos y vi que no era la Matina la que me tocaba sino mi abuela asustada. De nuevo en el cuarto, me dije que la Matina no era más que una pierna de muñeca que le había pertenecido a una mujer que era mi tía, que no me podía asustar porque que yo recordara no le había hecho nada malo, a excepción de un par de veces que no la saludé. Pero si había sido real lo que había visto, algo había en el cuarto del abuelo que la había hecho querer entrar (Guerrero Valenzuela, 2021: 13).

Al día siguiente del suceso, el abuelo amanece muerto en su habitación. El entierro transcurre en una atmósfera de alivio y sus tres mujeres se presentan «como si les hubieran quitado un gran peso de encima» (14). La abuela solo está un par de horas, ya que decide ir a su casa a vaciar el cuarto del abuelo: «Guardó el baúl debajo de su cama, dijo que no sabía dónde poner esa cosa, que por ella lo tiraba, pero no podía hacerlo» (14).

Posterior al entierro, el niño comenta que decide buscar a la Matina. Se puede ver que se ha forjado una relación de complicidad entre él y el objeto inanimado, al que se le empieza a otorgar un trato humano y una relación de metonimia. Esta conducta irá preparando el clímax sobrenatural del cuento. Así se describe esta interacción:

Después del incidente con la Matina me subí con un banco al ropero, la bajé, saludé y creí ver cómo los pliegues en las rodillas esbozaron una sonrisa de agradecimiento por bajarla de ese sitio lleno de polvo y bolsas con ropa vieja. Mi abuela al verme dijo que ya estaba igual que mi tía Matilde y rió (Guerrero Valenzuela, 2021:14).

El narrador autodiegético comenta que un día se queda solo en su casa porque su madre y abuela se van al mercado y es cuando —sin mediación del sueño, en completo estado de vigilia— la Matina le dice que es hora de abrir el baúl del abuelo, lo que los deja ante esta situación:

Encontré machetes quebrados, zapatos, un libro de corte militar que albergaba varios muñequitos con dos banderas, pistolas, papeles y entre ellos una carta de la tía Matilde. La Matina se arrastró a mi lado, me pidió que la leyera, se apoyó en mi hombro y escuchó con mucha atención. Al terminar se movió hacia el lado izquierdo del baúl y me dijo que revisara un cuaderno viejo, deteriorado. Lo tomé, abrí y me encontré con muchos nombres de hombres y mujeres. A la par de cada nombre un procedimiento y fecha (Guerrero Valenzuela: 2021: 15).

El baúl alberga los recuerdos del pasado de torturador del abuelo. Los objetos adquieren un valor simbólico por la carga de violencia que cada uno posee. El baúl es el depositario de la evidencia de delitos de lesa humanidad. Además, es en el espacio privado del dormitorio donde se encuentran las pruebas de los crímenes realizados públicamente a la colectividad. Destaca entre las cosas descubiertas una carta de la tía Matilde, que el niño lee junto a la Matina sin que se describa para el lector qué contiene. Sin embargo, luego se dirigen directamente a un cuaderno donde el abuelo anotaba las descripciones de las personas torturadas y el procedimiento aplicado, fecha y hora, con lo que se puede inferir que ella es también una de sus víctimas, incluso que es por esta causa que perdió su pierna.

En el cuento se puede ver cómo los objetos de las víctimas y los victimarios toman la acción que pareciera que sus dueños se ven incapaces de realizar porque la situación en el país ha cambiado: ni la tía Matilde puede vengarse del daño recibido por respeto/temor a la pareja de su hermana y el abuelo no puede ya ejercer de manera impune la violencia que en otro momento cometió porque ya no tiene la inmunidad que permitió los crímenes de lesa humanidad que ejecutó el gobierno guatemalteco. Curiosamente, es la mujer *discapacitada* la que, de algún modo, acaba siendo capaz —aunque sea a partir de ese objeto que la representa parcialmente y, además, *post-mortem*— de revelar la verdadera identidad del abuelo. El último fenómeno sobrenatural del texto permitirá una última confrontación entre ambos bandos, que ubica al niño de por medio. Este menciona que una sensación de terror comienza a invadirlo. La acción se presenta de la siguiente manera:

Sentí escalofríos, unas punzadas que me recordaron a los dedos de mi abuelo fueron presionando mi cuello, lo rodearon, apretaron, su fuerza me alzó al aire, no podía respirar ni defenderme, por un momento, cedió la presión, mi cabeza comenzó a latir muy fuerte, sentí la respiración de alguien en mi oído, algo que parecía olfatear para asegurarse si estaba vivo. Cuando quise abrir los ojos, la presión volvió a instalarse en mi cuello, abrí la boca para respirar, mis ojos se abrieron, una neblina cubrió mi vista, una oscuridad me tenía alzado en el aire, cuando empecé a perder el conocimiento, la Matina se tiró hacia el baúl cerrándolo de un golpe y caí al suelo desmayado (Guerrero Valenzuela: 2021: 15).

Al llegar la madre y la abuela se asustan porque encuentran al niño tirado en el suelo y con una quemadura en el cuello. Esto hace que decidan quemar el baúl, con lo que la venganza de la tía Matilde está consumada. Al finalizar el cuento, el narrador autodiegético dice, mientras abraza a la Matina, que ella es su amiga y que nadie la toque. Es importante destacar que, en un momento de la narración, al ver las pruebas de la tortura, el niño llega a la conclusión de que las mujeres del abuelo toleraban su actitud no por amor, sino por miedo. Este sentimiento, fundamental para la presencia de lo sobrenatural también se potencia por la violencia de Estado representada por el abuelo, que también es agresivo en el seno del hogar.

La Matina se convierte en un objeto representante de la justicia y de la reivindicación de la memoria histórica, ya que el niño accede al pasado de violencia de su país —del que su familia es víctima/victimaria— por el contacto con ella. Por lo que él comenta, su familia no mencionaba nada del pasado más allá de que su abuelo era policía, con lo que este silenciamiento, pese a ser por temor, también se vuelve cómplice de la impunidad de la que gozaba el abuelo. En el cuento, el fenómeno sobrenatural potencia la destrucción del mal, representado en el baúl y su contenido, lo que logra una reparación con lo sucedido a la Tía Matilde y revela el secreto familiar a su miembro más joven.

También se debe mencionar la violencia de género perpetrada a todas las mujeres de la narración: las diferentes parejas del abuelo, la actitud de la abuela ante su presencia, la vergüenza de la madre del narrador por la actitud de su padre. Mientras ellas son víctimas temerosas del hombre, el hijo se identifica con el victimario, al que ensalza por el poder que representa, lo que perpetúa la jerarquía de su padre, que personifica al Estado. Sin embargo, esta lógica social/familiar experimentará una ruptura, gracias al poder reivindicador de la tía Matilde a través de la Matina —nótese su pronombre femenino—, de la abuela y la madre del niño, que destruirán el baúl depositario del poder de esa fuerza maligna que representa. Con esto, las mujeres toman la justicia por su mano y, de manera simbólica, destruyen la lógica de dominación que las oprimió por muchos años.

Por último, se debe destacar la presencia de una nueva masculinidad a través del niño, que no se identifica con ese rol de hombre asociado a la violencia. Él se siente más cercano a las mujeres de la familia, incluso si están muertas —como es el caso de la tía Matilde—, a las que no teme. Con esto, se revierte la lógica de perversidad inoculada por el abuelo, lo que podría

entenderse como una propuesta para pensar otras lógicas de convivencia a partir de la reivindicación de la memoria histórica guatemalteca, donde además se lucha contra la violencia de género en el espacio público, pero también en el privado.

Si bien desde 1994 Guatemala tiene una Comisión para el Esclarecimiento Histórico, en lo que respecta a leyes que protejan específicamente a las mujeres es hasta el 2 de mayo de 2008 que el Congreso de la República de Guatemala promulgó el Decreto número 22-2008 denominado «Ley contra el femicidio y otras formas de violencia contra la mujer». Con lo anterior se puede ver que es relativamente reciente la legislación que toma en consideración la violencia de género. Si a esto sumamos la impunidad del Estado guatemalteco con respecto al proceso penal de personas por crímenes de lesa humanidad —como es el caso del dictador Efraín Ríos Montt (1926-2018), que fue condenado a ochenta años de prisión por genocidio y crímenes contra la humanidad el 10 de mayo 2013, pero cuya sentencia se anuló por fallos durante el procedimiento el 20 de mayo del mismo año, lo que provocó que no se pudiera reformular nunca el juicio, ya que Ríos Montt falleció cinco años después—, se puede colegir la impunidad a nivel judicial de delitos contra colectivos vulnerados. En el caso específico de la condena de Ríos Montt, el testimonio de las mujeres ixiles, respecto a las violaciones sexuales masivas y sistemáticas y la reducción a servidumbre sexual, fue fundamental para la constitución de las pruebas de estos delitos (González, 2014: 2). Se puede ver con lo anterior el ligamen intrínseco que existe entre violencia de Estado y hacia las mujeres —sobre todo indígenas, de las zonas rurales y en condición de pobreza— en Guatemala.

Como se ha mostrado en este análisis, el cuento «La Matina» utiliza el monstruo como medio para resarcir una violencia histórica, representado en una presencia que retorna del mundo de los muertos que invade o da vida a un objeto inanimado para reclamar venganza. El suceso sobrenatural surge por la violencia del Estado y su aparato represivo, que se filtra en el espacio privado y afecta directamente a las mujeres y el niño del cuento. Guerrero Valenzuela propone una reivindicación de la memoria histórica a través de una nueva masculinidad enunciada desde la niñez que subvierte la relación de jerarquía entre géneros. Con esto, el cuento propone una reparación social, que incide directamente en la anulación de la violencia en el seno familiar, dando un final esperanzador a la violencia del contexto.

CAPÍTULO 4. LOS MONSTRUOS HABITAN LOS DÍAS DEL FIN: MUTANTES CLIMÁTICOS

Philippe Chardin menciona que el tema, dentro de una obra literaria, se ha categorizado, entre otras cuestiones, por «el estado de la creencia en una época y sociedad dadas» (1994: 133). En la contemporaneidad, una de las temáticas más frecuentes en la producción literaria de ficción y no ficción, por el grado de urgencia dentro de nuestros ecosistemas, es la del cambio climático. Es así como, para los efectos de esta sección, se ha pensado el tema de la crisis ambiental con relación al motivo del monstruo y se ha propuesto la categorización de monstruosidades climáticas contrahegemónicas para hacer referencia a la tipología del mutante plasmada en los 4 cuentos de este capítulo.

Bajo estas premisas, este apartado se dedicará a analizar la producción de ficción climática, de cambio climático, o *Cli-Fi*, específicamente en dos escritoras costarricenses. El objetivo es evidenciar la relación entre la crisis climática y el tema del apocalipsis que varias escritoras de la región han utilizado a través de sus textos: en ellos, desde perspectivas interseccionales, se censura la violencia hacia las mujeres y los habitantes del Sur Global. Además, estas autoras presentan formas monstruosas de habitar después de los días del fin, produciendo una estética que se da la tarea de imaginar mundos más allá de los límites de lo conocido, donde la mujer no es considerada una actriz secundaria en el escenario del apocalipsis, sino que se propone como un sujeto empoderado que se libera de las cadenas del mundo que dejó atrás. A pesar de ser presentadas desde un entorno distópico, las obras a analizar proponen formas otras de reimaginar lo conocido, reorganizando los parámetros sociales que han vulnerado a muchos seres humanos y no humanos:

con ello, presentan el anhelo de vivir de una manera mejor en un contexto devastado, lo que produce personajes que miran el futuro con un optimismo casi utópico.

Al hablar de la ficción postapocalíptica se debe realizar un recorrido a sus orígenes para rastrear las formas en las que se ha concebido la vida en la Tierra y cómo sobrevivir en lo que queda de ella después de una crisis mundial. Al pensar en este género literario, es indispensable remitirse a la obra que la inaugura: *The Last Man* (1826), escrita por Mary Shelley (1797-1851). Durante el desarrollo de la ficción postapocalíptica se pueden encontrar otras escritoras pioneras que se inclinaron por concebir el mundo después del fin o posterior a un gran cambio de paradigma social durante el siglo XX.⁶⁵ Sin embargo, la ficción postapocalíptica ha sido catalogada en el imaginario colectivo como un espacio literario creado por hombres que conciben un fin del mundo donde los sobrevivientes y héroes solamente son masculinos, como es el caso de la novela *The Drowned World* (1962) de J.G. Ballard (1930-2009). En *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction* (2020), Susan Watkins indica que las ficciones postapocalípticas escritas por mujeres anteriores al éxito de obras adaptadas al cine o a la televisión –como es el caso de *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood, la tetralogía iniciada con *The Hunger Games* (2008) de Suzanne Collins o la trilogía iniciada con *Divergent* (2011) de Veronica Roth–, han sido relegadas por las escritas por hombres. Al analizar el tema, la investigadora destaca:

[...] conventional apocalyptic fiction (usually male-authored) tends towards conservatism. In such narratives, traditional patriarchal and imperialist definitions of what civilisation is are central and the momentum after the imagined disaster is either towards the restoration of what has been lost during the apocalypse, or focuses on nostalgic mourning for the past. In popular cultural treatments of apocalypse, there are also few viable alternatives to this masculinist narrative. [...] Why do so many texts that are set in a post-apocalyptic future focus on men who are trying to survive, trying to protect women and trying to rebuild things the way they were before? Why is there so much emphasis on men's nostalgia for the world before things changed? It is urgent that we engage with the work of those contemporary women writers who do present alternatives to this way of imagining a post-apocalyptic environment. This is because they focus on analysing the ways in which patriarchy and neo-colonialism are intrinsically implicated in the disasters they envision. Rather than nostalgia and restoration after such a disaster, they successfully transform and rewrite the apocalyptic genre to imagine different possible futures for humanity post-apocalypse (Watkins, 2020: 1).

⁶⁵ Es el caso de las autoras Rokeya Sakhawat Hossain (1880-1932) y su novela *Sultana's Dream* (1905), Charlotte Perkins-Gilman (1860-1935) y su novela *Herland* (1915), Jacquetta Hawkes (1910-1996) y su cuento «The Unites», incluido en *A Woman as Great as the World and Other Fables* (1953), o las novelas *The Long Way Back* (1957) de Margot Bennett (1912-1980), *Ice* (1967) de Anna Kavan (1901-1968), *Heroes and Villains* (1969) de Angela Carter (1940-1992), *The Memoirs of a Survivor* (1974) y *Mara and Dann* (1999) de Doris Lessing (1919-2013), entre otras (Watkins, 2020: 15-16).

Lo anteriormente señalado se circunscribe a la literatura anglosajona. ¿Qué pasa con la ficción postapocalíptica escrita en América Latina? ¿Se puede hablar de características propias para las ficciones de después de los días del fin en esta heterogénea geografía? Para hablar de ficciones postapocalípticas, primero se debe analizar cómo se ha concebido el apocalipsis en esta región que, para Amanda Salvioni, se puede percibir desde dos puntos de vista:

Por un lado, se lo puede ver como consecuencia de las tensiones simbólicas de la posmodernidad que los escritores americanos del fin del milenio han tenido que soportar. [...] Por el otro lado, se puede ver la narrativa apocalíptica latinoamericana como manifestación de una crítica social que apunta al fracaso del modelo de desarrollo capitalista e industrial, implementado con empeño por las sociedades americanas, y radicalizado por las políticas neoliberales de los años '90 (2013: 304-305).

Con respecto al lugar de las escritoras de América Latina dentro de la ficción postapocalíptica, ha ocurrido algo similar al caso anglosajón. En este sentido, existen varias escritoras que han trabajado, especialmente, desde el terreno de la ficción postapocalíptica. Es el caso de la argentina Claudia Aboaf (Buenos Aires, 1960) y la Trilogía del Agua –*Pichonas* (2014), *El rey del agua* (2016) y *El ojo y la flor* (2019)–, la española Ariadna Castellarnau (Lleida, 1979) con su novela *Quema* (2015)⁶⁶ y la cubana Elaine Vilar Madruga (La Habana, 1989) con su cuento «Amarás a tu madre por encima de todas las cosas», parte de la antología *Alucinadas IV* (2018), por citar algunas. En esta línea, por tanto, en las páginas siguientes se hará un análisis que vincula la violencia ecocida sobre territorios del Sur Global y sus habitantes con la violencia ejercida hacia las mujeres en estos espacios. El neocolonialismo, el desplazamiento forzado y la violencia sexual son temas que tocan los relatos de manera transversal. La matriz colonial/heteropatriarcal del capitalismo y la hegemonía del Norte Global están presentes en estos cuentos que suponen contranarrativas a la historia producida a partir del poder.

4.1. MONSTRUOSIDADES DISIDENTES EN DESPLAZAMIENTO⁶⁷

La ciencia ficción latinoamericana ha explorado la relación conflictiva que mantiene el Sur Global con la tecnología, dada su condición de lugar para el asentamiento de plantas de ensamblaje cuyas

⁶⁶ La escritora es de origen catalán, sin embargo, radicó por varios años en Argentina, país del cual se siente heredera de su tradición literaria y donde publicó por primera vez la novela. Teresa López-Pellisa realizó una reseña para la revista *Ínsula* que se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.insula.es/revista/miscelaneo-mayo-2019>.

⁶⁷ Una primera versión de este apartado se publicó en *ContactZone: Rivista dell'Associazione Italiana per lo Studio della fantascienza* en el monográfico *La marca del monstruo: cuerpos disformes en la ciencia ficción*

patentes y beneficiarios se encuentran en el Norte Global y, por tanto, de receptora –muchas veces pasiva– de artefactos –no siempre de punta– exportados desde un contexto con condiciones económicas, sociales y tecnológicas muy diferentes a las de los países latinoamericanos. Es así como los y las autoras de ciencia ficción han generado obras que piensan esta relación entre ser humano y máquina —o tecnología— desde un conocimiento situado en el que la interacción con *el progreso* es puesta en crisis.

Esta ciencia ficción *social* latinoamericana ha pensado y deconstruido la relación entre los seres humanos con otros seres vivos, evidenciando las jerarquías y juegos de poder entre ellos. Incluso, al hablar de ciencia ficción en América Latina, han surgido nuevas propuestas desde donde pensar las obras que se pueden catalogar dentro de este término. Una de estas nuevas denominaciones es la de «antropoficción», de la escritora e investigadora boliviana Giovanna Rivero, que propone el uso de este epíteto «[...] para reflexionar sobre el giro epistemo-narrativo que la ciencia ficción está experimentado, dirigiendo su atención ya no a lo maquínico, sino a la emergencia de una subjetividad humana consciente de su propia extinción» (*El Diletante*, 18 de septiembre 2019: en línea).

Esta humanidad consciente del fin de su paradigma social, provocado por un ritmo de consumo acelerado impuesto por el capitalismo de barbarie del Norte Global y su poder dentro de la geopolítica de nuestro sistema-mundo con su consecuente destrucción de animales no humanos y ecosistemas, ha sido una temática recurrente en algunos escritores y escritoras de la región latinoamericana. Con metáforas que se alimentan del presente inmediato, se ofrece una lectura prospectiva del porvenir de la humanidad con el fin de provocar un impacto en el lector a través de una serie de mundos posibles que se generan desde la ficción, pero que pueden modificar la realidad y alertar de las amenazas que se ciernen sobre nuestras sociedades contemporáneas.

Una de las teóricas actuales más convencidas del poder de la ciencia ficción para cambiar las lógicas relacionales y de opresión –hombre/mujer, ser humano/animal, ser humano/máquina, ciencia/cultura, artefactualismo/naturaleza– es Donna Haraway, que ha concebido vías alternativas a las lógicas dicotómicas que regulan nuestro sistema de pensamiento y nuestra interacción con la otredad, al proponer nuevas formas de relación entre los seres humanos –y las relaciones de

hispanoamericana con el título «Inadaptadxs-indaptables otrxs: monstruosidades disidentes en dos cuentos de ciencia ficción costarricense» (2019: 73-85).

opresión que devienen de su sistema de sexo/género— y de estos con los animales no humanos, las máquinas y la naturaleza. Dentro de sus postulados filosóficos, uno de los conceptos más interesantes es el de «inapropiadxs/ables otrxs», que se define de la siguiente manera:

Ser un *inadaptado inadaptable otro* significa más bien estar en una relacionalidad crítica, deconstructiva; una r(el)acionalidad difractiva antes que reflexiva, como forma de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser inadaptado/able supone no encajar en el taxón, estar desplazado de los mapas disponibles que especifican tipos de actores y de narrativas, no estar originalmente definido en la diferencia. Ser inadaptado/able no es ser moderno ni posmoderno, sino insistir en lo amoderno (Haraway 2019a: 46).⁶⁸

Esta categoría dialoga —no de manera exclusiva— con las monstruosidades mutantes que pueblan la ciencia ficción. Es importante recordar el lugar activo en el que coloca Haraway a este género literario, ya que para ella:

La teoría está destinada a orientar, a proporcionar los más intrincados bocetos para el viaje, moviéndose *dentro de y a través de* un implacable artefactualismo (el cual impide cualquier avistamiento o emplazamiento de/en la naturaleza), hacia un lugar de ciencia ficcional, especulativo-factual; es decir: un lugar *SF* [*science fictional, speculative factual*] denominado, sencillamente, un lugar-otro (2019a: 28).

La propuesta de este apartado es entrever al mutante que se instala en el relato de Laura Casasa Núñez y mostrar sus estrategias de resistencia contra la inercia de lo socialmente esperado dentro de nuestros contextos, con el fin de generar metáforas cibernéticas que propongan nuevas maneras de interacción con la otredad y generen espacios alternativos de convivencia.

En «Los túneles de la memoria», incluido en la antología de ciencia ficción costarricense *Posibles futuros: cuentos de ciencia ficción* (2009), se presenta una realidad donde los seres humanos han devenido en seres subterráneos con características compartidas con los topos. La humanidad habita la oscuridad y las profundidades dado el desequilibrio ambiental y la imposibilidad de vivir en la superficie del planeta. Tomás, un investigador que trabaja para un hombre-topo llamado AG en un laboratorio, empieza a comentar la relación que establece con A3453, el cerebro parcialmente vivo de una mujer casi muerta que reactivan al ser encontrados unos cuerpos de seres humanos no topos en una cámara de congelación, inesperadamente, en el centro de la Tierra. Tomás comienza a relacionarse con A3453, quien comparte imágenes de la

⁶⁸ Nótese que en la traducción al castellano se utiliza el término «inadaptado/able otro» en lugar de «inapropiadx/ables otrxs», como propongo, pese a que en su versión original el concepto es *Inappropriate/d Others*. En el capítulo se utilizará la traducción literal del término, aunque se mantendrá exacta la cita en castellano. Esta decisión se toma considerando que los conceptos no son sinónimos, que implican una connotación diferente y que se quiere hacer énfasis en el término original.

superficie: un lugar de luz con colores hermosos. Posteriormente, Tomás se enterará de que la mujer se llamaba Pilar y que era pintora, razón por la cual tiene la capacidad de mostrarle con tanta exactitud cómo era el mundo exterior. Impulsado por las imágenes del cerebro de Pilar, Tomás decide huir a la superficie, solo para constatar que no queda nada del mundo recordado por ella. Posteriormente, Tomás decide desconectar el cerebro de Pilar y parar cualquier tipo de actividad memorística que recree el mundo antes de la catástrofe que ha condenado a los seres humanos a la vida subterránea, porque cualquier esperanza resulta falsa, irracional y, sobre todo, dolorosa.

El cuento genera formas otras de relacionalidad a través de la figura del monstruo. Se puede ver la urgencia por evidenciar la red de interconexiones entre distintas subjetividades, cómo se afectan –positiva y negativamente– y la importancia del vínculo con todo y todos alrededor. Se debe advertir que, de las dos subjetividades que se presentan –humanos-topo y Pilar/A3453–, solo hay una que no posee voz y de la que el lector no tiene acceso directo a su sistema de pensamientos y creencias: es el caso de Pilar/A3453 que se ubica completamente dentro del espectro de lo femenino y que incluso es despojada de su nombre por los humanos-topo –cuyos representantes son solo masculinos–, ya que hacen referencia a ella solo como un cerebro seriado como A3453. Con esto, Pilar es despojada de su categoría de persona y se convierte en un objeto a manipular en aras del progreso de la ciencia y el colectivo de humanos-topo. Todas estas violencias ejercidas a Pilar se plantean en un espacio donde solo se presentan hombres-topo y donde la reproducción de estos se realiza de manera artificial. El cerebro de Pilar/A3453 es el único órgano que puede recordar la vida antes de los humanos-topo y es el único elemento que se vincula con el género femenino dentro del relato.

Resulta sintomático que el cuento problematice la figura del monstruo en relación con su lugar de origen: el laboratorio científico que permite que estas monstruosidades se hagan patentes gracias al conocimiento técnico del ser humano, que ubica al científico en ese lugar de demiurgo con autonomía e impunidad absoluta para manipular la vida y la muerte de cualquier ser que se encuentre bajo su jurisdicción. Sobre todo, interesa el laboratorio tecnocientífico y su relación con la industria biomédica. Al respecto, Haraway indica que «[...] los espacios interiores del cuerpo biomédico son emplazamientos de importantes contiendas tecnocientíficas, es decir, la ciencia en cuanto que cultura en el marco *amoderno* de la naturaleza social. De estos procesos surgen nuevos colectivos de aliados humanos y no-humanos sumamente interesantes» (2019a: 100). En el cuento

no está tan clara esta dicotomía de creador/criatura, ya que el texto presenta dos subjetividades en tensión: los seres humanos-topo –mutación a partir de la condición de debacle ambiental que obligó a los seres humanos a habitar el mundo subterráneo– y el cerebro de Pilar/A3453, detenida artificialmente en el tiempo, una otredad generada en un laboratorio que mantiene una actividad vital condicionada a los aparatos artificiales y tecnológicos que lo mantienen activo.

Sin embargo, el cuento propone un espacio otro que permite entrever nuevas formas de relación que desafían nuestro concepto de realidad, sus patrones relacionales con el medio ambiente y los animales no humanos a través de la corporeidad del monstruo. El sujeto monstruoso presente en el cuento se inserta en una realidad en compost,⁶⁹ escenario donde la subjetividad e incluso el concepto de humanidad no son una certeza, todo lo contrario, pareciera que esta monstruosidad es una apuesta por ensanchar las posibilidades de lo real generando sujetos híbridos que van más allá de las dicotomías ser humano/animal.

En «Los túneles de la memoria» se presenta a los humanos-topo, que son mutantes cuya condición va más allá del concepto de «devenir» de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004) para concebir una propuesta de «devenir-con» donde «[l]os seres ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo» (Haraway 2019b: 36). Así se describe a uno de estos seres al inicio del cuento de Casasa Núñez:

No es humano. Las uñas de sus manos, que tocan el rostro inmóvil de la mujer, casi desgarran los guantes que las envuelven. El vello incipiente de su piel se eriza sospechando el contacto de la cara fría. No es humano, pero tiene un nombre, Tomás, y a través del plástico húmedo que lo envuelve, logra palpar la nariz y los cuencos cerrados de los ojos. A diferencia del rostro inerte que se ofrece al tacto, en el suyo una delgadísima membrana se extiende más allá de los párpados para proteger sus pupilas de la luz (2009: 1).

El proceso de «devenir-con» se produce a través de los humanos-topo, pero también se genera por medio de la relación entre Tomás y Pilar/A3453 –un sujeto cuyo cuerpo fue encontrado en estado de congelación cuya actividad cerebral es estimulada por impulsos científico-tecnológicos de los humanos-topo–. Con esto, se incluye en la ecuación el papel de la vida artificial y la tecnología en

⁶⁹ Al respecto del término, Haraway señala: «My partner Rusten Hogness suggested compost instead of posthuman(ism), as well as humusities instead of humanities, and I jumped into that wormy pile» (2016a: 32). Más adelante añade: «We are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman» (2016a: 55).

esta yuxtaposición de devenires entrelazados que buscan estrategias para «[...] vivir y morir con respons-habilidad [...] en una tierra dañada» (Haraway 2019b: 20).

Estas lógicas interrelacionales que menciona Haraway potencian en Tomás el deseo de volver a habitar la superficie de la Tierra a través de la información que de esta puede extraer a través de Pilar/A3453. Se establece una interdependencia que busca generar una realidad otra para ambas subjetividades: a Tomás le otorga la posibilidad de imaginarse en un contexto impensable para los de su especie al migrar a la superficie y a Pilar/A3453 la mantiene con una forma alternativa de vida –que se ve supeditada, eso sí, al control bio/tanatopolítico ejercido por los humanos-topo–. Tomás comenta esta interrelación de la siguiente manera:

En las historias que había oído, se contaba el viaje de los hombres al centro de la tierra, y su conversión paulatina en roedores humanos que terminaron olvidando el mundo que había existido arriba. Mantuvieron la inteligencia, pero perdieron la memoria de lo que fueron. De pronto, un día, al extender los túneles, descubrieron pequeñas cámaras, en las que yacían congelados hombres y mujeres. Aunque no lograron revivir los cuerpos, lograron activar pequeñas áreas del cerebro y comenzaron a tratar de recuperar los recuerdos que guardaban (Casasa Núñez 2009: 3).

Con esta realidad ampliada Casasa Núñez crea «inapropiadxs/ables otrxs» que llevan al lector a realizarse las siguientes preguntas: ¿Qué puede ser considerado naturaleza en un mundo tecnocientífico? ¿Cuál es el límite entre la naturaleza y la artefactualidad? ¿Cuáles son los dispositivos –y quién los produce– que indican los límites que separan a un ser natural de uno artificial? Haraway propone una posible respuesta a algunas de estas preguntas cuando indica que:

[...] los cuerpos, en cuanto que objetos de conocimiento, constituyen nodos generativos semiótico-materiales. Sus fronteras se materializan en la interacción social entre humanos y no-humanos, incluidas las máquinas y otros instrumentos que participan en los intercambios entre interfaces cruciales y que operan como delegados para las funciones y propósitos de otros actores. Los *objetos*, como los cuerpos, no preexisten en cuanto tales. De manera semejante, la *naturaleza* no puede preexistir, pero su existencia tampoco es ideológica. La naturaleza es un lugar común y una poderosa construcción discursiva, generada a través de las interacciones entre actores semiótico-materiales, humanos y no humanos (2019a: 40).

La llamada *naturaleza* es también un constructo inoculado desde una visión antropocéntrica, heteropatriarcal, capitalista y colonial que ha condicionado la relación del ser humano con su entorno y los seres que lo rodean. Sin embargo, como construcción discursiva, es propensa a erosionarse a través de formas otras de significado que proponen una naturaleza más problematizada e inclusiva que pone en entredicho lo que históricamente se ha definido como tal,

aplicado al medio ambiente y a las relaciones entre los seres humanos, los no humanos y las máquinas.

Tanto Tomás como Pilar/A3453 se presentan como formas de resistencia —el primero por rehusarse al mandato social de aceptar habitar en las profundidades y la segunda por proponerse como una subjetividad que perpetúa una forma de lo humano donde el arte, y no la ciencia, ocupa un lugar central— a las lógicas antropocéntricas y simplistas que catalogan la vida en función de las características orgánicas que se les asignan a los llamados *seres naturales*, pensados dentro de las normas de lo orgánico y lo puro. Lo anterior dialoga con el concepto de «transhumanismo», que Max More define de la siguiente manera:

The growth of humanism over the decades has begun this job, but now it is time to utilize the more inclusive and mimetically attractive option of transhumanism (...) It goes beyond humanism by peering into the future in order to better understand our possibilities. As we move forward through time, our understanding of our immense potentials will evolve; there can be no final, ultimate, correct philosophy of life. Dogma has no place within transhumanism, it must be flexible and ready to move on, reconfiguring into higher forms, new versions of transhumanism and one day, posthumanism. (1990, 10)

La monstruosidad transhumana de Casasa Núñez se mueve en un espacio que se pone en crisis a través de esta corporalidad humano-animal-tecnológica ya que, mediante su presencia, las categorías que normalmente definen al sujeto quedan obsoletas, con lo que surge la necesidad de replantear estas definiciones y de generar unas nuevas que puedan incluir a todos los «bichos»⁷⁰ que pueblan, poblarán o podrían poblar tanto el planeta como nuestras metáforas para pensar en él.

Tomás decide basarse en las imágenes capturadas por el cerebro de Pilar/A3453 para emprender un viaje a la superficie de la Tierra, solo para decepcionarse al encontrar un desierto sin vida. Al regresar a las profundidades, se encuentra con su jefe —que está al tanto de toda la operación encubierta que llevaba a cabo Tomás con Pilar/A3453 para huir de los túneles donde vive y volver a la superficie terrestre— y lo interpela de la siguiente manera: «—Sabía que volverías. A ver muchacho, no hay de qué sufrir. Ya sabes por qué todos estamos aquí. Ya sabes por qué

⁷⁰ Se utiliza esta palabra como traducción a *critters* en relación con lo que define Haraway como «other-than-human critters» (2016a: 18): «It is all very well to offer proof of becoming a self-recognizing self in certain kinds of setups, but it is surely as critical to be able to recognize one another and other beings in ways that make sense to the shorts of lives the critters will lead [...]» (2016a: 19). Además, debe señalarse que *critter*, originalmente, es la forma sureña de decir *creature* en EE.UU.

mantenemos a los cerebros. Algún día volveremos arriba y haremos vida, muchacho—» (Casasa Núñez 2009: 10). Es importante destacar que estos humanos-topo perdieron la capacidad de reproducirse, lo que al parecer convierte el hecho en un deseo utópico de la especie: «El cerebro de la mujer proyectó también el nacimiento de su hijo, tema olvidado, porque la reproducción de los topos había sido controlada y se había suspendido poco años antes, ante la incertidumbre de la adquisición de materia reciclable para la producción de alimento sintético» (Casasa Núñez 2009: 7-8).

Históricamente, la ciencia ha buscado tener un control externo —la carrera espacial, la construcción de la bomba atómica, la industria de la guerra— y un control interno —el descubrimiento del genoma humano, la industria anticonceptiva, las investigaciones generadas a partir de la propagación del VIH— de los espacios sociales y el cuerpo de los individuos. Con respecto al control del cuerpo, la sexualidad y las formas de vivir el deseo, han sido condicionadas por lo que dictan los parámetros sociales —con sus demandas de producción capitalista-heteropatriarcal—. Las criaturas que habitan el cuento de Casasa Núñez se desenvuelven en contextos donde el biopoder restringe sus lógicas relacionales. Sin embargo, poseen la capacidad de crear lógicas otras del deseo que quiebran esos espacios comunes que tienden a encorsetar las relaciones sexoafectivas.

En el cuento la reproducción *natural* ha sido regulada hasta ser interrumpida por completo para controlar la demografía y garantizar alimento para toda la comuna de humanos-topo. Se presenta un espacio esterilizado donde el deseo surge a través de Tomás y Pilar/A3453. Esta relación está condicionada por diferencias de especie, ya que cada uno es un ser humano de un tiempo distinto, con características morfológicas disímiles. Además, se ha de recordar que Pilar se encuentra prácticamente muerta y que su única interacción con Tomás se da a través de imágenes que su cerebro comparte mediante la tecnología que mantiene algunas de sus partes activas. La relación entre ambos va más allá del parámetro relacional que regula lo humano, ya que cruza las barreras de la especie, la corporalidad, e incluso, la idea de vínculo orgánico no mediado por la artificialidad de la máquina. Se lee en el texto:

El cuerpo de A3453 lo había obsesionado desde mucho antes. Aun cuando sabe que no puede entrar en contacto con ella, y que sus tejidos se conservan a la temperatura del nitrógeno frío, piensa obsesivamente en esa mujer y en la posibilidad de que sea ella quien le muestre cómo llegar al mundo de arriba. Tomás sueña con otorgarle un cuerpo, con

garras y vellos, que le permita conocer las sensaciones que él experimenta (Casasa Núñez 2009: 3-4).

En el cuento se presenta la opción de un entorno natural que ubica las acciones en el cronopaisaje del Chthuluceno,⁷¹ donde los personajes parecen seres chthónicos que hacen interconexiones de vida y muerte con quienes los rodean:

Los chthónicos son seres de la tierra, antiguos y de última hora a la vez. [...] Los chthónicos retozan en un humus multibichos, pero no quieren tener nada que ver con el Homo que mira al cielo. Los chthónicos son monstruos en el mejor sentido: demuestran y performan la significatividad material de los bichos y los procesos de la tierra. También demuestran y llevan a cabo consecuencias. Los seres chthónicos no están a salvo; no quieren tener nada que ver con las ideologías; no pertenecen a nadie; se retuercen, se deleitan y crecen profusamente con formas variadas y nombres diversos en las aguas, los aires y los lugares de la tierra. Hacen y deshacen; son hechos y deshechos. [...] Los escándalos de los tiempos llamados Antropoceno y Capitaloceno son las últimas y más peligrosas de estas fuerzas exterminadoras. Vivir-con y morir-con de manera recíproca y vigorosa en el Chthuluceno puede ser una respuesta feroz a los dictados del Ántropos y el Capital (Haraway 2019b: 20-21).

Con relación a lo anterior, en el cuento de Casasa Núñez se abre la opción de una posibilidad performática en la que la ficción puede entrever posibilidades hipersticionales,⁷² que afecten la realidad, ampliando la concepción estática que se tiene del ser humano y su relación con los seres no humanos, los ecosistemas y la tecnología. Se podría pensar solo como un documento de ficción. Sin embargo, el texto podría estar creando una visión prospectiva del futuro, si se piensa en el daño ambiental del planeta y los avances tecnológicos con respecto a la industria biomédica. Ambas subjetividades chthónicas –los humanos-topo y Pilar/A3453– se afectan recíprocamente: Pilar/A3453 provee información que alimenta las ilusiones de Tomás y él altera la vida artificial de ella y la libera de su condición una vez que descubre que de sus recuerdos ya no queda nada:

Con una sensación de asco, extrae el cerebro de su cámara, suspende todas las vías, desconecta uno a uno los contactos. Lo hace lentamente, como si en cada paso fuera desprendiendo

⁷¹ Para ampliar este término, hay que considerar, como indica Haraway, que «[s]pecifically, unlike either the Anthropocene or the Capitalocene, the Chthulucene is made up of ongoing multispecies stories and practices of becoming-with in times that remain at stake, in precarious times, in which the world is not finished and the sky has not fallen— yet. We are a stake to each other. Unlike the dominant dramas of Anthropocene and Capitalocene discourse, human beings are not the only important actors in the Chthulucene, with all other beings able simply to react. The order is rather reversed: human beings are with the earth, and the other biotic and abiotic powers of this earth are the main story» (2016b: 59).

⁷² La hiperstición es un concepto desarrollado por Sadie Plant, Nick Land y la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) del Departamento de Filosofía de la Universidad de Warwick en Inglaterra y se refiere a una ficción que crea el futuro que predice: «Una de las razones para favorecer un esquema burdamente simplificado a la hora de abordar – en un primer estadio– la estructura u organización de la hiperstición es que los ‘modelos organizativos’ inevitablemente cristalizan en agendas» (CCRU 2021: 19). El neologismo se forma por el prefijo *hiper* y la palabra *superstición*.

también de su memoria la certeza dolosa de la vida perdida, como si fuera desmenuzando, destruyendo uno a uno los recuerdos (Casasa Núñez 2009: 10-11).

El contexto presentado en el cuento dista de mostrar un entorno idílico para estas subjetividades en compost, pero se puede ver cómo estos seres se afectan entre sí y conviven en su contexto. Estas criaturas van más allá de lo humano, de los parámetros de lo social y lo natural: son holobiontes⁷³ que intentan crear estrategias de parentesco en el Chthuluceno. Al respecto Haraway comenta:

Pariente [*Kin*] es una categoría salvaje cuya domesticación es intentada por personas de todo tipo. Generar parientes en parentescos raros [...] más que, o al menos sumándole, el parentesco divino y la familia biogenética y genealógica, problematiza asuntos importantes, como ante quién se es responsable en realidad. ¿Quién vive y quién muere, y de qué manera, en este parentesco, dónde y a quiénes conectan y desconectan sus líneas, y qué pasa con ello? ¿Qué debe cortarse y qué enlazarse para que los florecimientos multiespecies sobre la tierra (incluidos humanos y alteridades-no-humanas en parentesco) tengan una oportunidad? (2019b: 21).

Uno de los temas recurrentes en la ciencia ficción costarricense, curiosamente, es la relación del ser humano con el planeta y el peligro que corren los ecosistemas ante el ritmo de vida impuesto en nuestras sociedades contemporáneas por el capitalismo y su acelerado sistema de consumo. En varios textos, sobre todo de escritoras, se establece una estrecha relación entre la violencia a los sujetos y sus cuerpos dentro de un sistema sociopolítico que usa y abusa de la naturaleza y los animales no humanos. Propuestas ecofeministas pueden verse en autoras como Carmen Naranjo (1928-2012), Arabella Salaverry (Managua, 1946), Anacristina Rossi (San José, 1952) y Jessica Clark Cohen (San José, 1969), por mencionar algunas. En buena medida, esto puede deberse a cómo se ha mostrado Costa Rica al mundo, como un espacio edénico para el turismo, que se ha visto, finalmente, explotado.

Bruno Latour trae a colación el concepto de *Gaia*, término que, como es sabido, proviene de la mitología griega,⁷⁴ con el que problematiza las ideas que se le han impuesto e indica que: «Ella es demasiado frágil como para cumplir el papel tranquilizador de la antigua naturaleza, demasiado despreocupada por nuestro destino para ser una Madre, demasiado incapaz de ser

⁷³ Al respecto de este término, Haraway indica: «Like Margulis, I use *holobiont* to mean symbiotic assemblages, at whatever scale of space or time, which are more like knots of diverse intra-active relating in dynamic complex systems, than like the entities of a biology made up of preexisting bounded units (genes, cells, organisms, etc.) in interactions that can only be conceived as competitive or cooperative. Like hers, my use of *holobiont* does not designate host + symbionts because all of the players are symbionts to each other, in diverse kinds of relationalities and with varying degrees of openness to attachments and assemblages with other holobionts» (2016a: 60).

⁷⁴ La hipótesis de Gaia fue formulada por el químico James Lovelock (1919-2022) junto con la microbióloga Lynn Margulis (1938-2011), a quien le sugirió utilizar el nombre de la deidad primordial su amigo el premio Nobel de literatura William Golding (1911-1993).

propiciada por pactos y sacrificios para ser una Diosa» (2012: 74). Es así como se presenta como un agente plurisémico que se escapa de las definiciones que el ser humano le asigna y reacciona al daño que se le infringe, con lo cual podría provocar incluso la destrucción de la humanidad (Latour 2012: 74-75). Es esta visión del entorno natural la que se puede constatar en el cuento de Casasa Núñez cuando Tomás llega a la superficie y se percata de que no queda nada del mundo que recrea Pilar/A3453, solo un lugar frío e inhóspito, que obligó a los seres humanos a abandonar la superficie de la tierra y habitar las profundidades de esta. Es entonces cuando busca respuestas en la memoria de Pilar/A3453:

Tomás regresa a la cámara de A3453. Conecta los sensores. Piensa en la muerte que prevalece en el mundo de arriba y no concibe que todo haya sido solamente la mente de A3453 creando la vida en un recipiente. A3453 proyecta para él las imágenes de la muerte, le muestra entonces que no se trató de un instante de destrucción, sino de largos años, de una constante y lenta muerte, a medida que se derretían los polos y se congelaban los desiertos (Casasa Núñez 2009: 10).

Mientras que Tomás recrea esta idea de Paraíso, es la misma Gaia la que lo saca de su equívoco de encontrar un Edén en la superficie. Pilar/A3453, por su parte, termina de destruir sus ilusiones corroborando lo que percibieron sus sentidos. Tomás, como hombre-topo y científico, es derrotado doblemente por Gaia y Pilar/A3453 en su intento de colonización, que demuestra la fragilidad aún latente de su raza y que presenta a la naturaleza como un agente condicionante de la metamorfosis del ser humano en humano-topo y su confinamiento en las profundidades. Pareciera que los objetos pasivos de estudio del ser humano y la ciencia se convierten en sujetos activos, lo que no impide que se manifieste su fragilidad: la Tierra y los animales enfrentan un postapocalipsis que los ha destruido y Pilar/A3453 es desconectada por Tomás, lo que acaba con la poca actividad vital que aún manifestaba. Los personajes son condicionados por Gaia, devienen-con un espacio natural que podría desaparecer o los podría aniquilar. Se muestran los estragos de nuestro sistema de consumo –con las responsabilidades diferenciadas de los diferentes agentes humanos y sus contextos sociales inmediatos–.

El ejercicio prospectivo de la ciencia ficción pretende alertar acerca de los peligros a los que pareciera llevar la impronta capitalista a los ecosistemas y los animales no humanos, que también devendrán en un daño para la humanidad, dada la afectación recíproca que todos estos agentes comparten entre sí. Devenir-con Gaia también significa pensar-con ella, imaginar mundos posibles –utópicos o distópicos– donde tenga una importancia fundamental. Las narrativas de

ciencia ficción –sobre todo aquellas que podrían analizarse desde el concepto de ciencia ficción climática– apuntan a este objetivo con la intención de poner el foco en el daño que actualmente se le infringe al planeta.

El cuento propone un espacio donde se va más allá del sistema piramidal de relaciones entre especies. Lo anterior es fundamental para la supervivencia, ya que el planeta y sus criaturas están amenazados por formas de pensamiento que han priorizado lo individual ante lo colectivo, lo humano ante lo animal, lo natural ante lo artificial, lo masculino ante lo femenino. Sin embargo, esta forma de interactuar solo nos ha llevado a una crisis ambiental sin precedentes. Pensar-con es también pensar-entre: hay mucho que aprender de las distintas otredades que nos acompañan, sus sistemas de adaptación y de supervivencia. El monstruo se ubica en el medio de todos estos derroteros: a medio camino entre lo real y lo ficcional, lo natural y lo artificial, lo humano y lo animal. Es el espacio ideal para pensar en compañía, ya que sobrepasa cualquier acepción preconcebida: pone en crisis al sistema, evidencia sus faltas y permite pensar más allá de los límites de la norma.

Proponer un orden otro, atreverse a pensar en/desde un lugar-otro: estos son los ejercicios a los que se/nos somete la ciencia ficción latinoamericana. De este caldo de cultivo puesto en movimiento surge toda clase de seres monstruosos que invocan nuevas formas de convivencia con miras a una responsabilidad conjunta. El monstruo emerge como esa figura bastarda, ese huérfano de la cultura que interpela constantemente al *statu quo*. Sus formas de interacción con el entorno, las manifestaciones de su deseo exceden los presupuestos con los que el ser humano se ve condicionado. Por esta razón, su presencia es una fuga, una grieta, un mecanismo de ficción que se concibe desde la realidad, erosionándola y posibilitando otras formas de convivencia.

4.2. REESCRITURAS DE LOS MITOS JUDEOCRISTIANOS EN AMÉRICA CENTRAL⁷⁵

Este apartado inicia el análisis de una trilogía de cuentos, publicados en antologías, de la escritora Anacristina Rossi conformada por «Abel», parte de *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción* (2013); «La incompleta», de *Te voy a recordar y otros relatos de ciencia ficción*

⁷⁵ Una primera versión del análisis del cuento «Abel» se publicó bajo el título «De ficciones climáticas centroamericanas: “Abel” de la escritora costarricense Anacristina Rossi», en 452°F. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* (2019: 106-124).

(2015); y «La esperada», en *Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción* (2019), que utiliza la temática de la violencia al territorio y hacia las mujeres desde lógicas trans- y posthumanistas. Para esto, la autora propone un devenir mutante del personaje principal desde la óptica de una monstruosidad climática instalada en el Sur Global como alternativa a la maquinaria del paradigma patriarco-colonial-capitalista.

Estas transversalidades pueden observarse dentro de la literatura *Cli-Fi* con escenarios apocalípticos y postapocalípticos, donde se pueden incluir los relatos «Abel» (2013), «La incompleta» (2015) y «La esperada» (2019), que pueden analizarse desde los ecofeminismos, donde «[...] el patriarcado no solo condiciona y somete los cuerpos, mentes y vidas de las mujeres y hombres, sino que también ejerce poder sobre la naturaleza no humana y la somete» (Herrero, 2017: 21). La cosificación del cuerpo femenino en función de un colectivo de características sexistas como lo son las sociedades contemporáneas denuncia la existencia de una episteme patriarcal, que se origina desde textos estructurales de la sociedad occidental provenientes de la mitología griega y el judeocristianismo. Según Rita Laura Segato:

[...] la existencia de una fórmula mítica de dispersión planetaria que relata un momento, ciertamente histórico —ya que si no fuera histórico no aparecería hoy en la forma de narrativa— en que la mujer es vencida, dominada y disciplinada, es decir, colocada en una posición de subordinación y obediencia. No solo el relato bíblico del Génesis, sino una cantidad inmensa de mitos origen de distintos pueblos cuentan también la misma y reconocible historia. En el caso de Adán y Eva, el acto de comerse la manzana retira a ambos de su *playground* edénico de placeres irrestrictos y hermandad incestuosa, y castiga a ambos... conyugalizándolos (2016: 19).

Anacristina Rossi proviene de un contexto como el costarricense, donde Óscar Arias Sánchez, expresidente de Costa Rica —premio Nobel de la Paz en 1987— estuvo en un proceso de imputación de la justicia por la concesión del proyecto de minería a cielo abierto denominado Crucitas. Costa Rica se ubica en una zona altamente vulnerable al impacto del capitalismo y del neocolonialismo como es América Central, donde el feminicidio por razones ambientales de la líder indígena lenca Berta Cáceres, en Honduras, se produjo en 2016. La causa principal del asesinato fue la defensa de unos mantos acuíferos contra una licencia ambiental que varios políticos hondureños concedieron para la realización de un proyecto hidroeléctrico denominado Agua Zarca, en territorio indígena lenca, sin realizar previamente un proceso de consulta.⁷⁶ En este

⁷⁶ Acerca del caso de Berta Cáceres, consultar: <<https://www.frontlinedefenders.org/es/case/case-history-berta-c%C3%A1ceres>>.

contexto, se puede ver una relación directa entre lo presentado en el primer cuento de Rossi y la realidad referencial extratextual centroamericana, víctima de la corrupción política y la explotación indiscriminada de recursos naturales para el beneficio de las clases más privilegiadas y las compañías transnacionales. En relación con la conexión entre la colonización y la crisis ecológica en América Latina, Helena Katherina Nogales señala lo siguiente:

La colonización de la naturaleza explica cómo la dominación ejercida a favor de los intereses hegemónicos de expansión y apropiación de los minerales, los hidrocarburos, el agua, los suelos, etc., ha segmentado las relaciones entre los humanos y otros seres vivos. [...] Al no estar vinculados en igualdad de condiciones, sino organizados de forma jerárquica, el que está arriba puede aprovecharse del inferior. Un método infalible que se ha utilizado en todas las discriminaciones y segregaciones a lo largo de la historia (2017: 11-12).

Rossi hace que Lalia, la protagonista de los tres cuentos, describa en «Abel» el escenario apocalíptico que degeneró en el estado actual en el que vive. El uso indiscriminado de los recursos naturales produjo un cambio a escala global: alteraciones en las estaciones climáticas —que produjeron consecuencias en los cultivos para consumo humano—, la muerte de las abejas y otros polinizadores —que alteró la flora y fauna produciendo cambios drásticos en los ecosistemas— y el incremento del nivel del mar —que arrasó con ciudades completas y modificó considerablemente la geografía del planeta—. Así, se lee en el texto:

Ese año de la campaña intensiva falló la estación seca y las cosechas se pudrieron, hubo poco qué comer. Cuando yo nací ya habían muerto las abejas. Todas, las silvestres y las otras, las domesticadas. Decían que las habían matado los agroquímicos o el exceso de ondas electromagnéticas de la civilización, pero nunca se supo con seguridad. También murieron otra cantidad de polinizadores: murciélagos, colibrís [sic], moscardones, cucarachitas. De polinizador seguro sólo quedó el viento. Y la mano humana (Rossi, 2013: 78).

Se presenta un estado del planeta totalmente colapsado por el impacto del ser humano. En el caso de la extinción de las abejas, se puede sentir un llamado directo a la situación actual de estos polinizadores, que se podría denominar crítica ya que cada día surgen nuevas hipótesis que alertan de su muerte masiva y de las consecuencias fatídicas que puede tener esta situación en los ecosistemas a nivel mundial.

«Abel» se desarrolla en un escenario postapocalíptico: poco o nada queda de la Tierra tal y como se conoce en la actualidad. La protagonista describe su entorno altamente modificado por un cataclismo a nivel planetario. Ella observa a su alrededor, en el centro de investigación que se encuentra cerca de un volcán, a donde se dirigió por ser el lugar de mayor altitud en el que podía

escapar de la inundación que amenazaba el pueblo donde habitaba con su familia —de la que ella parece ser la única sobreviviente—:

Desde el observatorio del Centro podía ver los dos mares y muchísimos kilómetros a la redonda antes de llegar al mar. No parecía haber más vida que un musgo anaranjado. Ni las plantas de antes, ni animales viejos o nuevos, ni humanos. Ni siquiera quedaban árboles vivos. El cielo se había ido poniendo de un color entre anaranjado y rojo. En la noche las estrellas se veían rojizas. Y seguía la lluvia. No llovía seguido, como antes. Llovía intermitentemente (Rossi, 2013: 75).

Sin embargo, el texto de Rossi parece bastante cercano a la realidad actual, donde el ser humano está produciendo cambios drásticos en todo el planeta. Con respecto a la representación de un escenario tanto apocalíptico como postapocalíptico, la literatura lo ha utilizado como un recurso que potencia la concientización del estado actual del mundo que nos rodea, con miras a establecer espacios de disidencia donde el lector asuma una posición crítica acerca de la destrucción del planeta. Al respecto, Anne Primavesi plantea que:

Los teólogos y ecologistas comparten ya una herramienta interpretativa: el uso de las imágenes apocalípticas [...] para comunicar sus ideas sobre el estado presente y el futuro del mundo. Un apocalipsis, ya sea ecológico o bíblico, describe desastres y juicios presentes ahora en relación con acciones pasadas, soluciones futuras o más desastres aún venideros (1995: 109).

Sin embargo, Prádanos realiza una crítica a la eficacia del marco catastrofista y considera que se debería orientar hacia formas de aprendizaje acerca de la conciencia ecológica y el daño causado al planeta más acordes con lo que él denomina una «pedagogía del decrecimiento» (2015: 153). De acuerdo con el autor:

In order to truly challenge the dominant imaginary, I suggest that we abandon the apocalyptic frame and move from the ineffective —usually counterproductive— pedagogy of catastrophe to a more assertive «pedagogy of degrowth». Alternatives can emerge only if we think beyond the self-imposed epistemological limitations of the cultural hegemony, and in order to mobilize activism and collective politics, it is much more effective to depict and perform socially desirable and ecologically sound alternative ways to be in the world. I believe we need more narratives that represent a society that happily degrows and learns how to live better with less, embraces more fulfilling and less intensive material and energy lifestyles, and seeks meaningful and just prosperity without growth [...] (Prádanos, 2018: 228).

Aunque, como se ha indicado, el texto de Rossi presenta un escenario postapocalíptico, a su vez, también muestra alternativas al modelo de desarrollo que se implanta desde el neoliberalismo y el capitalismo. La autora menciona la proliferación de colectivos reunidos bajo el nombre de la «Gran Resistencia», unión de ciudadanos en contra del sistema de consumo presentado en el texto, que ofrece alternativas a los modelos económicos imperantes actualmente en nuestras sociedades

occidentales y que implican adoptar una lógica del decrecimiento, como lo sugerido por Prádanos, tal y como puede observarse en el texto:

Lalia recordaba la Gran Resistencia y un grupo que había inventado una nueva, simple y revolucionaria tecnología de comunicación que se llamó la técnica Assange para unir a los resistentes, a los que decidían salirse del sistema, cada vez más numerosos. La Gran Resistencia empezó y se propagó en las dos capitales del imperio, la americana y la asiática. En la americana fue una unión enorme de comunidades que se habían adueñado de terrenos urbanos vacíos —había grandes cantidades de terrenos vacíos y casas derruidas por la pérdida de población—. Allí habían instalado sus inveneros y cultivos. Eran autosuficientes por un ingenioso sistema de trueque. Ciertas comunidades polinizaban a mano sembradíos de algodón y lo intercambiaban con las comunidades que producían comida. Hilaban su ropa, eran alfareros y con la madera y los materiales de las casas derruidas fabricaban a mano todo lo que necesitaban. Hacían su papel de fibras vegetales, y también hacían tinta. Tenían sus propias fuentes de agua (Rossi, 2013: 80).

El cuento presenta un entorno monótono, con una escasa flora y una ausencia total de fauna. El colapso del ecosistema, tal y como se conocía, ha producido una realidad que dista mucho de aquella en la que vivió con su familia, en los tiempos antes del cataclismo. Al descender a su pueblo, luego de seis años de mantenerse en el centro de investigación, describe lo que observa a su alrededor de la siguiente manera:

Me tomó tiempo. Mientras seguía el camino asfaltado donde habían quedado los carros y los buses tirados llenos de esqueletos, constataba que nada era como lo había conocido. Los árboles y todas las plantas —salvo las “chinas” y unos raros helechos— habían perecido. Todo lo cubría una especie de musgo, anaranjado como las algas. En las noches el cielo era mucho más negro que antes y las estrellas y la luna cada vez más rojizas. Pero lo más opresivo era el silencio. Antes se oía rumorosa la vegetación con sus miles de bichos. Ahora el único sonido era el viento o la lluvia, cuando los había. No había quedado ni un mínimo zumbido o croar, ni una mísera rana, ni un mísero pájaro (Rossi, 2013: 85).

Si se relaciona lo presentado en el texto con la crisis climática actual, se ve una referencia al daño que «[...] la gobernabilidad epistémica del Norte Global [...]» (LaDanta LasCanta, 2017b: 37) está ocasionándole al planeta. La autora utiliza el texto para interpelar al lector a través de la ficción acerca de la crisis ecológica que estamos atravesando como colectivo. Eileen Crist considera que vivimos una fusión de lo natural y lo social y que esta crisis ecológica es provocada por responsabilidades diferentes:

This merger is about takeover, which has supervened from an alienated praxis on Earth wherein civilized humans have wiped out and reconstructed the more-than-human world for purposes of assimilation —purposes that have been (quite specifically and frankly) unilaterally defined to aggrandize the human enterprise, and most especially its privileged groups (2016: 28).

Dentro del relato, Rossi presenta cambios climáticos como el descenso de niveles de oxígeno, el calentamiento global y la ausencia de agua —que ha sido substituida por algún líquido que la misma protagonista no logra describir y que absorbe más a través de la piel que ingiriéndolo por la boca—. Esto podría relacionarse con un contexto ligado a la idea cristiana del fin del mundo. El imaginario colectivo, fruto de la colonización y la imposición del modelo de Occidente a nivel global se nutre del cristianismo y adapta muchos de sus mitos para entender lo que pasa a nuestro alrededor.

La descripción de la realidad en la que ha vivido Lalia se presenta desde dos de los libros más conocidos del cristianismo: el *Génesis* y el *Apocalipsis*. Es importante recordar el impacto del imaginario judeocristiano en las sociedades occidentales, sobre todo en un país como Costa Rica, cuya religión oficial es la católica. Al no ser un estado laico, el discurso religioso permea en todas las esferas de la vida pública y privada —la iglesia ha repercutido en la toma de decisiones a nivel estatal como la legalización de la fertilización *in vitro* —prohibida en el país entre 2000 y 2012, año en el que la Corte Interamericana de Derechos Humanos encontró al Estado de Costa Rica como responsable por violar los derechos humanos de las personas que no pudieron aplicar por este procedimiento durante este periodo, del matrimonio igualitario —solo posible a partir de mayo de 2020— y la del aborto con fines terapéuticos,⁷⁷ además de estar en contra de programas de educación sexual dentro del sistema educativo costarricense—. En el siguiente fragmento vemos cómo la protagonista ve el mundo a través de una mirada condicionada por el discurso religioso: «Cuando llegué a las instalaciones del Centro era una especie de diluvio. Me acordé de Noé pero después me reí, esto no era el Génesis, era el cambio climático» (Rossi, 2013: 84).

Hacia la mitad del relato, el lector se da cuenta de que Lalia no es la única sobreviviente: «Caminaba por la acera hacia el Gran Hotel Ancón cuando vio venir en sentido contrario a su hermano Abel. ¡Abel! ¿Qué hacía él aquí? Se había ido a estudiar a la capital lejana del imperio años atrás. ¿Por qué no se había muerto?» (Rossi, 2013: 87). Al parecer, Lalia y Abel son los únicos habitantes del planeta luego de una extinción total de la raza humana, por ser los únicos

⁷⁷ Según el Código Penal de Costa Rica: «ARTÍCULO 121.-No es punible el aborto practicado con consentimiento de la mujer por un médico o por una obstétrica autorizada, cuando no hubiere sido posible la intervención del primero, si se ha hecho con el fin de evitar un peligro para la vida o la salud de la madre y éste no ha podido ser evitado por otros medios». El 12 de diciembre de 2019 el Decreto Ejecutivo 42113 oficializa la Norma Técnica para el Procedimiento Médico Vinculado con el artículo 121 del Código Penal (Aborto terapéutico) a partir del 17 de diciembre del mismo año.

que no tomaron los antidepresivos y calmantes enviados a la población por parte del imperio. Además, ambos presentan una mutación, fruto de la adaptación de sus organismos a este nuevo entorno.

Para Valentí Rull, en general, hay cuatro tipos de extinción⁷⁸, donde solo uno se presenta como catastrófico. Para el presente análisis, la extinción presentada por Rossi se analiza desde lo que Rull denomina «extinción anagenética», de la cual el autor indica que «[...] tiene lugar cuando una especie sufre modificaciones genéticas tan pronunciadas que se convierte en otra distinta» (2018: 100). Así, en el relato, Lalia y Abel presentan una modificación en su organismo que les ha permitido su sobrevivencia. La adaptación a este nuevo entorno natural les ha producido cambios físicos, los cuales le provocan dudas incluso a la misma Lalia:

Me preocupa eso tan feo que tenés entre las cejas, es como un huevo de codorniz pasado por agua, Abel.

—Es parte de todo el asunto. Mirá, ya te está saliendo a vos. Tenés como una membrana.

Me toqué y era verdad. Algo suave, membranoso. Y ya no me escocía (Rossi, 2013: 91).

Se podría ver a Lalia y Abel desde dos mitos del Antiguo Testamento. Es importante destacar que la autora utiliza un hecho silenciado en la tradición judeocristiana que se sobreentiende del mito del origen o génesis, en el libro bíblico homónimo, y trabaja sobre esta elipsis de violencia: el surgimiento de la humanidad a partir de la reproducción incestuosa de la estirpe de Adán y Eva. Por el nombre del texto y la relación filial que los une, cabría verlos desde el mito bíblico de Caín y Abel, lo que nos daría alguna pista sobre el final del relato. Pero también desde el mito de Adán y Eva, donde Abel y Lalia serían los progenitores de una nueva forma del ser humano, adaptada a este nuevo entorno. A partir de esta segunda lectura, se podría decir que Lalia empieza a deducir la inevitabilidad de esta situación, pero desde una actitud claramente disconforme:

Era cuatro años mayor que ella. Ahora tenía la piel curtida como cuero, los bordes de los párpados quemados, las manos arrugadas. Pero no estaba flaco. Lalia observó su respiración. Era como la suya: lenta, profunda, espaciada. De pronto, él le dijo:

—Estás bonita, Lalia.

Lalia sintió náuseas.

Sentí náuseas (Rossi, 2013: 87).

⁷⁸ Los otros tres tipos de extinción, según Rull, son: extinción filética —destrucción de toda la especie—, extinción por hibridación —cuando una especie se perpetúa por la hibridación con otra— y extinción cladogenética —donde la especie original se extingue por completo para dar lugar a una especie nueva por evolución— (2018: 100).

También se podría leer a Lalia desde el mito de Lilith, aquella supuesta primera mujer de Adán que no nace de su costilla y que, como tal, reivindica su misma posición, por lo que su presencia fue borrada, erradicada, solo incluida en textos apócrifos, no canónicos. Lilith decide abandonar el Edén y, al salir del mismo, se encuentra con algunos ángeles caídos —demonios— con los cuales concibe gran cantidad de hijos. La tradición apócrifa judía considera a Lilith como un demonio con características de súcubo, presente también en la mitología sumeria como Lilitu.

Rossi incluye el tema de la violencia de género dentro del cuento. La violencia del paradigma capitalista heteropatriarcal hacia el sujeto femenino es el ejemplo arquetípico que se diluye y permea a todos los tipos de violencia presentes en nuestras sociedades modernas —incluyendo el daño que se le provoca al planeta—. Para Segato:

Desmontar la minorización del tema de la mujer equivale a aceptar que, si entiendiéramos las formas de la crueldad misógina del presente, no solamente entenderíamos lo que está pasando con nosotras las mujeres y todos aquellos que se colocan en la posición femenina, disidente y otra del patriarcado, sino que también entenderíamos lo que le está pasando a toda la sociedad. Los indicios muestran que se trata de un edificio cuyo material está formado por la amalgama de las corporaciones y el Estado; por alianzas de todo tipo entre actores corporativos, lícitos e ilícitos o de ambas cualidades a la vez, y agentes de gobierno; por razones que se invocan como «razones de Estado» y son, en verdad, «razones de empresa». De algo tengo certeza: para pensarlo, tenemos que retirar del gueto el problema de la mujer, pensarlo entrelazado como cimiento y pedagogía elemental de todas las otras formas de poder y subordinación: la racial, la imperial, la colonial, la de las relaciones centro-periferia, la del eurocentrismo con otras civilizaciones, la de las relaciones de clase (2016: 98).

Es a partir de aquí donde el texto puede analizarse desde lo que se denomina ecofeminismo, donde se da una estrecha relación entre la dominación del heteropatriarcado sobre el cuerpo de la mujer y la que perpetra nuestra sociedad capitalista/colonialista/neoliberal a la Tierra. Para María Xosé Agra Romero:

[...] los puntos o base mínima del ecofeminismo es la necesidad de encarar la crisis ecológica y el reconocimiento de que existe una relación entre la dominación y la explotación de las mujeres por los hombres y la dominación y explotación de la naturaleza por los humanos, abogando por una integración de los principios feministas y ecológicos (1998: 4).

Lalia muestra dudas acerca de las intenciones que posee Abel para con ella. Se podría pensar que Abel personifica al patriarcado y Lalia a la naturaleza, donde históricamente se ha ejercido una relación de dominación de esta última ejercida por parte del hombre. Las sociedades se han construido sobre un sistema social que privilegia el paradigma de lo masculino, sometiendo todo lo que supuestamente está debajo de él —mujeres, masculinidades fuera del espectro dominante,

animales y naturaleza en general— en función del mantenimiento de ese poder heteropatriarcal. Para Primavesi:

A través de este enfoque de la valoración de la diversidad y el gozo por ella, las normas jerárquicas propias del cristianismo se ven como una devaluación santificada de la mujer y la Naturaleza. Esas Iglesias que públicamente se ordenan según jerarquías, con el clero masculino “arriba”, manifiestan de manera inevitable rasgos de dominio sobre los que se hallan “abajo”, y así se acepta e interioriza la depreciación de estos últimos. Su impotencia queda asegurada y legitimada cuando se les enseña que la jerarquía eclesiástica masculina es reflejo e instrumento de aquella celestial, en la que Dios Padre reina soberano (1995: 152).

La protagonista del cuento conoce las intenciones de su hermano Abel y no está dispuesta a someterse a los deseos de este. Sabe que es capaz de seguir sola, como lo ha hecho durante estos seis años en los que ha sobrevivido sin necesidad de un hombre que la proteja. Abel es concebido como una amenaza, se puede decir, incluso, que se presenta como un arquetipo de masculinidad violenta:

[Abel] Ese hotel que pasé, el Gran Ancón, creo que nos puede servir. También para pasar la noche. [Lalia] Asentí y lo seguí con desgana disimulada. Entramos. [...] Barrimos y limpiamos dos habitaciones. Afortunadamente todavía se cerraban por dentro con una sólida cadena de seguridad. Pero, ¿qué tan fuerte era Abel? (Rossi, 2013: 90).

Dentro de los tres procesos de desarrollo evolutivo que indica Durand, se hace uso del mitema dentro de los parámetros de la derivación (1996: 101). El texto da un giro al mito de Adán y Eva y se dirige al de Caín y Abel, también presente en el mismo libro del *Génesis*, donde Lalia representa a ese personaje mítico judeocristiano que dará muerte a su propio hermano, pero no por celos o envidia —como en el mito bíblico—, sino para protegerse de él. El texto de Rossi dialoga con la idea de que la mujer posee una posición más anuente a establecer conexiones con el entorno natural y que el asesinato de Abel es una alegoría al exterminio de ese sistema social económico heteropatriarcal que busca violar/utilizar/usufructuar a la Tierra de una manera egoísta e indiscriminada. Así, hay que tener en cuenta también, según Nogales, que «[...] la llamada feminización de la naturaleza o la naturalización de la mujer ha sido doblemente perjudicial» (2017: 13), algo ya planteado por María Tardón Vigil:

La feminización de la naturaleza y la naturalización de la mujer son dos metáforas que tras la revolución científica han perjudicado tanto a una como a otra, puesto que la naturaleza se ha convertido en ese ser vulnerable del que se puede abusar; la mujer, por su parte, ha sufrido las consecuencias de esa mecanización de lo orgánico, y al convertirse el hombre en el dueño de la técnica, el mundo femenino ha quedado subordinado a cuidar de lo orgánico, menos considerado económica y socialmente. La feminización de la naturaleza se está utilizando para

explotarla, y no para ensalzar sus valores. La transgresión de la metáfora es por tanto el vínculo de colaboración entre feministas y éticos medioambientales (2011: 538).

Lalia personifica la toma de venganza de esa *Madre Tierra* —o Gaia— que ha sido violentada por el ser humano. Con respecto a esa perspectiva que equipara a la tierra con el concepto de maternidad, sería importante destacar lo que mencionan desde América Latina las Asambleas del Feminismo Comunitario:

Denunciamos que la comprensión de Pachamama como sinónimo de Madre Tierra es reduccionista y machista, que hace referencia solamente a la fertilidad para tener a las mujeres y a la Pachamama a su arbitrio patriarcal.

«Madre Tierra», [sic] es un concepto utilizado hace varios años y que se intenta consolidar en esta Conferencia de los pueblos sobre Cambio Climático con la intención de reducir a la Pachamama —así como nos reducen a las mujeres— a su función de útero productor y reproductor al servicio del patriarcado. Entienden a la Pachamama como algo que puede ser dominada y manipulada al servicio del «desarrollo» y del consumo- y no la conciben como el cosmos del cual la humanidad sólo es una pequeña parte.

El cosmos, No Es, el «Padre Cosmos». El cosmos es parte de la Pachamama. No aceptamos que «casen», que obliguen al matrimonio a la Pachamama (*Kaos en la red*, 22 de abril de 2010).

Este modelo de desarrollo que denuncia el feminismo comunitario en América Latina proviene de una era geológica que, más allá de los conceptos del Antropoceno, Capitaloceno o Chthuluceno, se ubica dentro del Faloceno, el cual se define de la siguiente manera:

[...] la raíz de las actuales relaciones de opresión y de la presente crisis del sistema Tierra se encuentra en la subordinación de las mujeres. Además, estas relaciones de dominación-destrucción han tenido efecto en la dimensión temporal: en el Faloceno, el tiempo patriarcal —el tiempo histórico— ha sobrepasado y erosionado al tiempo geológico. Así lo evidencian los colosales efectos del actual modo de destrucción que llamamos patriarcado capitalista (LaDanta LasCanta, 2017a: 32).

Lalia representa en el texto de Rossi la toma de acción de una naturaleza que ha sido destruida impune y salvajemente por un capitalismo de barbarie. Además, la protagonista está segura de que no desea perpetuar la historia de dominación hacia el género femenino que se reproduce en las sociedades heteropatriarcales con base en un mito bíblico:

En algún momento de la madrugada oyó pisadas en el pasillo, y que forzaban la puerta de la habitación. Pero la cadena no había cedido.

Entonces el terror que le había entrado al encontrarse con Abel se convirtió en una certeza. Ese era su futuro, lo que le tocaba. Como en la Biblia. Porque esto iba más allá del cambio climático. Su hermano la iba a obligar a reproducirse con él. Como los hijos e hijas de Adán y Eva.

No, ella no lo aceptaría. Por nada del mundo copularía con Abel. No tendría hijos con su hermano. Ni siquiera si ése [sic] era el único modo de que continuara la humanidad. [...]

Abel dormía de costado y profundamente. Inmóvil.

Lalia procedió de forma certera y veloz. Cuando sintió hundirse el cuchillo en el cuello y cortarle la arteria, vomitó, vomitó, hundiéndolo más, sin soltarlo.

Siempre le había repugnado matar animales (Rossi, 2013: 93).

Rossi se alimenta de los mitos bíblicos, pero les da una vuelta de tuerca al presentar a una Lalia empoderada que hace lo que sea necesario para mantenerse fiel a lo que desea y al precio que sea, incluso si este es una nueva humanidad. El rol de la mujer en el cristianismo es el de un sujeto pasivo en función del hombre, la reproducción y la familia. En el texto vemos cómo Lalia desafía estos tres pilares de nuestra sociedad imponiendo primero sus intereses y su bienestar, sobre los de Abel e incluso sobre los de la raza humana y su posibilidad de perpetuación a través de la copulación y reproducción entre ellos.

4.3. REPENSAR LA MATERNIDAD EN EL POSTAPOCALIPSIS

En el cuento «La incompleta», segunda parte de la trilogía de Rossi, se puede ver cómo Lalia decide dejar el entorno en el que ha habitado toda su vida, ya que el incremento del nivel del mar ha hecho que casi desaparezca por completo. Así comienza un periplo hacia el Sur que la lleva hasta los cerros del Darién, desde donde llega a Colombia. Otra de las motivaciones del viaje es tratar de encontrar sobrevivientes en otras latitudes, ya que la protagonista se niega a creer que ella es la única con vida después del desastre sufrido a nivel planetario.

El cuento propone una crítica a la responsabilidad humana del desastre apocalíptico, al sobreuso de la tecnociencia y la explotación capitalista de los recursos naturales (Watkins, 2020: 10). La importancia de este tipo de narrativas —donde los protagonistas sobreviven a una gran catástrofe— es que los personajes mantienen la esperanza y se resisten a imaginar el fin, lo que potencia la concepción de alternativas posibles ante el colapso (2020: 9). Otro aspecto por destacar en el texto es que se realiza un análisis interconectado entre la ecología y el feminismo, ya que presenta un entorno devastado y la necesidad de un cambio de orden social que libere a las mujeres de su posición de subalternidad.

En ocasiones, las obras que presentan un escenario apocalíptico o postapocalíptico están cargadas de una nostalgia masculina ante el mundo que se ha dejado atrás.⁷⁹ Sin embargo, olvidan que, en sus escenarios ficcionales, la crisis que provoca un desastre socioambiental no es ocasionada por el ser humano en su totalidad, sino por aquellos que han tenido el poder en nuestro sistema socioeconómico. Es decir, quienes han tenido la posibilidad de enunciar/enunciarse, que han podido tomar decisiones y que han usufructuado con todo y con todxs a su alrededor. El poder, en nuestros contextos latinoamericanos, ha sido siempre patriarco-colonial, María Lugones habla incluso de una colonialidad del género, donde «[...] el capitalismo eurocentrado global es heterosexual. [La] heterosexualidad ha sido coherente y duraderamente perversa, violenta, degradante, y ha convertido a la gente “no blanca” en animales y a las mujeres blancas en reproductoras de La Raza (blanca) y de La Clase (burguesa)» (2008: 92). Se profundiza entonces en la disparidad del sistema político económico del entorno social y se ven las responsabilidades diferenciadas en el colapso actual a nivel planetario. Este estado de alarma provocado desde el poder —que discrimina en función de la fórmula raza/género/geolocalización/clase— proviene de un uso indiscriminado de los cuerpos, especialmente los de las mujeres. Claire Colebrook utiliza el término de «(s)extinction», según el cual:

[...] life, at least as it has been figured through the imaginary of man, always desires to exit itself, negating any determined or merely actual being. As man, today, faces his death in the literal sense, he summons forth his figural death; he demands and declares that man must become one with the life of which he is an expression (2014: 15).

Lo interesante en «La incompleta» es que Rossi problematiza la reproducción, uno de los temas fundamentales que enfrentan las mujeres, pero en la experiencia masculina, ya que Lalia encuentra a dos hombres llamados Argónidas y Temístocles —Argos y Temi— cuya mutación ha generado en sus cuerpos la posibilidad de reproducirse a través de la partenogénesis —una forma de reproducción donde una célula no necesita de fecundación para desarrollarse, que sucede en algunos crustáceos y plantas—.⁸⁰ En un primer momento, Lalia comenta que Argos le ha despertado sentimientos que nunca antes había experimentado, ya que parece que comienza a desarrollarse en ella el deseo de ser madre: «Mientras estábamos en el agua, una parte de mí se

⁷⁹ Por ejemplo, *The Road* (2006) del escritor estadounidense Cormac McCarthy (1933-2023), donde los protagonistas son un padre y su hijo, de tal forma que la relación entre ambos se convierte en el emblema de la civilización. Mientras que la madre es solo presentada en *flashbacks*, o analepsis, ya que el texto indica que se suicidó debido a que sabía que no soportaría la crisis inminente del fin (Watkins, 2020: 8).

⁸⁰ En la mayoría de las ginoutopías de finales del XIX del XX era el método de reproducción habitual en los textos. Ejemplo de lo anterior es la novela *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935).

había puesto a tejer una historia romántica con Argónidas. Qué ganas de dormir juntos. Tener hijos con él» (Rossi, 2015: 144-145). Sin embargo, justo cuando Lalia entra al cuarto de Argos y está decidida a acompañarlo a su cama, completamente desnuda, observa que este comienza a padecer unos espasmos terribles, que cree que son producto de un ataque de epilepsia. En ese momento, escucha la voz de Temi, indicándole que se vista y deje a Argos tranquilo, que ya le explicará mañana. Al día siguiente, Temi le comenta lo siguiente:

—Le ocurre una vez cada tres meses, más o menos —dijo Temi moviendo la mano.

—Si no es epiléptico, ¿qué es lo que le pasa?

—Lo que viste anoche es Argos tratando de reproducirse por partenogénesis. Sabes lo que es, ¿no?

—Sé lo que es la partenogénesis pero no puedo creerlo. No puedo —respondí.

—Pero lo viste. Se tiene que formar una especie de burbuja en el costado. Duele muchísimo.

—¿Y cómo sabes que las convulsiones de Argos son partenogénesis? Eso se da sólo en algunos insectos.

—No Lalia, te equivocas. También me ocurría a mí. Y yo tuve un producto. Salió de esa burbuja que se forma a un costado.

—Yo no le vi burbuja a Argos. Y ¿qué es un producto?

—A Argos no se le ha formado, por eso no la viste. Y “producto” llaman en los hospitales a los bebés.

—¿Vos tuviste un bebé? —pregunté atónita.

—No, no era un bebé. Era un ser igual a mí. Murió a las pocas horas. La experiencia fue horrible. Un año después se repitió y fue aún más espantoso. El producto vivió cuatro días (Rossi, 2015: 146).

Se puede ver entonces cómo en la primera parte de la trilogía —«Abel»— se narra el apocalipsis que provocó el desequilibrio en los ecosistemas y la nueva constitución biológica de Lalia, desarrollando una temática más ecológica que de violencia de género, hasta que entra en escena Abel y se presenta la episteme patriarcal. En el segundo cuento —«La incompleta»— ya instalado completamente en el postapocalipsis, la preocupación está enfocada en la reproducción y en el despertar del deseo sexual de Lalia. Rossi continúa presentando el postapocalipsis y sus consecuencias ecológicas, pero no se queda ahí: Lalia tiene el poder de enunciación en el texto y, a través de ella, la autora pone sobre la mesa situaciones que padecen las mujeres, pero a través de alternativas otras, como la existencia de hombres que se autofecundan y reproducen.

Lo interesante en «La incompleta» es que, desde la posición de extrañeza de unos cuerpos mutantes masculinos, se presenta una condición *natural* —como es la gestación y el parto en el cuerpo de las mujeres—, con lo que, paradójicamente, se desnaturaliza el proceso y no se presenta como algo que otorga plenitud y placer a Argos y Temi, sino como una experiencia terrible. Con esto, se desromantiza la idea de la maternidad y se deja de lado su idealización. Así dialoga Lalia sobre la primera experiencia reproductiva de Temi:

—¿Porqué decís «espantoso»? ¿Qué sentiste?

—Una náusea incontrolable, unos dolores horribles, una tristeza infinita, una angustia pavorosa. Y no sabía qué hacer con el producto. Él solamente me miraba, quieto.

—Pero Temi, por milenios las mujeres han pasado por lo mismo: las náuseas incontrolables, los dolores espantosos, la infinita tristeza del post parto y la angustia. No sabían cómo cuidar a sus bebés y sin embargo parían sin chistar y aprendían. Los antibióticos que las salvaban de morir y los analgésicos en la columna fueron cosa reciente (Rossi, 2015: 146-147).

Hay en este fragmento un cuestionamiento a la banalización de situaciones que se padecen en la maternidad, hechos que por considerarse *naturales* se miran de reojo, dejando a las mujeres sin el acompañamiento y la atención necesarios ante las múltiples situaciones que se presentan en el periodo de gestación, parto y crianza de otro ser. Con esto, Rossi problematiza la subordinación del cuerpo de las mujeres a la reproducción, se denuncia así la utilización de estos dentro de un proceso que los ve como materia prima para el funcionamiento de todo su engranaje. A este proceso Luce Irigaray lo denomina «Women on the Market», destacando que:

To be sure, the means of production have evolved, new techniques have been developed, but it does seem that as soon as the father-man was assured of his reproductive power and had marked his products with his name, that is, from the very origin of private property and the patriarchal family, social exploitation occurred. In other words, all the social regimes of «History» are based upon the exploitation of one «class» of producers, namely, women ([1977] 1985: 173).

Rossi propone una situación que revela lo que para Anna Smajdor es una situación diferenciadora entre géneros que afecta a las mujeres, ya que «[p]regnancy is a condition that causes pain and suffering, and that affects only women. The fact that men do not have to go through pregnancy to have a genetically related child, whereas women do, is a natural inequality» (2012: 90). Es por esta razón que la ciencia ficción, sobre todo las utopías feministas, han imaginado la reproducción de los seres humanos mediante otras formas como la ectogénesis⁸¹ o la posibilidad de cuerpos

⁸¹ Al respecto del término: «La ectogénesis humana supone la fecundación, gestación y parto fuera del útero materno. [...] El concepto de ectogénesis fue planteado como una posibilidad real por el biólogo y genetista J.B.S (John Burdon

masculinos gestantes. Evie Kendal añade a lo propuesto por Smajdor que «[...] pregnancy and childbirth may be seen as a potential threat to gender equality, one that is both socially constructed and entrenched in Nature» (2018: 58). Con esto, es importante destacar que no solo es una condición de inequidad dada por la condición *natural* de los cuerpos femeninos y masculinos, sino que también se alimenta de una diferenciación entre lo que nuestras sociedades esperan y demandan de la paternidad y la maternidad.

En «La incompleta», son los hombres que encuentra Lalia los que sufren el proceso de reproducción. El cuento gira en torno a la problematización de esta cuestión biológica sobre todo ante la idea de que las mutaciones son pruebas de adaptación al entorno que la naturaleza está haciendo con los sobrevivientes de la catástrofe con miras a una evolución hacia un organismo que pueda sobrevivir y multiplicarse con los cambios que ha sufrido el planeta. Con esto, también se pone en duda esa forma de ver la naturaleza como madre sabia y benévola, ubicándola en una posición más allá de la moral humana. Al respecto, Temi le indica a Lalia lo siguiente: «[l]a naturaleza está experimentando conmigo y no tiene derecho» (Rossi, 2015: 147). Sin embargo, ¿no se ha arrogado el ser humano ese derecho de amo y señor de todo y todos en el planeta? En el texto incluso se cuestiona al ser humano y su incapacidad de empatía hacia los que lo rodean producto de su misma *naturaleza*. Lo anterior se puede ver en el siguiente fragmento:

El problema, según Argos, es que si bien había un *Homo sapiens sapiens discriminans*, generoso, inteligente, no predominó. El *homo sapiens sapiens* era cruel, muy egoísta, sanguinario, codicioso. Eso, al principio, le ayudó a evolucionar. Pero cuando se hizo numeroso y dominó toda la Tierra, el *sapiens sapiens discriminans* debió haber tomado la batuta. Y no pudo. Era muy débil. Por eso debía morir junto con el *sapiens sapiens*. No podía quedar ninguno sobre la tierra—. Temi calló y luego me miró: —Ni tú ni yo somos *Homo sapiens sapiens*.

—¿Qué somos?

—No sabemos, la naturaleza está probando.

Me pareció lógica la teoría de Argos y tuve la sospecha de que Abel era *sapiens sapiens* y la naturaleza lo había eliminado a través de mí (Rossi, 2015: 148).

La mutación de Argos y Temi hace pensar a Lalia en su propia mutación. Ella comienza a cuestionar su situación personal: «¿por qué yo, en la adolescencia no había sido noviera ni romántica y no me habían inculcado nada de eso, de pronto tenía ganas de pareja e hijos?» (Rossi,

Sanderson) Haldane en una conferencia titulada “Daedalus; or, Science and the Future”, leída en febrero de 1923 [...]» (Robles, 2018: 19-20).

2015: 148). El tema de la sexualidad de Lalia se había presentado primero ante la amenaza de violación por parte de su hermano Abel, una situación de violencia siempre presente hacia las mujeres, ya que el patriarcado enseña a los hombres que estas existen para satisfacer sus deseos, sin importar si ellas están de acuerdo o no. Como alternativa a esta situación social Rossi propone una ruptura de este *modus operandi* en «La incompleta» oponiendo a la matriz patriarcal el deseo femenino, lo que le da a Lalia la oportunidad de manifestar el florecimiento del deseo sexual, aunque este no sea correspondido: «[m]ientras acarreaba el agua pensé que Argos no se sentiría jamás atraído por mí porque su cuerpo no sabía nada de la reproducción sexual. El mío aparentemente sí. Seguía con ganas de tocarlo, besarlo, que me penetrara. ¡Ay, ay, qué mierda!» (Rossi, 2015: 148-149).

Si se piensan los tres cuentos de Rossi como una reescritura del *Apocalipsis* y del *Génesis*, del fin y de la posibilidad de un nuevo principio, se puede destacar que, al contrario de los textos bíblicos, tanto la violencia sexual masculina ejercida hacia las mujeres como la visibilización del deseo sexual femenino y el cuestionamiento de la condición *natural* de la gestación están siempre presentes. Además, es importante recordar que la trilogía está enfocada desde la perspectiva de una mujer, ella es la responsable de la narración de esta historia de los días del fin, convirtiendo a los hombres que encuentra a su paso en personajes secundarios —a diferencia de los mitos judeocristianos donde es el hombre el que detenta el poder del lugar de enunciación—. Etimológicamente, *lalia* es una palabra de origen griego que significa *habla*, utilizada para referirse a trastornos como la dislalia, la glosolalia o la alalia.

Con respecto a los personajes masculinos, el cuento *emascula* a Argos y Temi: si Abel representaba el arquetipo de hombre propietario —desde los mitos bíblicos hasta la configuración de la sociedad en la *polis* griega y el derecho otorgado al patriarca de los núcleos familiares como *sui iuris* de las mujeres, hijos, esclavos, animales y propiedades a su cargo—, Argos y Temi se ubican en la posición de subalternidad que en nuestro paradigma de lo humano se otorga a las mujeres. Se debe recordar que Argos, en la mitología griega, remite al perro de Ulises, pero también se refiere a Argos Panoptes que era un gigante con cien ojos que servía como pastor y guardián de Ío, sacerdotisa de la diosa Hera e hija de Ínaco, que fue una de las amantes de Zeus, razón por la que Hera la convierte en una ternera blanca. Además, la palabra alude, por extensión, a una persona muy vigilante. Con respecto a Temi, puede relacionarse con Temis, diosa

preolímpica que representa la justicia y la equidad o incluso con el verbo temer en pasado, en una alusión a su desenlace fatídico. Rossi realiza una operación castradora ante el poder que en el imaginario colectivo misógino-heteropatriarcal representa el falo masculino. Esto se puede ver en el siguiente fragmento:

—Te enamoraste de él, ¿verdad? —preguntó Temi cuando estábamos recogiendo las semillas de las vincas.

—Sí. No sé por qué. Yo no era así. No me importaban los varones y tener familia, los tiempos no estaban para eso. ¿Qué me pasa ahora?

Temi se alzó de hombros:

—Pobre Lalia. Nosotros no tenemos ni siquiera pene.

—Pues yo le vi uno a Argónidas. Es verdad que muy pequeño.

—Es un colgajo inútil, una reminiscencia. Nuestras madres se alarmaron cuando nacimos así.

—¿Y qué hicieron ellas?

—Nada. Ya todo estaba en crisis, había hambrunas y desastres, la cosa no pintaba nada bien. Lo del colgajo era lo de menos en un mundo que se veía que iba a su destrucción (Rossi, 2015: 150).

Con esta situación, la autora denuncia el falogocentrismo presente en nuestra cotidianidad y concibe un sujeto masculino no carente de pene, pero provisto de uno incapaz de cumplir su función sexo-reproductora, con lo cual construye unos personajes masculinos que deben repensar su subjetividad más allá de su miembro viril. Feminizando a Argos y Temi a través de la posibilidad de reproducirse, aunque sea por partenogénesis, Rossi genera seres posthumanos que, por las reglas sociales basadas en el heteropatriarcado, no se pueden sostener más, ya que la matriz de la diferencia del género radica en la maternidad: en el papel que asume el cuerpo femenino en la misma y la diferencia *natural* que esta conlleva.

Sin embargo, la autora no duda en poner un recordatorio de la masculinidad tóxica dejada atrás junto con el mundo conocido antes de la catástrofe. Esto es importante, ya que no hay ningún tipo de nostalgia del pasado, ya que Lalia, como todas las mujeres, ha sufrido violencia de género y, como en muchos casos en la cotidianidad, por un miembro de su núcleo familiar. Así le comenta esta situación a Temi al contarle de la muerte de su hermano Abel: «—No murió. Yo lo maté. Era un asqueroso. Desde que yo tenía diez años Abel trataba de tocarme el sexo. Yo le conté a mi madre y lo mandaron a estudiar a China. Cuando todos habían muerto y yo le vi llegar, supe que

me forzaría a tener hijos con él. Por eso tuve que matarlo» (Rossi, 2015: 152). Al respecto, Montserrat Sagot indica que:

La violencia contra las mujeres es un componente estructural del sistema de opresión de género. El uso de la violencia es no sólo uno de los medios más efectivos para controlar a las mujeres, sino también una de las expresiones más brutales y explícitas de la dominación y la subordinación. La posición de mujeres y hombres se organiza como una jerarquía en la que los hombres tienen control sobre los principales recursos de la sociedad y sobre las mujeres (2008: 216).

Se puede ver que hay un fuerte componente de realidad en los primeros dos cuentos de la trilogía de Rossi, que denuncia, por un lado, la violencia hacia el planeta y, por otro, hacia las mujeres. El texto se alimenta de la realidad costarricense, su entorno conservador y los múltiples escenarios de peligro ambiental que sufre el país. No es casual que se establezca una relación entre el dominio de la mujer y el de la naturaleza a través de su usufructo, a partir de la reproducción y de la utilización de sus recursos naturales. Sin embargo, como ya se había advertido, estos textos utilizan este binomio para relacionar la violencia que ambas sufren por parte de un sistema patriarco-colonial. Con respecto a esta metáfora de la naturaleza y su función materna, Donna Haraway indica que la naturaleza no es «[...] lo “otro” que ofrece origen, reabastecimiento y servicio. Ni madre, ni enfermera, ni esclava; la naturaleza no es una matriz, un recurso, una herramienta para la reproducción del hombre» (2019a: 31). En el cuento de Rossi, la naturaleza no es sabia, ni benévola, se desmitifica esta idea que la esclaviza a los deseos y necesidades de los seres humanos y la ubica en un lugar más allá de nuestra lógica antropocéntrica.

La mutación que presentan los personajes del texto les permite sobrevivir luego del colapso, ya que al parecer han generado un tipo de branquias que les permiten respirar dióxido de carbono. Sin embargo, estos organismos posthumanos se encuentran en un periodo de adaptación y descubrimiento de su propia corporalidad. Existen dudas, incertezas, que no les permiten tener claro cuál es su lugar en esta nueva realidad o si podrán sobrevivir y multiplicarse en ella. En el texto, Temi le comenta a Lalia que sus mutaciones se comienzan a desarrollar en el siguiente contexto: «Argos decía que cuando el Holoceno se convirtió en Antropoceno las mutaciones comenzaron a aumentar. Los humanos decidieron la suerte de la vida hace unas cuatro décadas. La naturaleza sólo tuvo dos generaciones para el cambio» (Rossi, 2015: 154).

Así, Argos y Temi parecen percibirse como seres en falta, mutaciones que no llegaron a buen término por la escasez de tiempo en que se desarrollaron. Sin embargo, Lalia describe una

situación que parece ser el centro del texto: «[y] un día [Temi] lo dijo, dijo que éramos mutantes y que yo era la incompleta: tenía aún deseo sexual y un Tercer Ojo que no me servía para lo que debe servir un Tercer Ojo: leer el pensamiento, adivinar el futuro, comprender las cosas sin palabras» (Rossi, 2015: 153-154). Está claro que Lalia, aunque esté en la misma condición que Argos y Temi, es la que sigue padeciendo por su condición de género: es ella la que es definida como *la incompleta*, no Argos y Temi, por su imposibilidad de tener encuentros sexuales y reproducirse. Aunque están en un escenario más allá de los parámetros sociales previos al apocalipsis, se presenta una situación que condiciona a Argos y Temi desde lo que Sigmund Freud instaló en el imaginario colectivo como «complejo de castración» en su libro *Sobre las teorías sexuales infantiles* (1908), en donde se establece que los niños sienten miedo a la pérdida del falo, no solo como miembro corporal, sino también en tanto representación de poder y superioridad. Ante un pene sin capacidades operativas, ambos personajes se sienten emasculados, situación que se refuerza con el gesto de Rossi de convertirlos en seres gestantes.

Sin embargo, la autora genera un espacio donde el personaje femenino representa el *locus* de la enunciación: son sus compañeros quienes sufren con su mutación, no ella. Mientras Argos decide abandonarlos porque irá hacia el Sur en busca de más sobrevivientes, Lalia y Temi se quedan solos y un día comentan las imposibilidades de cada uno de sus cuerpos:

Argos pensaba que somos intentos de la naturaleza, pero fallidos. A él ni siquiera se le había formado la bolsa, esa burbuja por donde sale el producto.

—Vos sí podrías reproducirte. Pero le tenés aversión a la partenogénesis.

—Y tú podrías haberte reproducido con Abel pero no lo soportabas y lo mataste. ¿Ves? La naturaleza no puede eliminar el libre albedrío. Por eso todo es tan difícil (Rossi, 2015: 153).

En este fragmento se incluye un aspecto determinante del cuento: el libre albedrío del ser humano ante los acontecimientos que encara en un mundo que está en constante cambio luego de un desastre. Esta acción libre, ajena al ambiente y la condición mutante es lo que condiciona a cada uno de los personajes a su desenlace. Ya se ha dicho que Argos marcha y no se vuelven a tener noticias suyas. Temi se queda sin testosterona, lo que, según se argumenta en el relato, detiene el proceso de la partenogénesis, que él no desea volver a pasar, incluso preferiría suicidarse antes de que se inicie otro proceso de creación de un producto. Lalia le dice que accede a acompañarlo a buscar testosterona a Medellín e incluso ella fantasea con que podría ser que, a medio camino hacia allá, Temi se divida y ambos cuiden de su producto como si fueran una familia. Sin embargo, un

día antes de partir, Temi decide suicidarse, aunque, por alguna razón, su cuerpo se niega a sucumbir. Entonces, se presenta esta escena:

—Lalia, te ruego, por favor, vacíame entero el magazín [sic] de la pistola, entero, entero. No logro morir. La naturaleza no quiere dejarme morir. No sé qué planes macabros tendrá conmigo. Lalia, por favor, ayúdame.

Pensé en Séneca pidiéndole a un amigo que lo rematara.

Pero Temi no era Séneca. Era tal vez el único mutante viable. Un ser deforme. De cabeza destrozada que la naturaleza haría reproducirse porque era inteligente y generoso, decidido, fuerte.

Huí (Rossi, 2015: 157).

El libre albedrío de Lalia la hace decidir no terminar de liquidar a Temi, aunque vea su cabeza destrozada y sepa que probablemente sufrirá otra dolorosa partenogénesis. Pero ella prefiere pensar que, por alguna razón, la naturaleza considera a Temi viable y, pensando en la sobrevivencia de la especie, sacrifica a su amigo y lo condena a vivir con un cuerpo destrozado. Se ha de pensar que estos personajes se enfrentan a situaciones dentro de parámetros más allá de los límites que condicionan nuestra realidad, ya que son sobrevivientes con mutaciones de un desastre planetario que casi ha extinguido a la humanidad. Dentro de este escenario, otro tipo de lógicas se comienzan a generar, incluso algunas incomprensibles dentro de las limitaciones de nuestro paradigma de realidad. Al respecto, Christopher Palmer indica que: «[p]ostapocalyptic fiction throws both the everyday and the anomalous into uncertainty, but in this uncertainty new ways of controlling or even defeating the fear of apocalypse become available» (2014: 158).

¿Es cruel Lalia al dejar a Temi en esta situación? ¿Está bien anteponer la sobrevivencia de una especie por sobre una vida humana? ¿Hay un poco de venganza en la decisión de Lalia por la posibilidad de reproducirse que se manifiesta en Temi y no en ella? Es difícil tomar una decisión cuando se está en una situación que se presenta en un escenario donde todo lo conocido se ha destruido y donde es posible la creación de nuevas formas de convivencia. Lo que sí se puede advertir es que la mujer en el texto de Rossi tiene el poder de determinación que se le ha vedado en la construcción histórica de lo social: es la que sobrevive, la que narra, la que continuará su odisea dejando atrás hombres en falta: desde Abel y su masculinidad tóxica, pasando por Argos y su asexualidad, hasta Temi y sus intentos fallidos de reproducción.

4.4. AGUA ERES Y EN AGUA TE CONVERTIRÁS

En la última parte de la trilogía de Rossi —«La esperada»—, Lalia narra que, ante un Temi destrozado y suplicante, huye horrorizada sin pensar qué rumbo tomar. Cree que se ha dirigido hacia un río llamado Atrato. Se siente triste al recordar a Temi y se pregunta si habrá sobrevivido en el estado en el que se encontraba. Llega a un lugar donde un hombre le dice que la estaba esperando y la abraza con familiaridad. Comienzan a besarse mientras Lalia saca toda la intensidad sexual contenida que carga hace tiempo. El hombre, llamado Andrés, posee una mutación en la frente, igual que Lalia. Al preguntarle ella por qué sabía que llegaría y cómo sabía su nombre, este le indica que el tercer ojo que han desarrollado en la frente les permite una mayor intuición, aunque ella nunca lo haya utilizado.

Luego de este primer encuentro, Lalia le cuenta a Andrés del asesinato de Abel y el encuentro de Argos y Temi. En esta tercera parte se presenta el giro determinante de la historia: el vínculo que Lalia y Andrés tienen con el mar. El agua —que se manifiesta incluso en el líquido amniótico dentro del útero que permite el desarrollo de un feto en su gestación— ha estado presente a lo largo de los tres cuentos, pero aquí se convierte en el principal objetivo de la mutación de Lalia y Andrés: evolucionar/involucionar para habitar el mar.

Para Melody Jue, que realiza un análisis de los océanos y cómo estos condicionan la idea de superficie y profundidad en las prácticas humanas en *Solaris* (1961) del escritor polaco Stanislaw Lem (1921-2006) y «Oceanic» (1998) del australiano Greg Egan (Perth, 1961), el impacto de las masas de agua en el imaginario colectivo también genera una disrupción en la concepción de lo conocido, incluso condiciona el lugar de lo masculino y lo femenino en nuestras sociedades, ya que:

Gender and sexuality also play key roles, for in both texts a feminized «nature» no longer accommodates the kind of scientific penetration that would accompany a deep reading. Instead the feminine — as a character, and the element of water — disorients male protagonists in both texts, such that they rethink their relation to transcendental or «deep» knowledge and epistemological limits (2014: 227).

Ambas obras presentan el mar como un ente condicionante de la subjetividad. Sucede lo mismo en «La esperada» de Rossi. Sin embargo, al pensar en los océanos o el planeta, se evoca algo que supera la temporalidad y el espacio humanos. Para Timothy Morton, «[w]orld as the background of events is an objectification of a hyperobject: the biosphere, climate, evolution, capitalism (yes,

perhaps economic relations compose hyperobjects)» (2013: 100). Al hablar del término «hiperobjeto» se puede definir dentro de los siguientes parámetros:

A hyperobject could be a black hole. A hyperobject could be the Lago Agrio oil field in Ecuador, or the Florida Everglades. A hyperobject could be the biosphere, or the Solar System. A hyperobject could be the sum total of all the nuclear materials on Earth; or just the plutonium, or the uranium. A hyperobject could be the very long-lasting product of direct human manufacture, such as Styrofoam or plastic bags, or the sum of all the whirring machinery of capitalism. Hyperobjects, then, are “hyper” in relation to some other entity, whether they are directly manufactured by humans or not (Morton, 2013: 1).

El mar como entidad de proporciones de medida y tiempo más allá de lo humano es un pilar fundamental en este cuento. La transformación esperada de Andrés y Lalia está condicionada al comportamiento de las masas de agua y a su conquista de toda la superficie terrestre. Este hecho solo puede ser intuitivo por Andrés, pero no puede determinarlo con exactitud, ya que excede sus posibilidades de conocimiento y representación.

El cuento es una crítica al calentamiento global y el subsecuente derretimiento de los polos, lo que podría provocar que las masas de agua cubran toda la superficie terrestre. Rossi se nutre de una realidad que algunos se niegan a aceptar y que está condicionando la vida del planeta: el calentamiento global está causando estragos a nivel planetario que pueden provocar el escenario que la autora concibe en su trilogía.⁸² En el texto, el desequilibrio ecológico que está sufriendo el planeta fruto del conocido calentamiento global ha provocado un cambio significativo en los océanos que no fue contemplado por las élites políticas y económicas porque creían que no sucedería, ya que lo que contemplaban primero era una pequeña Era Glacial. Lalia le comenta a Andrés que sus padres y algunos científicos con los que ellos trabajaban nunca mencionaron el mar en la crisis que veían venir y le pregunta a él que cuál es el peligro, a lo que este le responde:

—Desde 2016 se sabía que el mar era una bomba de tiempo. [...]

Por la capacidad específica de calor del agua. El agua necesita más calor que la tierra y que la atmósfera para que suba su temperatura. En 2016 el mar estaba almacenando un 94.3% de la energía del calentamiento global sin convertirla aún en calor, es decir, había aumentado poco su temperatura. [...]

⁸² Se debe recordar que en la actualidad hay personas, incluso líderes políticos, que niegan el problema del calentamiento global. Entre ellos se puede mencionar al nuevamente electo presidente norteamericano Donald Trump (New York, 1946), el expresidente brasileño Jair Bolsonaro (Glicério, 1955) y el presidente argentino Javier Milei (Buenos Aires, 1970).

El nivel del mar subió varios metros, mira donde estamos [...]. Pero solamente subió dos o tres grados. El mar aún tiene mucha energía que no ha terminado de convertir en calor. Por eso todos los días le tomo la temperatura. Como si tuviera fiebre (Rossi, 2019: 118).

Además, se puede ver una modificación en la conducta de Lalia a partir de la relación que genera con el mar. Ella primero manifiesta que satisface su deseo con la relación que mantiene con Andrés, se siente tan satisfecha sexual y afectivamente que olvida su pasado con Argos y Temi. Sin embargo, cuando este le explica que él y ella son una especie cuyo objetivo es evolucionar para habitar el mar, su amor y deseo hacia Andrés es desplazado por el vínculo que siente al contacto con el agua. Rossi concibe la relación entre el ser humano y el ambiente por encima del vínculo con otros y, además, transforma a Lalia en un ser que no necesita un hombre que la complete, ella ha superado esa etapa del deseo sexual y la reproducción. Se lee en el texto:

Andrés me dio la mano y me llevó a la orilla. Entramos al mar que tenía olas suaves y largas. Pasamos la zona de las olas y con el mar por la cintura Andrés me indicó cómo tocarlo:

—Pon la palma de la mano así, extendida. Con los dedos muy abiertos.

Lo hice y al tocarlo con la palma abierta me invadió un sentimiento de afinidad inmenso, inexplicable, por el mar. Hasta ese día las pasiones más potentes que yo había experimentado [...] era el deseo por Argos, el amor por Temi y esa mezcla intensísima de amor y deseo por Andrés. Pero mi apego al mar fue infinitamente más poderoso. Una ternura y un cariño a la millonésima potencia. Me quedé sin aliento. No quería salir de allí. Quería zambullirme y pasar el resto de mi vida en esa agua que no era agua sino afecto puro, adoración sin fin (Rossi, 2019: 118).

La importancia del texto de Rossi radica en que, mientras Andrés espera a Lalia porque cree que juntos formarán una nueva especie, Lalia se presenta como un ser que no depende de Andrés en su plan de futuro: ha dejado de lado la responsabilidad de pensar que debe reproducirse y completarse con un hombre. Se genera así la posibilidad de pensar un escenario donde las mujeres no están condicionadas por el hecho de ser madre o pareja, con lo cual se realiza el ejercicio de pensar más allá de lo que dicta lo social. Al respecto, Watkins destaca que:

What contemporary women's post-apocalyptic fiction thus tries to avoid is the tragic, fundamentalist narrative of blame, judgement, the sheep and the goats. Instead, it suggests the importance of plural, hybrid narratives and the (faith) spaces that they generate: narratives and spaces that transform and rewrite the contortions or conundrums of the apocalyptic future(s) that face us (2020: 200).

Con esto, se presenta una crítica al heteropatriarcado y a los roles que ha asignado históricamente a las mujeres. Lalia, lejos de sentir el mito de Adán y Eva sobre sus espaldas, es capaz de imaginar el inicio de una nueva especie sin los condicionamientos sociales que se le imponen.

Otro de los temas importantes en el relato son las técnicas eugenésicas que algunos grupos económicos y políticos llevan a cabo con la idea de mantenerse con vida. Andrés le cuenta a Lalia que se comenzó a utilizar clandestinamente una técnica de modificación genética denominada tecnología CRISPER —cuyo uso había provocado una guerra entre dos potencias mundiales por la creación de seres humanos *a la carta*, lo que provocó su prohibición—. El cuento denuncia la geopolítica del poder y la inversión que este realiza con respecto a la industria del mejoramiento humano a través de la biotecnología, como puede leerse a continuación:

—Pasó que los humanos más ricos del planeta, un 0,001% de la población mundial, compraron a los mejores científicos modificadores de genes. Y también unos terrenos maravillosos en las regiones más altas de Suramérica.

—¿Aquí en Colombia?

—No. Más al sur. En Ecuador, Bolivia, Chile. Y allá enviaron sus parientes: nueras embarazadas, nietos, parejas, y a partir de ellos empezaron a crear mutantes que podían vivir sin oxígeno, como nosotros (Rossi, 2019: 114).

Se puede ver cómo la industria eugenésica es utilizada por un selecto grupo de individuos con poder económico que prevé el desastre medioambiental que se avecina y, ante este escenario, financia proyectos de conservación de la especie humana, pero para sus mismos familiares, perpetuando una cadena de poder que siempre favorece a las clases altas. El tema de la eugenesia como proyecto ha estado presente en la medicina que siempre ha buscado, mediante la tecnología de su época, maneras de mejorar la raza humana. Al respecto, Daniel J. Kevles indica que: «[t]he word “eugenics” was coined in 1883 by the English scientist Francis Galton, a cousin of Charles Darwin. Galton, who pioneered the mathematical treatment of heredity, took the word from a Greek root meaning “good in birth” or “noble in heredity”» (1985: IX). La idea de estas inversiones en la investigación con respecto del genoma humano ha sido crear una versión mejorada del mismo. Se podría incluso decir que se ha buscado una especie de organismo transhumano que, mediante la tecnología, pueda solventar las fallas del *Homo sapiens*. Para Joseph R. Carvalko Jr.:

With advances in genomic modification and computer-based prosthetics, our species tumbles headlong into a future world that will be populated by societies of transhumans—what I shall call *Homo futuro*— technological offshoots of *Homo sapiens* exhibiting greater intellect and creative capacities, who will have longer, healthier lives, and off-load much of the world’s mundane, arduous, and dangerous work to ever improving robots (2020: 3).

Este *Homo futuro* que menciona Carvalko Jr. en el cuento de Rossi se había comenzado a gestar en los centros que preservaban a los elegidos del poder político y económico, los cuales fueron

intervenidos por la bioingeniería CRISPER en los centros de modificación genética ubicados en Ecuador, Bolivia y Chile, atendidos por personal de las primeras naciones de la zona —de donde proviene Andrés—. Este le comenta a Lalia que:

Según cuentan mis hermanos, los científicos escogieron los escenarios catastróficos más probables y crearon seres que pudieran sobrevivir en ellos. Los hacían vivir en cámaras especiales respirando dióxido de carbono, por ejemplo. Y los convirtieron desde niños en científicos para que siguieran creando las mutaciones necesarias a la supervivencia según fueran cambiando los escenarios. Pero algo falló (Rossi, 2019: 116).

A pesar de que la eugenesia es un fenómeno que surge en la segunda mitad del siglo XIX, se ha asociado sobre todo al nazismo y su investigación médica para la creación de lo que denominaban *Lebensborn eingetragener Verein*, cuyo objetivo era expandir la raza aria como la raza hegemónica de Europa. Sin embargo, a partir del Proyecto Genoma Humano,⁸³ la industria biotecnológica se ha expandido hasta los bancos de óvulos, espermatozoides, plasma e incluso ahora se habla de la creación de partes u órganos del cuerpo que podrían crearse mediante impresión 3D. Sin embargo, Rossi no es tan optimista sobre el futuro de la bioingeniería, ya que Andrés narra a Lalia que, al dejar de recibir noticias de los hermanos que habitaban los centros de modificación genética y descubrir que se iba quedando solo, decidió ir a ver lo que pasaba en los centros:

—No había nadie vivo. Investigué. Y descubrí que la falla había sido que ni los científicos originales ni los científicos mutantes habían logrado crear una planta que viviera sin oxígeno. Yo vi los experimentos, las leguminosas muertas, el amaranto fallido. Miles de variedades de maíz, secas.

—Pero si habían modificado los genes de los humanos para que vivieran sin oxígeno, ¿por qué no pudieron crear un animal que viviera sin oxígeno y les sirviera de alimento?

—No lo sé. No pudieron, por alguna razón que no pude descubrir. Sé que lo intentaron pues encontré un montón de osamentas de vacas, ovejas, vicuñas. Muchos cuyes (Rossi, 2019: 117).

En el cuento se puede ver una crítica a esa supuesta selección natural de los más fuertes o capacitados, que surge desde la teoría darwinista y la idea de la *lucha por la vida*, para demostrar que realmente son los económicamente más privilegiados y no los más capacitados por una *mejor*

⁸³ Al respecto del Proyecto Genoma Humano, hay que tener en cuenta que «[t]he genetic story of intelligence experienced its most recent rebound with the Human Genome Project, the international research project that, starting in 1990, sought to establish the complete DNA sequencing of the human genome. The human genome refers to the collection of genetic information found in the DNA of the twenty- three pairs of chromosomes in the nuclei of human cells. It therefore represents all of the genetic information contained in some 20,000 to 25,000 genes. On April 14, 2003, the program's completion was announced. It did not, however, offer the anticipated revelations, nor did it make it possible to know whether and to what extent genes shape behavior. Paradoxically, the Human Genome Project sounded the death knell of the "genetic paradigm"» (Malabou, 2019: 37).

condición genética hereditaria o de *raza* los que sobreviven. Se denuncia así la operatividad del control biopolítico de nuestras sociedades que ejerce el control de quien vive o muere basado en el poder adquisitivo de los individuos. Debra Benita Shaw destaca que:

Natural selection supposedly favoured the ‘captains of industry’ with power naturally accruing to moneyed families who instructed their children correctly in the management and maintenance of wealth – progress being commensurate with economic prudence and privileging those who engaged all their energies in the competitive process (2000: 15).

Dejando de lado todo el proyecto eugenésico de los líderes mundiales del cuento de Rossi, que viene a sufrir un gran fracaso que podría ser una alegoría acerca de las limitaciones de la técnica y la ciencia humanas, el otro elemento importante a destacar en el cuento es el impulso posthumanista del final de la historia. Sin embargo, primero se debe ver cómo Rossi reproduce una dominación en la lógica relacional entre Lalia y Andrés. Según las investigaciones de este último, el mar cubrirá por entero la Tierra cuando este transforme en calor la energía acumulada. Esta situación estará condicionada por el comportamiento de la Antártida. Este cambio climático provocará megahuracanes que llevarán el agua de los mares a todos los continentes, lo que obligará a los sobrevivientes a respirar dióxido de carbono y los restos de oxígeno que queden en el agua, o la naturaleza los transformará para adaptarse al nuevo entorno. Lalia comenta que siente un amor infinito por el mar, que la empuja a querer zambullirse en él antes del momento calculado por Andrés, lo que hace que este la amarre por las noches para evitar que se ahogue. A pesar de que Andrés dice quererla, perpetúa un patrón de dominación hacia Lalia que le otorga el conocimiento técnico que posee y el patriarcado que lo habita. Es por esta razón que incluso infantiliza a Lalia y la somete a sus deseos desde la violencia machista. Se lee en el texto:

Que me amarrara en las noches fue demasiada violencia. Ya no pude volver a hacerle el amor. Tampoco lo necesitaba. Mi deseo por el mar me obsesionaba totalmente. Andrés decía que mi cerebro fallaba, que estaba medio loca y que tenía que amarrarme porque si me zambullía antes de tiempo moriría y lo dejaría solo y esta especie que éramos, como se llamara, no se podría reproducir (Rossi, 2019: 120).

Por lo tanto, Lalia sigue siendo cosificada por Andrés y valorada solo por la función reproductiva que su cuerpo representa —como sucediera con Abel—. Se perpetúa entonces el patrón mítico narrado en el *Génesis*, pero esta vez con el deseo de crear una nueva especie. Se puede ver que la era que se ha impuesto sobre todas es la del Faloceno, ya que:

Si decidimos ubicar cronológicamente el origen del patriarcado occidental en el surgimiento de las sociedades agropastoriles, entonces el reloj de esta era geológica se mueve mucho más atrás del hito propuesto por el Antropoceno y el Capitaloceno. Pero nuestra demarcación no

se basa en alguna evidencia material fundamental o en la potencia de la huella humana sobre los ecosistemas —aunque se ha registrado—, sino en un cambio de orden simbólico en el que la diferencia sexual se tradujo en un sistema de relaciones sociales de dominio y control masculino. Aunque este dominio a veces se apoya en la violencia, su permanencia en el tiempo se sostiene por una concepción de las mujeres que las entiende únicamente en relación con los hombres y la naturaleza (LaDanta LasCanta, 2017: 31).

Ante este escenario al parecer ineludible de Lalia y su responsabilidad biológica y reproductiva, Rossi genera una estrategia: si todo el sistema social nuestro está regido por el patrón de dominación del género, ella produce un ser más allá de cualquier postulado humanista y concibe un ser posthumano, cuyo eje primordial relacional no será con sus semejantes, sino con el mar. En palabras de Braidotti:

[...] the posthuman condition introduces a qualitative shift in our thinking about what exactly is the basic unit of common reference for our species, our polity and our relationship to the other inhabitants of this planet. This issue raises serious questions as to the very structures of our shared identity – as humans – amidst the complexity of contemporary science, politics and international relations (2013: 1-2)

Lalia se ubica más allá de los parámetros que establece la sociedad: no necesita un compañero, no le interesa reproducirse y está dispuesta a abandonar el paradigma de lo humano porque siente que hay algo más allá que la espera. Ese lugar le permitirá comenzar una nueva vida no regulada por el heteropatriarcado y exenta de la violencia que este le infringe al cuerpo de las mujeres.

Antes de llegar a esto, la temperatura sigue aumentando y Lalia y Andrés ya no tienen más alimento, ella le pide que no la amarre más y este accede, aunque Lalia cree que es porque ya no tiene más fuerza para hacer los nudos de las cuerdas que la sujetaban. Ante estos nuevos acontecimientos Andrés dice que: «[s]e acerca el momento. Cuando llegue nos tomaremos de la mano y nos zambullimos juntos. Nuestras piernas se convertirán en colas y nuestras manos en aletas» (Rossi, 2019: 121). Todo esto Andrés lo ha visto en sueños. Pasa el tiempo y, un día, Lalia toca el mar y este le quema la mano, por lo que le suplica a Andrés que se zambullan en el mar. Pero él le dice que aún no. Lalia trama un plan porque cree que Andrés está más débil que ella: lo amarrará y lo sumergirá en el mar. Sin embargo, antes de hacerlo, se da cuenta de que el mar está junto a los pilotes de la casa y de que es el momento, y va a buscar a Andrés para decírselo, pero lo encuentra muerto. Entonces, Lalia se pregunta a sí misma:

A pesar de haber sido siempre una persona muy afectuosa y en los últimos años una gran sentimental llena de amor romántico y sexualizado, no sentí tristeza por Andrés. Eso me extrañó muchísimo. ¿Quién era yo ahora? ¿En qué me estaba convirtiendo? Pero más me sorprendía que hubiese muerto Andrés. Él era el científico, el físico, el que calculaba con

ecuaciones exactas el momento preciso de echarnos al agua. ¿Qué había fallado? ¿Un asunto de sincronización de nanosegundos? (Rossi, 2019: 122).

Estas dudas que embargan a Lalia parecieran cuestionar el lugar de enunciación que Andrés representa: el hombre posee el control de la naturaleza y el conocimiento. Sin embargo, es Lalia la que sobrevive, desafiando esta omnipotencia que lo masculino y la ciencia representan en el imaginario colectivo. También se ponen en tela de juicio su alejamiento del *deber ser* asignado a lo femenino y muestra dudas acerca de en qué tipo de criatura se está transformando. La mujer y su relación con lo monstruoso ha estado siempre presente como ese otro abyecto, ese *opuesto negativo* sobre el que se sostiene *el hombre*. La mutación que desarrolla Lalia la ubica en una posición de mujer monstruosa que desafía el lugar impuesto a lo femenino. Al hablar de la analogía entre el monstruo y el cuerpo femenino, Braidotti indica que:

Feminism has made me critically aware of the perverse political economy of bodies in our culture. We all have bodies, but not all bodies are equal: some matter more than others, some are quite frankly disposable. The monstrous body, which makes a living spectacle of itself, is eminently disposable. The monster is the bodily incarnation of difference from the basic human norm: it is a deviant, an a-no(r)mally; it is abnormal (2011: 215-216).

Lalia olvida a Andrés al ser arrastrada por las olas, solo espera que para ella no sea tarde para sobrevivir. Entonces narra que, al estar en contacto con el mar, la invade el amor más puro que ha sentido e indica la sensación física que le produce: «[m]aravilla fue sentir que el mar llenaba mis branquias y me alimentaba y me daba la fuerza sin necesidad de comer. Podía respirar agua. Y mi piel se ponía resbalosa, babosa, como la de los peces, para poder deslizarse sin esfuerzo» (Rossi, 2019: 122). Al parecer está convirtiéndose en un organismo adaptado para habitar el mar. Sin embargo, la misma Lalia se pregunta si esta transformación es una evolución o una involución — por la teoría de la evolución que considera que venimos del mar, lo que sería como una vuelta a los orígenes—, ya que siente cambios en su racionamiento. Se lee en el texto:

Me di cuenta de que me costaba pensar. Dejaba de ser una persona. ¿En qué me estaba transformando? ¿Iba a volver al principio de la evolución? ¿Iba a terminar siendo bacteria o arquea? ¿Por eso casi no podía pensar? ¿O estaba muriendo, como Andrés, y estas sensaciones eran la última reacción química de mi cerebro? (Rossi, 2019: 122-123).

El cuento presenta un final abierto: Lalia indica que ve llegar a Andrés, transformado como ella y que se abrazan. A Lalia le surgen varias interrogantes: «¿Andrés había logrado sobrevivir y nos hundiríamos juntos buscando el camino hacia atrás, la bacteria y la arquea, o llegaríamos a ser unos bichos irreconocibles pero apareables en pareja?» (Rossi, 2019: 123). Esto hace pensar a

Lalia que puede ser que esté muriendo y que el amor que siente es una reacción química del cerebro cuando el organismo está en el trance de la muerte. Al final indica que, si se están muriendo, no sabe de dónde sale la afinidad con el mar, sus branquias, la piel babosa. Lalia dice que este fue su último pensamiento y que no sabe si ha dejado de pensar o dejado de existir.

Rossi ha creado una trilogía en la que Lalia ha sobrevivido un cataclismo mundial donde pierde a sus padres, ha sufrido violencia sexual y asesinado a su hermano para preservar su seguridad, ha viajado sola para encontrarse con dos hombres que le permiten experimentar el amor y el deseo, para luego encontrar a Andrés, con quien sacia su pasión. Sin embargo, Lalia es más que todo eso, una mutante que ha realizado un viaje que la ha convertido en un ser más allá de lo humano, una mujer que ha logrado, por cuenta propia, ser la sobreviviente de los días del fin. Rossi ha construido una ficción apocalíptica y postapocalíptica donde la mujer no es un personaje secundario ni un individuo al que hay que rescatar, sino que le ha dado el lugar de enunciación de la sobreviviente, de la que narra el fin y el inicio de nuestra especie. Más que una Eva, Lalia se presenta como una Lilith, que construirá una nueva estirpe posthumana fuera de los parámetros que han oprimido a las mujeres.

CONCLUSIONES

La presente tesis doctoral ha mostrado, en su primera parte, un aparato teórico que sustenta el análisis subsiguiente de los textos seleccionados. En una primera sección se hizo un recuento de la teoría de la literatura fantástica con referencia al concepto de lo ominoso de Freud ([1919] 1992a), que es lo que produce un efecto de extrañamiento en el lector. Seguidamente se realizó la conexión de lo ominoso con lo sobrenatural citando a Roas (2001), que considera que este se presenta como una trasgresión a las leyes de la realidad. Además, se incluyeron los postulados de Todorov ([1970] 2001) acerca de la literatura fantástica y su relación con lo extraño y lo maravilloso.

Posteriormente se utilizó lo que indica Bessière ([1974] 2001) acerca de la relación entre la incertidumbre y la ambigüedad dentro de la literatura fantástica, complementando lo anterior con lo añade Nandorfy ([1991] 2001) con respecto de las posibilidades del ensanchamiento de los límites de la realidad que produce este género literario. Además, se introdujeron otras subcategorías de análisis como lo neofantástico (Alazraki, [1990] 2001) y la posmodernidad fantástica (Roas, 2011). También se teorizó alrededor de la relación de lo fantástico con su contexto sociocultural a partir de Campra ([1981] 2001) y el papel de lo oculto de la cultura desde los postulados de Jackson ([1981] 2001).

En lo que respecta a la literatura de ciencia ficción se citaron investigadores como Suvin (1979) que utiliza el concepto del *novum*, enlazándolo con lo planteado por Freedman (2000) con relación al extrañamiento cognitivo. Además, se mencionó el concepto de fantasía científica de Quereilhac (2010) para textos de la narrativa rioplatense que se puede aplicar a algunas obras centroamericanas finiseculares. También se incluyeron otras clasificaciones para la literatura no mimética como lo insólito (Abraham, 2017; López-Pellisa y Ruiz Garzón, 2019), las narrativas de lo inusual (Alemany Bay, 2018; García-Valero, 2019) y lo fantástico femenino o feminista (Roas, 2020). Estos conceptos fueron fundamentales para entender la lógica operativa de los géneros literarios de los cuentos seleccionados para el análisis. A través de las distintas teorías y clasificaciones fue posible identificar rasgos, ver puntos en común y también puntos de fuga, proceso fundamental para diseccionar cada texto analizado.

A continuación, se pasó revista a aspectos de la ciencia de la literatura (Kayser, 1954), la historia de la literatura (Baldick, 2008) y la teoría de la literatura. (Culler, 1997), para traer a

colación la crítica literaria (Payne y Barbera, 2010) y la literatura comparada (Guillén, 1985) y, con ello, situarse en el terreno de la tematología, ya que la localización de temas y motivos en los cuentos seleccionados fue vital para conformar las distintas tipologías del monstruo cartografiadas y su agrupación en tres categorías temáticas. Finalizó esta sección la teorización del análisis tematológico desde la visión de Pimentel (1993) y Trocchi (2002), desde donde se introdujeron los conceptos de tema y motivo a partir de las aportaciones de Trousson (1981), Chardin (1994), Wolpers (1995), Sollors (1995), Naupert (2003) y Saussy (2016). Estas distintas teorizaciones señalaron las clasificaciones temáticas de la tesis doctoral, delimitaron el motivo del monstruo, que es el núcleo principal del presente estudio, en relación con el empleo de su formulación por parte de las escritoras centroamericanas en el s. XXI, para configurar sus distintas tipologías.

En lo que atañe al monstruo se han utilizado aportes de investigadores como Kristeva (2004), que introduce el concepto de lo abyecto. Lo anterior dialoga con lo que menciona Carroll (1990) en lo referente al monstruo como criatura desagradable, sucia e impura. También se introdujo a Cohen (1996), con sus distintas tesis acerca de la composición del monstruo, y a Herra (2015 y 2023) en lo referente acerca de la representación de este. De Gilmore (2003) se utilizó su visión del monstruo como metáfora necesaria para la mente humana y de Levina y Bui (2013) lo que atañe a su indagación de este como representante de los miedos humanos. Con respecto a lo monstruoso según Beville (2014), se usó su análisis con relación a la otredad. También se incluyó la conceptualización del monstruo con relación al fantástico posmoderno (Roas, 2019). Para finalizar con esta sección, se añadió lo que indica López-Pellisa (2022a) con relación al monstruo hegemónico y contrahegemónico. Este apartado fue fundamental para la investigación porque realizó un contorno del motivo que funciona como columna vertebral que sostiene el análisis de los cuentos seleccionados.

Asimismo, se realizó un recorrido por los ejes transversales que atraviesan los relatos de literatura fantástica y ciencia ficción seleccionados, en relación con la teoría feminista, citando a Braidotti (1994) y su concepto de sujetos nómades, que se complementó con lo que indica Méndez (2022) acerca de la errancia de la subjetividad femenina. Seguidamente se introdujo el tema de la mitocrítica cultural y se mencionaron los aportes de Durand (1979 y 1996) con respecto a las distintas utilizaciones del mito desde la perennidad, la derivación y la usura. En lo que respecta al tema, según Losada (2016, 2022), se utilizó lo que atañe al proceso de mitificación en la literatura.

De Martínez-Falero (2013) se tomaron sus postulados acerca de la desmitificación, la intertextualidad y la reescritura y de Plata-Valencia (2017) se extrajo el concepto de la remitificación.

Para finalizar se incluyó la perspectiva de la ecocrítica y se señalaron algunas las teorías de Johns-Putra (2014) con respecto al cambio climático. De Morton (2009) se extrajo el diálogo que establece entre la ecocrítica y la ecomimesis, en general, mientras que de Reyes (2018) se destacó su conceptualización de la ciencia ficción climática en América Latina, en particular. Se continuó este apartado con los postulados acerca del Antropoceno de Crutzen y Stoermer (2000). Además, se habló de las responsabilidades diferenciadas de la población mundial acerca del impacto ambiental del ser humano en los ecosistemas según Quijano (2014), Prádanos (2015) y Crist (2016), y se concluyó con el concepto de Moore (2016) de Capitaloceno, como contrapropuesta al Antropoceno.

Esta sección de diálogos interseccionales entre lo anteriormente presentado y estas tres disciplinas fue fundamental para delimitar las cuestiones inherentes al análisis de los cuentos seleccionados. La teoría feminista puede aplicarse alrededor de los 17 cuentos que conformaron el análisis por la presencia en estos de la violencia de género, las imposiciones sociales y familiares sobre los cuerpos de las mujeres, el desafío del paradigma heteropatriarcal-colonial; es decir, sobre lo que significa ser un sujeto femenino dentro de sus parámetros y la propuesta de un uso feminista de estas narraciones que denuncian las condiciones en que las mujeres se desenvuelven en la sociedad. La mitocrítica cultural se utilizó en los relatos en los que se da una presencia de la reescritura del mito, sea griego o judeocristiano dentro de lo que Durand definió como derivación (1996). Con respecto a la ecocrítica, esta puede verse empleada, sobre todo, en los relatos del último capítulo del análisis. Sin embargo, es un tema transversal en algunos de los cuentos que conformaron los otros dos capítulos de la segunda parte de la tesis, dado que las preocupaciones medioambientales son una constante en toda la ciencia ficción centroamericana.

En lo que concierne al recorrido historiográfico por la literatura fantástica y de ciencia ficción centroamericana, se incluyeron obras desde 1888 hasta 2022, para establecer una genealogía propia a la que sumar la producción de las escritoras aquí presentadas. En este apartado se ubicó históricamente también a cada país, para establecer algunas conexiones entre política y literatura, a la vez que se aportó un breve resumen de su historiografía literaria y el listado de obras

pertenecientes a ambos géneros, el de la literatura fantástica y el de la ciencia ficción centroamericanas.

La primera parte de la tesis finalizó con la exposición de la metodología de selección de los cuentos y autoras que conforman la posterior sección del análisis, titulada, significativamente, «Semiología (clínica)», porque es donde, de alguna forma, se identifican y diagnostican las distintas tipologías del monstruo. Entre estas, por orden de aparición, se encuentran el demonio y el animal fantástico (Gilmore, 2003); la mujer monstruosa (Creed, 1993); la mujer artificial (López-Pellisa, 2018); el clon (Hopkins, 1998); el cibernético (según Clynes y Kline ([1960] 1995), Hables Gray, Figueroa-Sarriera y Mentor (1995), Sandoval (1995), Gabilondo (1995) y Haraway ([1991] 1995)); el fantasma (según Freud (1992) y Carroll (1990)); la Medusa y el humano/animal (según Gilmore, 2003); el *revenant* (Schmitt, 1994); y, finalmente, el mutante (según Macali (2019) y Francescutti (2022)). Estas tipologías fueron fundamentales para la construcción del andamiaje que sustentara el análisis de cada cuento seleccionado, dado que lo que interesaba era ver cómo funcionaba cada una con relación a los ejes transversales anteriormente propuestos — esto es, la teoría feminista, la mitocrítica cultural y la ecocrítica—. Asimismo, se añadieron datos biobibliográficos de las autoras, para tener en cuenta su contexto político y literario, así como su propia trayectoria, donde encajan las obras seleccionadas. Además, se mencionaron las publicaciones de otros investigadores que han analizado los textos previamente, para incluirlos en la presente discusión y en el actual debate dentro de la literatura de la región.

Con relación a la segunda parte de esta tesis doctoral, se conformó el análisis de los textos en los que se identifica las distintas formas del monstruo, a partir de tres secciones, en las se divide a partir de su relación con el poder establecido: los monstruos hegemónicos (López-Pellisa, 2022), los contrahegemónicos y, dentro de estos, aquellos que encajan en esta segunda categoría, pero que están relacionados específicamente con la ficción climática.

Así, se despliegan los resultados a lo largo de los tres capítulos dispuestos para ello. En lo que atañe a los monstruos hegemónicos, tratados en el segundo capítulo —representados por los cuentos «La han despedido de nuevo» (2005) de Claudia Hernández, «Las buenas costumbres» (2011) de Denise Phé-Funchal, «Habitaciones» (2013) de Claudia Hernández, «Eva nunca duerme» (2018) de María del Carmen Pérez, «El capitán y la capitana» (2019) de Melanie Taylor Herrera y «Prometea» (2022) de Laura H. Zúñiga—, se puede concluir que reproducen el *statu*

quo de lo social. Son monstruosidades que, pese a oponer alguna resistencia, terminan sometidas a una episteme patriarcal. El monstruo no se concibe aquí como una disidencia; por el contrario, replica el orden social y se encarga de fiscalizar la sumisión a las leyes de la sociedad desde donde se enuncia. Este monstruo pierde su carácter transgresor y disruptivo y se propone como un lugar desde el cual afianzar un discurso que reduce y elimina la diferencia.

En «La han despedido de nuevo» se presentan monstruosidades varias —en las formas de demonio y animales fantásticos— que intentan subvertir el mundo de la protagonista, una salvadoreña migrada a Nueva York que solo busca una forma de integración social y económica. Estas monstruosidades perpetúan un sistema social que concibe la migración de personas del Sur al Norte Global como un problema a erradicar. En este escenario, los migrantes son vidas en función de un control tanatopolítico desde las esferas de poder que conciben al migrante como otredad en oposición al prototipo de *ciudadano americano*. En «Las buenas costumbres», desde las narrativas de lo inusual (Alemany Bay, 2018), la mujer se convierte en monstruo porque asimila los estándares que la oprimen y termina destruyendo a su propia madre y a sus parejas, esto en función de encajar en los parámetros de lo familiar y en el paradigma de la mujer con relación a su condición de esposa y madre. «Habitaciones» vuelve al tópico de la mujer monstruosa, representada en este caso por las relaciones maternofiliales que perpetúan un control familiar a partir de la administración del hogar, aunque existe una movilidad entre los personajes de la madre y la hermana del medio que las hace oscilar entre el tándem de víctima/victimaria. El hogar como espacio que perpetúa el poder y consolida lo sobrenatural es fundamental en este texto, ya que se propone como un condicionante para toda la evolución de la trama.

Por su parte, el cuento «Eva nunca duerme» propone el motivo del monstruo desde el tópico de la mujer artificial, vista esta como fetiche desde los parámetros heteropatriarcales. El simbolismo del texto con la violencia de estado en Nicaragua en la contemporaneidad permite realizar una conexión acerca de la figura del dictador y el control que este, desde el aparato estatal, establece respecto a la vida de los ciudadanos. Muñeca, autómatas o ginoide, no queda clara la definición de Eva, que puede completarse con el cuento «Muñeca rota», parte del mismo volumen de relatos. La función sexual característica de la mujer artificial en el cuento se cumple en su totalidad, perpetuando la idea de la función de la mujer con relación a cumplir los deseos y fantasías sexuales de los hombres. «El capitán y la capitana» introduce el tema del mejoramiento

humano a través de la ingeniería genética. Sin embargo, el tema eugenésico en el cuento es tratado desde sus aspectos negativos, ya que se presentan subjetividades clonadas con resultados nefastos para la propia sobrevivencia de la especie. El cuento hace uso del subgénero de la *space opera*, ubicando los hechos en el espacio luego de la destrucción del planeta.

En «Prometea», por otro lado, se hace uso del subgénero del *cyberpunk* y se muestra un organismo posthumano que es sometido al control de una sociedad administrada por organismos artificiales. En este texto destaca el lugar de lo creativo y lo literario dentro de este entorno de alta tecnología. Sin embargo, será una cualidad expoliada a las subjetividades humanas, ya que es colonizada por el nuevo orden social.

Los monstruos que habitan los cuentos antes mencionados se enuncian desde lo que Roas define como el monstruo fantástico posmoderno (2019), ya que tiene voz, lo que permite que muchas veces el lector simpatice con él. Esta forma monstruosa no se presenta desde un espacio disruptivo, sino que hay una normalización de su existencia, un sometimiento a las normas que mantienen el orden dentro de lo social. En este segundo capítulo de la tesis doctoral se ha presentado una muestra de la producción cuentística de América Central realizada por escritoras que han utilizado la figura del monstruo a través de géneros no miméticos que se apropian del espacio literario como herramienta que reproduce y afianza el paradigma social centroamericano con respecto a la posición subalterna de la mujer. El monstruo y lo femenino aparecen en estos relatos vinculados, casi como seres intercambiables, como ese otro alienado por el orden de *lo natural* que lo oprime y encasilla, asignando roles a los sujetos para perpetuar un orden capitalista-heteropatriarcal. ¿Cuáles o quiénes son los monstruos hegemónicos que acechan a las sociedades contemporáneas centroamericanas? Se ha de recordar que la palabra *monstruo* deriva de mostrar, de advertir: es necesario pensar qué y/o quién representa ese otro que acecha para revelar las falencias de una sociedad. Esa otredad que se teme y se subyuga es el rostro oculto de toda cultura.

Con respecto a los monstruos contrahegemónicos representados en el tercer capítulo —en los cuentos «Lavador de platos quasi una fantasía» (2002) de Marta Susana Prieto, «Cabeza de serpientes», «Yo, cocodrilo» y «Película japonesa de los años 60» (2008) de Jacinta Escudos, «Mujer hecha pedazos» (2013) de Cheri Lewis G., «Dione» (2019) de Ximena Miranda Garnier y «La Matina» (2019) de Marilinda Guerrero—, se manifiesta su condición tradicional: ofrecerse como un otro disidente, terrorífico y escurridizo que representa la diferencia y que encarna el

anverso de lo normal. De este modo, también se invoca lo monstruoso con relación a lo que se sale del paradigma de lo social, ubicándolo en la zona de lo oculto de la cultura (Jackson, 2001) que busca transgredir y cuestionar los parámetros que rigen lo real.

«Lavador de platos quasi una fantasía» usa la figura del fantasma como doblez de una subjetividad femenina subsumida por la cotidianidad de lo doméstico. La violencia de género se manifiesta en el relato con temas como las dificultades económicas de las mujeres que son cabeza de familia monoparental, o incluso el feminicidio. A través de lo sobrenatural se posibilita la irrupción de la denuncia de la condición de la mujer en el terreno de lo doméstico, cuya catarsis se consigue a través de redes de apoyo sororo que incluyen la relación de los vivos con los muertos.

El cuento «Cabeza de serpientes» realiza un proceso de reescritura del monstruo de la Medusa, deconstruyendo la relación que se tiene con ella y con Perseo, que en el texto se presenta no como héroe, sino como victimario. El cuento permite repensar el lugar del mito en nuestra cultura —al cambiar el ángulo desde el que este es tratado y, sobre todo, darle la palabra—, así como proponer un monstruo erotizado que piensa su hibridez con lo animal no desde el espanto, sino desde el deseo. La Medusa de Escudos ha hecho las paces con su condición animal, es su parte humana la que la condiciona, subvirtiendo el lugar antropocéntrico desde el que se enuncian nuestras sociedades occidentales. «Yo, cocodrilo» propone un personaje en un tándem de víctima/victimaria a través del tema del teriomorfismo en relación con la violencia de la ablación femenina. A pesar de que este tipo de violencia no se encuentra en América Central, la autora propone un tema de violencia de género presente en otras latitudes, lo que permite concientizar de esta y otras vejaciones que sufren las mujeres en las sociedades heteropatriarcales. En «Película japonesa de los años 60», la autora hace uso del monstruo humano/animal desde imaginarios que dialogan con el bestiario japonés y el universo de Cronenberg. En el cuento, se presenta lo monstruoso como lugar de resistencia ante las normas familiares aplicadas a las relaciones de pareja, ya que la mujer-insecto en este caso es el sujeto sublevado que se resiste a los parámetros de dominación que se suelen aplicar desde las lógicas del poder dentro de lo doméstico. La inmolación de esta monstruosidad simboliza la rebelión a la ley, la incapacidad de doblegarse ante el sistema, aunque esto tenga resultados funestos. En estos tres relatos la relación de la mujer y lo animal en oposición a la definición de lo humano desde lo masculino es fundamental para pensar las tres monstruosidades como devenires humanos/animales en resistencia.

«Mujer hecha pedazos» hace uso de la corporalidad para representar, a través de lo grotesco del desmembramiento, las lógicas de belleza que condicionan al sujeto femenino. A partir de la carcajada logra provocar una mueca que desautomatiza la violencia a la que se somete a los cuerpos de las mujeres. La autora genera una denuncia a lo superficial de nuestras sociedades con relación a la valorización de las mujeres y propone, desde el absurdo, una crítica al horror de los criterios de valor de lo contemporáneo. La mujer del cuento es un sujeto contestatario que, a partir de su desmembramiento, propone formas otras de concebir lo normal. Con su presencia cuestiona el paradigma de lo bello y genera una fisura desde donde pensar alternativas de resistencia. «Dione» hace uso de la mujer monstruosa a través de la utopía feminista ya que se presenta como un sujeto posthumano capaz de producir sociedades en el espacio solo de mujeres. La transgresión a la norma de lo natural a través de la autogestación por medios biotecnológicos libera a la mujer de la lógica de lo familiar. Con esto, se produce un lugar otro desprovisto del dictamen heteropatriarcal, lo que propone la posibilidad de pensar nuevas formas de organización de la convivencia donde la mujer no sea un sujeto subalternizado dentro de lo social.

Finaliza este capítulo el cuento «La Matina» que propone, a partir de la figura del *revenant*, un proceso de restitución de la memoria histórica y un alto a las espirales de violencia en lo familiar. A través del retorno de una mujer muerta con una discapacidad física producto de la violencia de Estado, es posible castigar a su torturador y ponerle fin a su estela de violencia dentro del núcleo familiar. Tanto víctima como victimario tienen *su merecido* cuando ya habitan en el mundo de los muertos. Sin embargo, sus familiares podrán hacer las paces con episodios traumáticos dentro de la lógica de lo familiar, permitiendo un sentimiento de restitución a nivel colectivo, sobre todo en las subjetividades vulnerables representadas por las mujeres y el niño.

Para concluir, al hablar de todas las monstruosidades de este capítulo, se puede decir que, a pesar de la heterogenidad de sus tipologías, se puede ver en cada una de ellas la puesta en crisis de lo socialmente aceptado, proponiéndolas como una otredad que encarna la necesidad de agrietar el sistema a partir de la transgresión de la norma. En todos estos casos la monstruosidad es femenina, con lo que la relación del monstruo —como figura que representa aquel otro en oposición a lo masculino que regula lo social— se propone como subjetividad en resistencia. Así, en este tercer capítulo se ha realizado una lectura de seis cuentos de escritoras centroamericanas con relación a la vindicación de determinadas monstruosidades y su relación con las mujeres. La

idea principal era utilizar la ductilidad de lo femenino, en cuanto a su capacidad de adaptación y transformación, sobre todo en oposición a la fijeza que lo masculino representa en nuestras sociedades. Sea a través de una mujer fantasma, de la Medusa, de una niña/cocodrilo, una mujer-insecto, una mujer desmembrada, una mujer con las posibilidades de autofecundarse y poblar el espacio o una *revenant* que protege a su familia y es símbolo del proceso de restitución de la memoria histórica en Guatemala, estas monstruosidades se proponen como seres en devenir que provocan una desjerarquización de la norma a través de su identidad, presentada como una propuesta contestaria a la idea de lo que significa lo femenino dentro del paradigma heteropatriarcal de nuestras sociedades.

Esa ductilidad y capacidad de adaptación se sigue poniendo de manifiesto en el cuarto capítulo de esta tesis doctoral, donde se agruparon los cuentos seleccionados para el análisis específico de la figura de monstruos contrahegemónicos, que se constituyen como mutantes climáticos, y de quienes se destaca, precisamente, esa capacidad de cambio o de mutación para su supervivencia. Para ello, los cuentos considerados aquí —«Los túneles de la memoria» (2009) de Laura Casa Núñez, «Abel» (2013), «La incompleta» (2015) y «La esperada» (2019) de Anacristina Rossi— se presentan en su relación con un contexto natural devastado que utiliza los subgéneros de la ciencia ficción apocalíptica y postapocalíptica para pensar los devenires transhumanos y posthumanos a partir de una destrucción de los ecosistemas y un cambio radical de las leyes que regulan nuestras sociedades en la contemporaneidad, también como advertencia de las posibles consecuencias del presente.

En lo que atañe a «Los túneles de la memoria» se presenta una monstruosidad transhumana dentro de la tipología del mutante que, habitando en el postapocalipsis, lidia con la represión de su sistema social. Si el humano-topo se rebela por no querer aceptar su destino en las profundidades de la Tierra, Pilar/A3453 se propone como ente contestatario a partir de su visión del mundo a partir del arte, lo que representa la importancia de lo simbólico en un mundo devastado. Ambas subjetividades se proponen como inapropiadxs/bles otrxs (Haraway, 2019a), organismos dispuestos a oponerse al poder que los intenta suprimir.

«Abel», «La incompleta» y «La esperada» se puede describir como la trilogía de Anacristina Rossi acerca del devenir de lo femenino hacia el organismo posthumano a través del mutante. A partir de un entorno producto de una crisis climática y una mutación en determinados

seres humanos, la autora propone una historia no exenta de la violencia que sufren las mujeres en las sociedades heteropatriarcales. Sin embargo, la autora parte de ahí y se atreve a pensar posibilidades donde las mujeres no sean organismos condicionados a la reproducción de su especie. Se puede ver el desarrollo de la protagonista y su evolución hacia una nueva forma de subjetividad no condicionada por la violencia de género ni por los dictámenes sociales, lo que presenta una alternativa prospectiva que imagina una nueva especie, pero esta vez, a partir de una mujer posthumana.

Los cuatro cuentos presentan monstruosidades que ponen en crisis el paradigma de lo humano. Las propuestas de las dos autoras se presentan desde espacios que piensan el monstruo con relación al organismo trans- y posthumano, subvirtiendo el orden de lo natural y lo supuestamente normal dentro del entorno social. Estas mezclas humano/animal, natural/artificial provocan una grieta dentro de la definición de lo humano, lo que logra que este pierda su carácter infalible y lo obliga a dialogar con las otredades que ha mantenido como entidades subalternas.

En este cuarto capítulo se han presentado distintos cuentos donde las autoras han dado su propia versión del apocalipsis desde la monstruosidad climática como forma contrahegemónica: crisis ecológica, abuso de la ciencia y la tecnología, extractivismo, guerras por la sobrevivencia y un modelo social descarnado que valora a los sujetos por su género o lugar de origen. No es de extrañar que estas autoras presenten una realidad donde parece no quedar alternativa, ya que América Central —con sus conflictos políticos, sus migraciones forzadas, sus redes de trata de personas y su uso/abuso de los recursos naturales— parece no dejar más alternativa que mirar con pesimismo el futuro que se avecina.

No obstante, en medio de ese cataclismo que forma parte de la trama de los cuentos analizados, se han encontrado pequeñas formas de resistencia, disidencias que proponen alternativas —y esperanza— para sobrevivir en los despojos de un planeta que un modelo capitalista-colonial-heteropatriarcal ha dejado para las generaciones venideras. Las autoras centroamericanas ven, en un entorno devastado, posibilidades para generar nuevas formas de organizar lo social y conciben estrategias donde las mujeres puedan construir una nueva sociedad que no reproduzca los modelos desgastados de nuestras sociedades y su desigual distribución de la riqueza, sus estrategias económicas de barbarie y la violencia ejercida hacia los sujetos oprimidos dentro de un mecanismo de cosificación y explotación de los cuerpos. Esto relaciona

los textos seleccionados en este capítulo con la ciencia ficción latinoamericana y, en general, con la mundial, un género que se ha ido desarrollando de manera propia y que muestra una realidad y unos temores análogos a los encontrados en América Central. Al hablar de la ciencia ficción de la región latinoamericana, Rodrigo Bastidas Pérez indica que:

[...] podemos definirla, escribirla y pensarla no como si fuera una copia subrogada, sino como un género propio y potente, como una escritura que subraya nuestra presencia central y necesaria en un mundo que se mueve entre los apocalipsis pandémicos, el maquinismo corporativo, las distopías del realismo capitalista y las ucronías revisionistas (2021: 17-18).

Las escritoras de América Central replican y adaptan estos escenarios cienciaficcionalistas latinoamericanos y de más allá en sus cuentos, generando una ciencia ficción centroamericana con preocupaciones medioambientales y sociopolíticas que buscan ser una propuesta anarco-ecofeminista que ponga en entredicho las políticas misóginas, racistas y ecocidas que amenazan la vida de los individuos y el equilibrio de los ecosistemas en el istmo centroamericano.

La presente tesis doctoral buscó aportar un grano de arena en la difusión de estas literaturas fuera del territorio centroamericano —donde todavía no son tan conocidas como debieran, por las dificultades de difusión a las que todavía se ven sometidas—, ya que, en un escenario mundial donde la violencia de género y la crisis climática son una constante en los medios de comunicación, quizá esta teratofilia centroamericana funcione como detonante de diálogos y disquisiciones acerca de las realidades que habitamos para que se logre subvertir el orden y sea posible pensar otras alternativas.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Carlos (2017): «Las literaturas de lo insólito: una tipología», en *Revista Iberoamericana*, núm. 259-260, vol. 83, pp. 283-304. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7501>> [04-09-24].
- ABURTO, Juan (1985): «El Gato», en *Prosa Narrativa*. Nicaragua: Ediciones Primavera Popular, pp. 94-95.
- _____ (1985): «El Sisimico», en *Prosa Narrativa*. Nicaragua: Ediciones Primavera Popular, pp. 110-111.
- _____ (1985): «Desaparecidos», en *Prosa Narrativa*. Nicaragua: Ediciones Primavera Popular, pp. 181-191.
- _____ (1985): «Sacarse Todos los Huesos», en *Prosa Narrativa*. Nicaragua: Ediciones Primavera Popular, pp. 199-206.
- ACOSTA, Óscar ([1956] 2021): «El regresivo», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 73-75.
- _____ ([1956] 2021): «El vengador», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, p. 75.
- AGRA ROMERO, María Xosé (1998): «Introducción: feminismo y ecofeminismo», en María Xosé Agra Romero (comp.), *Ecología y feminismo*. Granada: Editorial COMARES, 1-21.
- AGUIRRE, Erick (2016): «Panorama de la literatura nicaragüense», en *Revista Lengua y Literatura*, vol. 2, núm. 1, pp. 34-49. <<https://repositorio.unan.edu.ni/12409/>> [27-05-24].
- ALLISON, ANNE (2006): «New-Age Fetishes, Monsters, and Friends: Pokémon Capitalism at the Millennium», en Tomiko Yoda, Harry Harootunian, Rey Chow and Masao Miyoshi (eds.), *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, Duke University Press, New York, pp. 331-357. <<https://doi-org.sire.ub.edu/10.1515/9780822388609-014>> [22-05-24].
- APOLODORO, (2023): *Biblioteca mitológica*. Madrid: Akal.
- ALAZRAKI, Jaime ([1990] 2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- ALEMANY BAY, Carmen (2018): «Prólogo», en Cecilia Eudave, *Bestiaria vida*. León: Eolas Ediciones, pp. 7-21.
- _____ (2019a): «La construcción de una nueva identidad genérica y fronteriza: la narrativa de lo inusual», en Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.), *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas hispano-americanas*. Berlín: Peter Lang, pp. 23-35.
- _____ (2019b): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos modernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estétias de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, pp. 307-324.

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2023a): «El monstruo no mimético como estrategia de problematización de irrealidad e identidad en la última narrativa hispánica», en Natalia Álvarez Méndez (ed.), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 69-89.
- (2023b): «Representaciones, sentidos y mecanismos de la monstruosidad no mimética en las narradoras actuales en español», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Monstruos insólitos en las grietas de lo real*. Berlín: Peter Lang, pp. 19-39.
- AMADOR, María Ester [Clara Diana] (2022): *Atardeceres*. San José: Encino Ediciones.
- ARELLANO, Jorge Eduardo (1991): «Desarrollo del cuento en Nicaragua», en *Revista Iberoamericana*, núm. 157 (octubre-diciembre), pp. 999-1017. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4974>> [14-06-22].
- ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael (1938): *El mundo de los maharachías*. Ciudad de Guatemala: Unión Tipográfica.
- (1939): *Viaje a Ipanda*. Ciudad de Guatemala: Centro Editorial S.A.
- ([1915] 1997): «El hombre que parecía un caballo», en *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Madrid: ALCA XX, pp. 5-14.
- AGRIOYANIS, Ariel (2013): *Genticks*. Distribuida por Amazon.
- ARGÜELLO MORA, Manuel (1887): «La poza de la Sirena», en *Costa Rica Ilustrada*, año 1, núm. 11, pp. 168-171.
- (1888): «La sonámbula de Pirro», en *Costa Rica Ilustrada*, año 1, núm. 15, pp. 234-238.
- ASAMBLEAS DEL FEMINISMO COMUNITARIO (2010): «Pronunciamiento del Feminismo Comunitario Latinoamericano en la Conferencia de los pueblos sobre Cambio Climático», *Kaos en la red*, 06 de mayo, <<https://kaosenlared.net/pronunciamiento-del-feminismo-comunitario-latinoamericano-en-la-conferencia-de-los-pueblos-sobre-cambio-clim-tico/>> [01-06-21].
- BALDICK, Chris (2008): *The Oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford University Press.
- BARRENECHEA, Ana María (1972) «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, pp. 391-403. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>> [12/02/24].
- BARRIENTOS TECÚN, Dante (2009): «Un contexto de exclusiones: las cicatrices del siglo XX y el cuento regionalista centroamericano», en Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos (eds.), *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – II. Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, pp. 317-341.
- BASTIDAS PÉREZ, Rodrigo (2021): «Desmantelar patentes para crear universos propios», en Rodrigo Bastidas Pérez (comp.), *El tercer mundo después del sol*. Bogotá: Editorial Planeta, pp. 11-19.

- BELLAMY, Brent y SZEMAN, Imre (2014): «Life after People: Science Fiction and Ecological Futures», en Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson (eds.), *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 192-205.
- BENJAMIN, Walter (2002): «Tesis II», en Michäel Löwy, *Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, pp. 54-55.
- BERMÚDEZ GUEVARA, Haydée. 2017. «El migrante climático y su reconocimiento en el ordenamiento jurídico internacional», en *Investigación y Pensamiento Crítico*, núm. 1, vol. 5, pp. 69-76. <<https://doi.org/10.37387/ipc.v5i1.65>> [08-05-24].
- BERRÓN, Linda (1992): «Plenicia», en *La cigarra autista*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, pp. 41-45.
- ____ «Greenwar», en *La cigarra autista*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, pp. 111-124.
- BESSIÈRE, Irène ([1974] 2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 83-106.
- BEVILLE, Maria (2014): *The Unnameable Monster in Literature and Film*. New York: Routledge.
- BIANCOTTO, Natalia (2015): «Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo», en *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, vol. 20, núm. 21, pp. 39-50. <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a05>> [12-12-21].
- BIOY CASARES, Adolfo (1977) «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Edhasa-Sudamericana, pp. 4-7.
- BIZZARRI, Gabriele (2020): «“New Weird from the New World”: escrituras de la rareza en América latina (1990-2020). Introducción», en *Orillas. Rivista d’ispanistica*, núm. 9, pp. IV-XIV. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wpcontent/uploads/2020/08/2020_00SanchizBizzarri_rumbos.pdf> [11-02-21].
- BLUMENBERG, Hans (2003): *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- BORGES, Jorge Luis (1997): «La casa de Asterión», en *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 77-81.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994): *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- ____ (2011): *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- ____ (2013): *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- BRAVO, Víctor (2005): «El miedo y la literatura», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 34, pp. 13-17. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110013A>> [18-05-24].

- BRENES MESÉN, Roberto ([1896] 2012): «Doble existencia», en José Ricardo Chaves (ed.), *Voces de la sirena: antología de literatura fantástica de Costa Rica*. San José: Uruk Editores, pp. 107-118.
- ([1941] 2012): «Longevidad misteriosa», en José Ricardo Chaves (ed.), *Voces de la sirena: antología de literatura fantástica de Costa Rica*. San José: Uruk Editores, pp. 119-120.
- BURGOS PÉREZ, Fernando (2017): «Política de lo supernatural y las vías posmodernas del antirracionalismo en *Abrir las manos* de Cheri Lewis», en Maureen E. Shea, Uriel Quesada e Ignacio Sarmiento (eds.), *(Re)imaginar Centroamérica en el siglo XXI: literatura e itinerarios culturales*. San José: Uruk Editores, pp. 17-44.
- BUSTOS ARRATIA, Myriam ([1993] 2006): «*Finis coronat opus*», en Willy O. Muñoz, *Narradoras costarricenses. Antología de cuentos*. San José: EUNED, pp. 203-219.
- BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CAAMAÑO MORÚA, Virginia (2013): «“Escomposte perinola” y “¿Qué Habrá Sido De ella?”. O de cómo Carmen Lyra le enmendó la plana a la tía Panchita», en *Revista Herencia*, vol. 26, núm. 1-2, pp. 93-104, <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/14533>> [31-03-24].
- (2015): «La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre “Color del otoño” de Claudia Hernández», en *Revista Lenguas Modernas*, 22, pp. 143-158. <<https://doi.org/10.15517/rlm.v0i22.19674>> [05-03-18].
- CADECOMME, Marie (1997): *La vie des morts. Enquête sur les fantômes d'hier et d'aujourd'hui*. París: Imago.
- CADORA, Karen (1995): «Feminist Cyberpunk», en *Science Fiction Studies*, núm. 3, vol. 22, pp. 357-372. <<http://www.jstor.org/stable/4240457>> [23-07-20].
- CALVO DÍAZ, Karen 2020: «Minigoticidades: algunas discusiones sobre el microrrelato de terror contemporáneo en Latinoamérica», *Entropía*, vol. 1, núm. 1, pp. 67-83. <<https://revista-entropia.com/ojs/index.php/entropia/article/view/35>> [25-08-24].
- (2022): «Presentación: Literatura de lo extraño y lo variado», en Daniel Garro (comp.), *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos*. San José: EUNED, pp. XI-XIX.
- CALVO DRAGO, Julio ([1998] 2010): *Megadroide Morfo-99 contra el Samuray Maldito*. Ciudad de Guatemala: Hyperediciones. <<https://issuu.com/hypertexta/docs/megadroide>> [25-08-24].
- CAMACHO FAHSEN, Cristina (1963): *Siderales. Poemas*. Ciudad de Guatemala: Hongel.
- (1979): *Espacio*. Ciudad de Guatemala: J. de Pineda Ibarra.
- (1979): *Cosmoalma*. Ciudad de Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes.
- (1990): *Dimensión futura*. Ciudad de Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes.
- (1996): *Meridianos de luz*. Ciudad de Guatemala: Programa leamos poesía.
- (2001): *Profundidad sidérea*. Ciudad de Guatemala: Editorial Cultura.

- (2009): *Espacio estelar y tierra*. Ciudad de Guatemala: Palo de Hormigo.
- (2014): *Destellos del universo*. Ciudad de Guatemala: Palo de Hormigo.
- CAMACHO GUZMÁN, Gustavo, y Karen BONILLA CORRALES (2017): «El pensamiento centroamericano del siglo XIX: política y educación», en *LETRAS*, núm. 62, pp. 47-72. <<https://doi.org/10.15359/rl.1-62.3>> [04-06-22].
- CAMPRA, Rosalba ([1981] 2001): «Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153--191.
- CANAVAN, Gerry (2014): «Introduction: If This Goes On», en Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson (eds.), *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 1-21.
- CAÑAS, Alberto (1973), «El planeta de los perros», en *Primera antología de ciencia ficción latinoamericana*. Buenos Aires: Rodolfo Alondo, pp. 35-39.
- CLARK COHEN, Jessica (2009): «Frente frío», en *Posibles futuros: cuentos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 25-38.
- CÁRDENAS, Galel ([1991] 2021): «Margarita en la casa del viento memorioso», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 117-124.
- CARDONA, Jenaro ([1929] 2012): «La caja del doctor», en José Ricardo Chaves, *Voces de la sirena: antología de literatura fantástica de Costa Rica*. San José: Uruk Editores, pp. 35-45.
- CARDONA PEÑA, Alfredo (1961): «El anillo de Oricolco», en *Brecha*, año 5, núm. 12, pp. 1-4.
- (1966): *Cuentos de magia, de misterio y de horror*. Ciudad de México/París: Finisterre.
- CARRERA MALDONADO Beatriz, RUIZ ROMERO, Zara (2016): «Prólogo», en CARRERA MALDONADO B., RUIZ ROMERO, Z., *Abya Yala Wawgeykuna. Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos*. Sevilla: Enredars Publicaciones, pp. 12-17. <<https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5226>> [03-02-21].
- CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge.
- CARVALKO JR., Joseph R. (2020): «Introduction», en *Conserving Humanity at the Dawn of Posthuman Technology*. Camden: Palgrave Macmillan, pp. 3-15. <https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-26407-9_1> [31-08-24].
- CASAS, Ana (2018): «Prólogo», en Ana Casas y David Roas (eds.), *Las mil caras del monstruo*. León: Eolas Ediciones, pp. 7-20.
- (2024): «Maternidades monstruosas: (in)fertilidad y reproducción en la narrativa corta de Valeria Correa Fiz», en *Estudios Filológicos*, núm. 73, pp. 301-18. <<https://doi.org/10.4067/s0071-17132024000100301>> [26-08-24].
- CASASA NÚÑEZ, Laura (2009): «Los túneles de la memoria», en *Posibles futuros: cuentos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp.1-11.

- CASPER, Monica J. (1995): «Fetal Cyborgs and Technomoms on the Reproductive Frontier: Which way to the Carnival?», en Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa Sarriera y Steven Mentor. (eds.), *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge, pp. 183-202.
- CASTILLO, Roberto ([1980] 2021): «Chabacán» en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 89-95.
- ____ ([1980] 2021): «Las moscas» en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 103-107.
- CASTILLO ROJAS, Mariana (2010): «En su defensa», en *Poe siglo XXI*. San José: ClubdeLibros, pp. 65-79.
- ____ (2011), «Sin protocolos de seguridad», en *Objeto no identificado y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 1-10.
- ____ (2014), «A.B.», en *Cyberpunk 506*. San José: Editorial Clubdelibros, pp. 119-124.
- CAVARERO, Adriana (2008): *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona/Ciudad de México: Editorial Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- CAYUELA SÁNCHEZ, Salvador (2008): «¿Biopolítica o Tanatopolítica? Una defensa de la discontinuidad histórica», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 43, pp. 33-49. <<https://revistas.um.es/daimon/article/view/96021>> [15-02-21].
- CCRU (2021): *Hiperstición*. Segovia: Materia Oscura.
- CERDA, Dahlia (de la) (2024): *Desde los zulos*. Madrid: Editorial Sexto Piso.
- CHACÓN TREJOS, Gonzalo ([1936] 2010): «El retrato hechizado», en *Tradiciones costarricenses*. San José: EUCR, pp. 117-122.
- CHARDIN, Philippe (1994): «Temática comparatista», en Pierre Brunel y Yves Chevrel (dir.) *Compendio de literatura comparada*. Madrid: Siglo XXI, pp.132-147.
- CHAVES, José Ricardo ([1997] 2022): «Rollo de vuelo», en Daniel Garro (comp.), *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos*. San José: EUNED, pp. 1-9.
- ____ (2003): *Jaguares góticos*. Ciudad de México: Umbral.
- ____ (2012): *Voces de la sirena: antología de literature fantástica de Costa Rica*. San José: Uruk Editores.
- ____ (2017): «El Segundo Fernández Guardia: el bajo, el oscuro», en José Ricardo Chaves (ed.), *Pacriquí. Relatos fundacionales de crimen y misterio*. San José: EUCR, pp. 5-66.
- ____ (2021): *Gótica orientalia*. San José: Uruk Editores.
- CHÁVEZ GARCÍA, Águeda (2021): «Una mirada al paisaje del español en Honduras», en *Oltreoceano-Rivista Sulle Migrazioni*, núm. 13, pp. 125-136. <<https://riviste.lineaeditzioni.it/index.php/oltreoceano/article/view/97>> [15-06-22].

- CIXOUS, Hélène ([1975] 1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- CLARK COHEN, Jessica (2011): «Bajagua», en *Objeto no identificado y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 11-19.
- (2012), «Ragnarök»: en *Marte inesperado y otros relatos costarricenses de ciencia ficción*. San José, Grupo Nación, pp. 24-34.
- (2013), «Joyería mental»: en *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 11-20.
- (2015), «Pronóstico del tiempo»: en *Te voy a recordar y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 1-14.
- CLARKE, Adele (1995): «Modernity, Postmodernity & Reproductive Processes, ca. 1890-1990, or “Mommy, Where Do Cyborgs Come From Anyway”», en Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Ferreira y Steven Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. New York/Abingdon: Oxon/Routledge, pp. 139-155.
- CLYNES, Manfred E. y KLINE, Nathan S. ([1960] 1995): «Cyborgs and Space», en Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Ferreira y Steven Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. New York/Abingdon: Oxon/Routledge, pp. 29-33.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): «Monster Culture: Seven Theses», en Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- COLEBROOK, Claire (2014): *Sex After Life. Essays on Extinction*, vol. 2. Michigan: Michigan Publishing/University of Michigan Library.
- COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO (1999): *Guatemala Memoria del Silencio*, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, Guatemala. <<https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>> [05-04-24].
- CONNELL, R.W. (1995): *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- CONTRERAS CAÑAS, Rafaela (2022): *Stella: cuentos y prosa poética*. San José: Encino Ediciones.
- CORONEL URTECHO, José ([1947] 2021): «El mundo es malo», en Fernando Silva (ed.), *Antología del cuento nicaragüense*. Nicaragua: Fondo Editorial El Güegüense, Instituto Nicaragüense de Cultura, pp. 66-69.
- CORTEZ, Beatriz (2001): «El desencanto de Jacinta Escudos y la búsqueda fallida del placer», en *Revista Istmo*. <<http://istmo.denison.edu/n03/articulos/intro.html>> [20-05-24].
- (2010): *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: F&G editores.
- COTO-RIVEL, Sergio (2021): «Zulai y Yontá de María Fernández Le Capellain y el canon literario costarricense», en *Revista Lectora*, núm. 27, pp. 71-88. <<https://doi.org/10.1344/Lectora2021.27.3>> [12/02/24].

- CRAFT, Linda J. (204): «Stories of the Pos-guerra: Alone in Jacinta Escudos's 'Zoo-ciety'», en *Revista Istmo*. <<http://istmo.denison.edu/n08/articulos/stories.html>> [20-05-24].
- CREED, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- CRIST, Eileen (2016): «On the Poverty of Our Nomenclature», en MOORE, J.W. (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM PRESS, 14-33.
- CRUTZEN, Paul J. y Stoermer, Eugene F. (2000): «The “Anthropocene”», en *Global Change Newsletter*, núm. 41, pp. 17-18.
- CRUZ, Juana Inés de la ([1691] 2014): «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz», en Alejandro Soriano Vallès (ed.), *Sor Filotea y sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, pp. 285-324.
- CUADRA, Manolo (1937): *Itinerario de Little Corn Island*. Managua: Editorial Novedades.
- CUBILLO, Ruth (2023): «La narrativa fantástica en Costa Rica: 1885-1970», en David Roas (dir.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas. I, (1830-1940)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 171-207.
- CULLER, Jonathan (1997): *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- DARÍO, Rubén ([1899] 1978): «D.Q.», en Óscar Hahn (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ciudad de México: Premia Editora, pp. 158-160.
- _____ ([1896] 1978): «Verónica», en Óscar Hahn (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ciudad de México: Premia Editora, pp. 166-168.
- _____ ([1910] 1995): «La larva», en *Verónica y otros cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 41-44.
- _____ ([1897] 2003): «Thanatopia», en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 215-222.
- _____ ([1894] 2003): «El caso de la señorita Amelia», en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 223-232.
- _____ ([1888] 2013): «El rubí», en *Azul...* Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores, pp. 49-56.
- _____ ([1888] 2013): «El palacio del sol», en *Azul...* Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores, pp. 57-61.
- DELANY, Samuel R. y R.M.P. (1990): «On “Triton” and Other Matters: An Interview with Samuel R. Delany», *Science Fiction Studies*, vol. 17, núm. 3, 295-324.

<<https://www.jstor.org/stable/4240009?refreqid=excelsior%3A4919a278deb5d5f3564624567fb5911f&seq=1>> [27-01-21].

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2004): *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-Textos.

DELGADO, Manuel (2010): *El vuelo de Ra*. San José: Uruk Editores.

DÍAZ ARIAS, David (2019): *La casa de los locos*. San José: Editorial Clubdelibros.

— (2021): «Ciencia ficción en América Central (1952-2020)», en Silvia G. Kurlat Ares y Teresa López-Pellisa, *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II: Desde la modernidad hasta la posmodernidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vernuert, pp. 33-72.

DÍAZ, Dorian (2007), «Jessica Clark publica una novela de ciencia ficción», en *La Nación*, 18 de agosto. <<https://www.nacion.com/viva/cultura/jessica-clark-publica-una-novela-de-ciencia-ficcion/QASRQF34F5G6DDL4SSMHKUQ7E/story/>> [10-09-20].

DÍEZ DE URDANIVIA, Fernando (2008): «Estudio preliminar», en *Cuento modernista hispanoamericano*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 15-34.

DURAND, Gilbert (1996): «Perennité, dérivations et usure du mythe», en Danièle Chauvin (comp.), *Champs de l'imaginaire*. Grenoble: Ellug, pp. 81-107.

EDNEY, Sue (2020): «Introduction: Phantoms, Fantasy and Uncanny Flowers», en Sue Edney (ed.), *EcoGothic Gardens in the Long Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press, pp. 24-35.

ESCAMILLA RIVERA, José Luis (2014): «El problema de la periodización literaria en la cultura centroamericana de posguerra: una región discontinua y heterogénea», en *Revista Humanidades*, núm. 3, pp. 225-236. <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/humanidades/article/view/43> [25-08-24].

ESCOBAR, Arturo (2005): «El “postdesarrollo” como concepto y práctica social» en Daniel Mato (coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*, Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales-Universidad Central de Venezuela, pp. 17-31. <<https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/el-postdesarrollo-como-concepto-y-practica-social>> [13-05-19].

ESCRIBÁ, Ligia (1984): «Succión», en *Las máquinas y yo*. Ciudad de Guatemala: Tipografía Nacional, pp. 73-75.

ESCUDOS, Jacinta ([2008] 2019): «Cabeza de serpientes», en *El diablo sabe mi nombre*. Bilbao: Consonni, pp. 39-42.

— ([2008] 2019): «Yo, cocodrilo», en *El diablo sabe mi nombre*. Bilbao: Consonni, pp. 81-85.

— ([2008] 2019): «Película japonesa de los años 60», en *El diablo sabe mi nombre*. Bilbao: Consonni, pp. 87-100.

ESPOSITO, Roberto (2009): *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

- FALLAS SOLERA, Emilia (2014), «La novela Señora del tiempo es ciencia y brujería», en *La Nación*, 28 de septiembre. <<https://www.nacion.com/viva/cultura/la-novela-senora-del-tiempo-es-ciencia-y-brujeria/Z35FBG2VE5H4RMOOFWI2ZJRYVY/story/>> [10-09-20].
- FEMENÍAS, María Luisa (2013): «La utopía feminista como transgresión», en *Revista Aletria*, vol. 23, núm. 1, pp. 11-22. <<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110227>> [25-03-24].
- FERGUSON, Eliza (2014): «Emotion, Gender and Honour in a Fin-de-Siècle Crime of Passion: The Case of Marie Bière», en Carolyn Strange, Robert Cribb y Christopher E. Forth (eds.), *Honour, Violence and Emotions in History*. New York: Bloomsbury Publishing Plc, pp. 145-62. <<https://doi.org/10.5040/9781474210751.ch-008>> [16-05-24].
- FERNÁNDEZ DE TINOCO, María (1945): *Zulai y Yontá*. San José: Imprenta Nacional.
- FERNÁNDEZ GUARDIA, Ricardo ([1894] 2004): «El manantial», en *Hojarasca*. San José: EUNED, pp. 9-13.
- «La perla negra», en *Hojarasca*. San José: EUNED, pp. 85-93
- ([1920] 2006): «La medalla», en *La miniatura*. San José: EUNED, pp. 75-89.
- FERNÁNDEZ GUARDIA, León ([1906] 2017): «Nita», en José Ricardo Chaves (ed.), *Pacriquí. Relatos fudacionales de crimen y misterio*. San José: EUCR, pp. 67-74.
- «María», en José Ricardo Chaves (ed.), *Pacriquí. Relatos fudacionales de crimen y misterio*. San José: EUCR, pp. 75-87.
- «El señor Xyz», en José Ricardo Chaves (ed.), *Pacriquí. Relatos fudacionales de crimen y misterio*. San José: EUCR, pp. 127-140.
- «La serpiente de obsidiana», en José Ricardo Chaves (ed.), *Pacriquí. Relatos fudacionales de crimen y misterio*. San José: EUCR, pp. 141-155.
- ([1907] 2017): «La orquídea», en José Ricardo Chaves (ed.), *Pacriquí. Relatos fudacionales de crimen y misterio*. San José: EUCR, pp. 170-183.
- ([1908] 2017): «Ella», en José Ricardo Chaves (ed.), *Pacriquí. Relatos fudacionales de crimen y misterio*. San José: EUCR, pp. 189-199.
- FERNÁNDEZ GÜELL, Rogelio ([1911] 2020): *Lux et Umbra. Novela filosófica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FIGUEROA ARIAS, Daniel (2022): «El trono de la osamenta», en Daniel Garro (comp.), *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos*. San José: EUNED, pp. 75-111.
- FLORES-FERNÁNDEZ, María (2021): «El resurgir de Pandora como “Mythe d’Espoir”: Una lectura mitocrítica y ecofeminista del imaginario de la catástrofe», en *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, núm. 10, pp. 159-171. <<https://revistasonda.upv.es/portfolio/el-resurgir-de-pandora-como-mythe-despoir-una-lectura-mitocritica-y-ecofeminista-del-imaginario-de-la-catastrofe/>> [20-10-24].

- FLORES MACAL, Mario (2012): “Dependencia e integración de Centroamérica”, *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 4, núm. 1, pp. 67-78. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/article/view/3303>> [25-08-24].
- FOUCAULT, Michel ([1976] 1995): «El derecho de muerte y el poder sobre la vida», en *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*, pp. 161-94. Madrid: Siglo XXI.
- FRANCESCUTTI, Pablo (2022): «Devenir Replicante: Identidades Mutantes En La Ciencia Ficción», en *Papeles Del CEIC*, vol. 1, pp. 1–11. <[doi:10.1387/pceic.22881](https://doi.org/10.1387/pceic.22881)> [19-10-24].
- FRANCIS, Myriam (1957): «En el umbral», en *Brecha*, año 1, núm. 12, pp. 28-29.
- FREUD, Sigmund ([1919] 1992a): «Lo ominoso», en *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 215-251.
- ____ ([1940] 1992b): «La cabeza de Medusa», en *Obras completas*, vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 270-271.
- FREEDMAN, Carl (2000): *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University Press.
- FRENZEL, Elisabeth ([1976] 1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Editorial Gredos.
- FRYE, Northrop (1988): *El gran código*. Barcelona: Gedisa.
- FUENTES BELGRAVE, Laura (2019): «El enhebrador dimensional», en *Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción*. San José: Editorial Costa Rica, pp. 15-23.
- FUENTE DEL PILAR, Javier (2003): «Notas», en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Miraguano Ediciones, pp. II-XV.
- GABILONDO, Joseba (1995): «Postcolonial Cyborgs: Subjectivity in the Age of Cybernetic Reproduction», en Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Ferreira y Steven Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. New York/Abingdon: Oxon/Routledge, pp. 423-432.
- GAGINI, Carlos (1918): «Espiritismo», en *Cuentos grises*. San José: Falcó & Borrásé, pp. 23-31.
- ____ «El silbato de plata», en *Cuentos grises*. San José: Falcó & Borrásé, pp. 53-61.
- ____ «El secreto de Lelia», en *Cuentos grises*. San José: Falcó & Borrásé, pp. 77-81.
- GAIRAUD RUIZ, Hilda (2016): «El Bestiario En La Literatura De Claudia Hernández: Una representación De Subjetividad En La Literatura Posguerra», en *Káñina*, núm. 2 vol. 40, pp. 55-71. <<https://doi.org/10.15517/rk.v40i2.26036>> [25-08-24].
- GAITÁN, Nery Alexis (2007): *Reloj de arena y otros requisitos de viaje*. Tegucigalpa: Ediciones Moya Gaitán.
- GALÁN, Jorge (2008): *El sueño de Mariana*. Guatemala: F&G Editores.
- GALICH, Franz (2012): *Tikal futura. Memorias para un futuro incierto*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores.

- GALINDO, Evelyn (2014): «Los “no-lugares” de *Olvida Uno* de Claudia Hernández», en *Meridiano 89 Oeste 89th Meridian West*. <<http://postwarelsalvador.blogspot.com/2014/05/los-no-lugares-de-olvida-uno-de-claudia.html>> [18-09-23].
- GALLARDO, Mario ([2002] 2021): «A manera de introducción», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 11-36.
- GARCÍA MONGE, Joaquín ([1906] 2009): «Una extraña visita», en *Cuyeos y matafierros y otros cuentos*. San José: EUNED, pp. 147-152.
- ([1917] 2012): «La mala sombra», en José Ricardo Chaves (ed.), *Voves de la sirena: antología de literatura fantástica de Costa Rica*. San José: Uruk Editores, pp. 161-163.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estétias de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, pp. 325-338.
- GARRO SÁNCHEZ, Daniel (2009): *Deus ex machina*. San José: EUNED.
- (2010): *La máquina de los sueños*. San José: EUNED.
- (2013): *Mi corazón de metal: narraciones fantásticas*. San José: Clubdelibros.
- GAVIDIA, Francisco (1931): «La loba», en *Cuentos y narraciones*. San Salvador: Talleres Gráficos Cisneros, pp. 30-35.
- GILMORE, David D. (2003): *Monsters: evil beings, mythical beasts and all manner of imaginary terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GONZÁLEZ, Ana Isabel (2014): «Violencias de género constitutiva de crímenes de lesa humanidad y genocidio. El caso de Guatemala», en *Aletheia*, vol. 5, núm. 9, pp. 1-15. <<https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv5n09a11>> [03-04-24].
- GONZÁLEZ RAMOS, Ana M. y TORRADO MARTÍN-PALOMINO, Esther (2019): «Objectification and Marketisation of Women: Technologies As Instrument of Violence», en *Sociología y Tecnociencia*, vol. 9, no. 1, pp. 1-8. <<https://doi.org/10.24197/st.1.2019.1-8>> [28-05-24].
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1999): «Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: *Las Hortensias* de Felisberto Hernández)», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, pp. 293-302.
- GUERRERO VALNZUELA, Marilinda ([2019] 2021): «La Matina», en *Cuando las flores aprendieron a bailar polca*, Proyecto editorial. La Antigua Guatemala: Los zopilotes, pp. 11-16.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- GRINBERG PLA, Valeria, y Ricardo ROQUE-BALDOVINOS (2009): «Introducción», en Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos, *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – II. Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, pp. XI-XXVIII.

- HABLES GRAY, Chris; FIGUEROA-FERREIRA, Heidi J. y MENTOR, Steven (1995): «Cyborlogy: Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms», en Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Ferreira y Steven Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. New York/Abingdon: Oxon/Routledge, pp. 1-14.
- HAHN, Óscar (1978): «Estudio», en Óscar Hahn (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ciudad de México: Premia Editora, pp. 9-84.
- HARAWAY, Donna ([1991] 1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Madrid/València: Ediciones Cátedra/Universitat de València.
- ____ (2016a): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- ____ (2016b): «Staying with the Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene», en Jason W. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland: PM PRESS, pp. 34-76.
- ____ (2019a): *Las promesas de los monstruos: Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Barcelona: Ediciones Holobionte.
- ____ (2019b): *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2005): «La han despedido de nuevo», en *Olvida Uno*. San Salvador: Índole Editores, pp. 38-118.
- ____ (2013): «Habitaciones», en *Causas Naturales*. Ciudad de Guatemala: Editorial Santillana, pp. 11-18.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (2015). «El cocodrilo», en *Narrativa completa*. Buenos Aires: El cuenco de plata, pp. 429-439.
- HERNÁNDEZ CARRILLO, Marlene (2008): *Características posmodernas en las narraciones de «Olvida Uno» y «Mediodía de Frontera» de Claudia Hernández*, Trabajo de Grado, Universidad de El Salvador. <<https://ri.ues.edu.sv/id/eprint/21211/>> [18/09/23].
- HERRA, Rafael Ángel ([1988] 2015): *Lo monstruoso y lo bello*. San José: EUCR.
- ____ (2023): «Monstruo y autoengaño o cuando el mal se alimenta a sí mismo», en Natalia Álvarez Méndez (ed.), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 15-40.
- HERRERA, Bernal (2009): «Modernidad y modernización literaria en Centroamérica», en Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos, *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – II. Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, pp. 3-33.
- HERRERA, Darío (2006): «La nueva Leda», en Lola López Martín (ed.), *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de Trapo, pp. 221-226.

- HERRERO, Amaranta (2017): «Ecofeminismo: apuntes sobre la dominación gemela de mujeres y naturaleza», en *Revista Ecología Política*, 53. Catalunya, Fundació ENT/Icaria editorial, pp. 20-27.
- HERSZENHORN, Jaime (1997): «Modernismo, surrealismo, expresionismo en “El hombre que parecía un caballo” de Rafael Arévalo Martínez», en Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Madrid: ALCA XX, pp. 569-576.
- HEUSER, Sabine (2003): *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. Ámsterdam/New York: Rodopi.
- HODGES, Devon (1983): «Frankenstein and the Feminine Subversion of the Novel», en *Tulsa Studies in Women's Literature*, núm. 22, vol. 2, pp. 155-164. <<http://www.jstor.org/stable/463717>> [13-05-24].
- HOGLE, Linda F. (1995): artículo «Tales from the Cryptic: Technology meets Organism in the Living Cadaver», en Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Ferreira y Steven Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. New York/Abingdon: Oxon/Routledge, pp. 203-216.
- HOLLINGER, Veronica (1990): «Introduction: Women in Science Fiction and Other Hopeful Monsters», en *Science Fiction Studies*, núm. 2, vol. 17, pp. 129- 135. <<http://www.jstor.org/stable/4239988>> [30-08-24].
- HOPKINS, Patrick D. (1998): «Bad Copies: How Popular Media Represent Cloning as an Ethical Problem», en *The Hastings Center Report*, núm. 2, vol. 28, pp. 6–13. <<https://doi.org/10.2307/3527566>> [10-09-24].
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2022): «Tipología de hogares», en *Encuesta Permanente de Hogares de Propósitos Múltiples*, Secretaría del despacho de la presidencia, Tegucigalpa. <<https://ine.gob.hn/v4/2022/12/16/tipologia-de-hogares-en-honduras-ephpm-junio-2022/>> [17-05-24].
- IRIGARAY, Luce ([1977] 1985): «Women on the Market», en *The Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press, pp. 170-191.
- JACKSON, Rosie ([1981] 2001): «Lo oculto de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 141-152.
- JAMESON, Fredric (2009): «Las variedades de lo utópico», en *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, pp. 15-24.
- JARAMILLO LEVI, Enrique (2001): «El olor», en *Duplicaciones*. Barcelona: Editorial Casiopea, Barcelona, pp. 27-28.
- JIMÉNEZ, Max ([1936] 2006): «Las pulgas dadas a los asuntos de ultratumba», en *El domador de pulgas*. San José: EUCR, pp. 43-45.
- JOHNS-PUTRA, Adeline (2014): «Care, Gender, and the Climate-Changed Future: Maggie Gee's The Ice People», en CANAVAN, G., ROBINSON, K. S. (eds.), *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 127-142.

- JOSSA, Emanuela (2014): «Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia», en *Centroamericana*, núm. 24, vol. 1, pp. 5-37. <<https://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/JOSSA-Centroamericana24.1.pdf>> [05-03-18].
- (2020): «Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», en *Centroamericana*, núm.1, vol. 30, pp. 137-162. <https://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2020/07/Centroamericana30.12020_DEVENIR-INTENSAMENTE.pdf> [25-08-24].
- (2022): «Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla», en *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 30, vol. 1, pp. 117-137. <<https://doi.org/10.15359/istmica.30.7>> [14-05-24].
- (2024): «Escenas de cuidado en la literatura centroamericana. Denise Phé-Funchal, María del Carmen Pérez Cuadra, Jessica Isla y Claudia Hernández», en María Fernanda Bustamante Escalona, Lorena Amaro Castro (eds.), *Carto(corpo)grafías: nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 31-56
- JUÁREZ POLANCO, Ulises (2017): «El enterrador», en Federico Hernández Aguilar (ed.), *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción*. San Salvador: Centroamericana, p. 283.
- JUE, Melody (2014): «Churning Up the Depths: Nonhuman Ecologies of Metaphor in Solaris and “Oceanic”», en Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson (eds.), *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 226-241.
- JURADO, Ramón H. (1975): «Herenia, la lejana», en *Un tiempo y todos los tiempos*. Ciudad de Panamá: Instituto Nacional de Cultura, pp. 7-14.
- KAFKA, Franz (2023): *Obra completa*. Barcelona: Penguin Random House.
- KAYSER, Wolfgan ([1948] 1954): *Interpretacion y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- KENDAL, Evie (2018): «Utopian Literature and Bioethics: Exploring Reproductive: Difference and Gender Equality», en *Literature and Medicine*, núm. 1, vol. 36, pp. 56-84. <<https://doi.org/10.1353/lm.2018.0002>> [13-09-24].
- KEVLES, Daniel J. (1985): *In the Name of Eugenics. Genetics and the Uses of Human Heredity*. Berkeley: University of California Press.
- KRISTEVA, Julia ([1980] 2004): *Los poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI Ediores.
- KURLAT ARES, Silvia G. (2012): «La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núm. 238-239, pp. 15-22. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6884>> [11-10-18].
- LADANTA LASCANTA (2017a): «El Faloceno: Redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista», *Revista Ecología Política*, Junio, núm. 53, Catalunya: Fundació ENT/Icaria

- editorial, pp. 26-33. <<https://www.ecologiapolitica.info/?product=53-antropoceno>> [14-05-19].
- (2017b): «De la teología al antiextractivismo: Ecofeminismos en Abya Yala», *Revista Ecología Política*, Diciembre, núm. 54, Catalunya: Fundació ENT/Icaria editorial, pp. 37-43. <<https://www.ecologiapolitica.info/?product=54-ecofeminismos>> [09-05-19].
- LATOUR, Bruno (2012): «Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política», en *Otra Parte. Revista de letras y artes* 26, pp. 67-76. <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf>> [06-01-22].
- LEAL DE NOGUERA, María (2020): *Cuentos viejos*. San José: Editorial Costa Rica.
- LEANDRO HERNÁNDEZ, Lucía (2019): «De ficciones climáticas centroamericanas: “Abel” de la escritora costarricense Anacristina Rossi», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 21, pp. 106-124. <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27696>> [12-11-24].
- (2019): «La violencia de género como detonante de lo sobrenatural: El rol de la víctima en “Canícula” de Claudia Hernández y “Yo, cocodrilo” de Jacinta Escudos», *Istmo. Revista de estudios culturales y literarios centroamericanos*, núm. 38, pp. 204-217. <<http://istmo.denison.edu/n38/dossier/13.pdf>> [12-11-24].
- (2020): «De anomalías y rarezas: análisis del cuento “Habitaciones” de Claudia Hernández», *Orillas: revista d'ispanística*, núm. 9, 2020, pp. 99-115. <<https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/57>> [12-11-24].
- (2022): «Escenarios distópicos en “la Suiza centroamericana”: relatos de ciencia ficción de escritoras costarricenses», *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, núm. 27, pp. 159-174. <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.724>> [12-11-24].
- (2022): «Inadaptadxs-indaptables otrxs: monstruosidades disidentes en dos cuentos de ciencia ficción costarricense», *ContactZone: Rivista dell'Associazione Italiana per lo Studio della fantascienza e del Fantástico*, núm. 2, pp. 73-85. <<https://www.loffredoeditore.com/en/component/virtuemart/article/contactzone-2022-inadaptadxs-indaptables-otrxs-monstruosidades-disidentes-en-dos-cuentos-de-ciencia-ficci%C3%B3n-costarricense-detail?Itemid=1964>> [12-11-24].
- (2022): *El lado oscuro de la luna: una historiografía de la ciencia ficción escrita por mujeres en Costa Rica*. San José: Encino Ediciones.
- (2023): «La literatura fantástica de América Central (1888-1940)», en David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas (1830-1940)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-46.
- (2023): «Mujeres monstruosas en tres cuentos de escritoras centroamericanas contemporáneas: entre el New Weird y la utopía feminista», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispanicas*. Berlín: Peter Lang, pp. 191-203.

- (2024): «“País mío, no existes”: migración y literatura no mimética en dos cuentos de Claudia Hernández y Olivia Olivia», en Josebe Martínez, Dunia Gras y Constanza Ternicier (eds.), *Condición de extranjería: exocrítica y estéticas migrantes*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 147-162.
- LEFANU, Sarah (1989): «The Dream of Elsewhere: Feminist Utopias», en *Feminism and science fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, pp. 53-70.
- LEVINA, Marina y BUI, Diem-My T. (2013): «Introduction: Toward a comprehensive monster theory in the 21st century», en *Monster Culture in the 21st Century, A Reader*. New York: Bloomsbury, pp. 1-13.
- LEWIS G., Cheri ([2013] 2015): «Mujer hecha pedazos», en *Abrir las manos*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, pp. 11-15.
- LIANO, Dante (1997): *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Ciudad de Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala-Editorial Universitaria.
- LINDO, Hugo (1974): *Espejos paralelos*. San José: EDUCA.
- LIPPI ROJAS, Ericka (2012): «El impulso necesario para despertar», en *Marte inesperado y otros relatos costarricenses de ciencia ficción*. San José: Grupo Nación, pp. 55-71.
- (2013): «Lunas en vez de sombras» en *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 41-53.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola (2006): «Prólogo», en Lola López Martín (ed.), *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de Trapo, pp. XXIII-XXXIII.
- (2006): «Notas», en Lola López Martín (ed.), *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de Trapo, p. 220.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2015): *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Ciudad de México: FCE.
- (2018): «Prólogo», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Las otras. Antología de mujeres artificiales*. León: Eolas Ediciones, pp. 7-19.
- (2020a): «Muñecas pandóricas», en Julia Ramírez-Blaco (ed.), *Pequeño bestiario de monstruos políticos*. Murcia: CENDEAC, pp. 237-264.
- (2020b): «Epílogo: el final de los inicios especulativos latinoamericanos (temas, características y autores)», en Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares (eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 445-498.
- (2021): «Liberare Metis: scrittore spagnole di fantascienza nel 20° secolo», en David Roas (ed), *IF Rivista semestrale di letteratura fantascientifica*, núm. 26. Città di Castello: Odoia, pp. 58-65.

- (2022a): «El paradigma de Hefesto frente a la clonopolítica: el monstruo hegemónico en la era de la biotecnología», en Marco Kunz y Silvia Rosa (ed.), *Ficción y Ciencia*. Binges: Éditions Orbis Tertius, pp. 381-415.
- (2022b): «Lo fantástico inapropiado/able: una propuesta más allá del feminismo», en Borja Cano Vidal, Marta Pascua Canelo y Sheila Pastor (eds.), *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Berlín: Peter Lang, pp. 33-48.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa y CASAS, Ana (2023): «Derivas de “Un mundo empeorado”: ecocidio, feminismo y evolucionismo en la narrativa breve de Anacristina Rossi», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 923, pp. 14-18. <<https://www.insula.es/ver-revista/77222>> [24-08-24].
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa y RUIZ GARZÓN, Ricard (2019): «Introducción. Las hijas de Metis», en Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.), *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. XI-XXXI.
- LOSADA, José Manuel (2016): «Introducción», en José Manuel Losada, *Mitos de hoy. Ensayos de Mitocrítica Cultural*. Berlín: Logos Verlag, pp. 9-14.
- (2021): «Introducción. Mito y ciencia ficción: una convivencia compleja», en José Manuel Losada y Antonella Lipscomb (eds.), *Mito y ciencia ficción*. Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, pp. 9-13.
- (2022): *Mitocrítica cultural: una definición del mito*. Madrid: Ediciones <<https://elibro-net.sire.ub.edu/es/ereader/craiub/227149?page=13>> [09-09-24].
- LUGONES, María (2008): «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, núm. 9, pp. 73-101. <<https://www.revistatabularasa.org/numero09/colonialidad-y-genero/>> [22-02-21].
- MACAYA, Emilia (2007): *Diez días de un fin de siglo*. San José: EUNED.
- MALABOU, Catherine (2019): *Morphing Intelligence: from IQ Measurement to Artificial Brains*. New York: Columbia University Press.
- MARÇAL, Maria Mercè (2004): «Més enllà i més ençà del mirall de la medusa», en *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa, 155-166.
- MARÍN FALLAS, Victoria (2022): «Ojos glaucos», en Daniel Garro (comp.), *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos*. San José: EUNED, pp. 51-57.
- MARTÍNEZ ALPÍZAR, Diana (2023): «El Amor En Cuatro Cuentos Centroamericanos», en *Revista Comunicación*, núm. 2, vol. 31, pp. 5-14. <<https://doi.org/10.18845/rc.v31i43.6573>> [26-08-24].
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2013): «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 22, pp. 481-496. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-mito-desmitificacion-intertextualidad-reescritura--literature-and-myth-demythologizing-intertextuality-rewriting/>> [19-05-24].

- MARTÍNEZ GALINDO, Arturo ([1940] 2021): «Desvarío», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 63-70.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (1992): «Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 21, pp. 203-214. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110203A>>. [15/06/22].
- MASÍS GONZÁLEZ, Tadeo y CASTRO LÓPEZ, Roberto (2021): «Distopías y la rebelión de las máquinas: Sobre los tópicos del Cyberpunk», en *Pensamiento Actual*, núm. 36, vol. 21 Vol. 21, pp. 131-138. <<https://doi.org/10.15517/pa.v21i36.47019>> [10-05-24].
- MBEMBE, Achille (2011): *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- MEJÍA HERNÁNDEZ, Brendhaly Marisol, y GIRÓN HERRERA, Santos Gabriel (2020): «Construcción del concepto de amor romántico a partir del análisis discursivo del cuento “La loba” de Francisco Gavidia», en *Revista Teología y Realidad*, núm. 1, pp. 49-56. <<http://hdl.handle.net/20.500.11885/414>> [10-06-22].
- MÉNDEZ, Begoña (2022): *Autocienciaficción para el fin de la especie*. Barcelona: H&O.
- MÉNDEZ CALDERÓN, José María (1974): «Espejo del tiempo» en *Espejo del tiempo*. San Salvador: Ministerio de Educación, pp. 7-10.
- MENEN DESLEAL, Álvaro (1963): «El viaje inútil», en *Cuentos Breves y Maravillosos*. San Salvador: Ministerio de Educación-General de Publicaciones, pp. 19-27.
- ___ (1969): *Una cuerda de nylon y oro y otros cuentos maravillosos*. San Salvador: Dirección General de Cultura.
- ___ (1972): *Hacer el amor en el refugio atómico*. San José: EDUCA.
- ___ (1972): *La ilustre familia androide*. Buenos Aires: Ediciones Orión.
- MICALI, Simona (2019): *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media: Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*. Berlín: Peter Lang.
- MIGNOLO, Walter (2007): *La Idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa: Barcelona.
- MIRANDA, Mauricio y ÁLVAREZ, Ivania (2016): «Un enigma llamado Daniel Ortega», en *Nueva sociedad*, núm. 262, pp. 15-26. <https://static.nuso.org/media/articles/downloads/COY2_Miranda_262.pdf> [29-05-24].
- MIRANDA GARNIER, Ximena (2019): «Dione», en *El país restaurado: relatos anticipatorios*. San José: Editorial ClubdeLibros, pp. 49-53.
- MIRANDA-NOVOA, Martha (2012): «Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género», en *Dikaion*, vol. 21, núm. 2, pp. 337-56. <<https://dikaion.unisabana.edu.co/index.php/dikaion/article/view/2749>> [30-08-24].
- MITLIN, Diana y SATTERTHWAITE, David (2013): *Urban Poverty in the Global South*. New York: Routledge.

- MOLINA-GAVILÁN, Yolanda (2015): «Presentación», en *Te voy a recordar y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. IX-XV.
- MOLINA JIMÉNEZ, (2003): *La miel de los mudos y otros cuentos ticos de ciencia ficción*. San José: Editorama.
- (2005): *El alivio de las nubes y más cuentos ticos de ciencia ficción*. San José: ICAR.
- (2007): *La conspiración de las zurdas y nuevos cuentos ticos de ciencia ficción*. San José: ICAR.
- (2009): *Venus descende. Relatos de ciencia ficción*. San José: ICAR.
- (2014): *Tokio mi amor y otros cuentos*. San José: Grupo Nación.
- (2016): «Pasado y presente de la ciencia ficción en Costa Rica», en *Revista Pórtico* 21, pp. 53-60.
<https://www.researchgate.net/publication/316180487_Pasado_y_presente_de_la_ciencia_ficcion_en_Costa_Rica_1899-2016> [09-09-20].
- (2017): *Las fugitivas de Abidos. Microrrelatos de ciencia ficción*. Heredia: Editorial La Jirafa.
- (2020): «La ciencia ficción en América Central (1896-1951)» en Silvia G. Kurlat Ares, y Teresa López-Pellisa (eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-50.
- MONTERROSO, Augusto (2022): «Míster Taylor», en *Obras completas (y otros cuentos)*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 9-18.
- MOORE, Jason W. (2016): «Introduction», en MOORE, J.W. (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM PRESS, pp. 1-11.
- MORAÑA, Mabel (2016): «El cuerpo de la novela y el paraíso de la mercancía: a propósito de *La novela del cuerpo*, de Rafael Courtoisie», *Revista de la Casa de las Américas*, núm. 283, pp. 93-104. <<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/283/Notas.pdf>> [15-02-21].
- (2017): *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MORE, Max (1990): «Transhumanism: Toward a futurist philosophy», en *Extropy*, núm. 6, pp. 6-11.
- MORTON, Timothy (2009): *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*. Massachusetts: Harvard University Press.
- MOYLAN, Tom (1986): *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, Inc.
- MUÑOZ, Willy O. (2006): *Narradoras costarricenses. Antología de cuentos*. San José: EUNED.
- NANDORFY, Martha J. ([1991] 2001): «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 243-261.

- NARANJO, Carmen (1989): «Y vendimos la lluvia», en *Otro rumbo para la rumba*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, pp. 111-118.
- NAUPERT, Cristina (2003): «Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?», en Cristina Naupert (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-24.
- NOGALES, Helena Katherina (2017): «Colonialidad de la naturaleza y de la mujer frente a un planeta que se agota», *Revista Ecología Política*, Diciembre, n.º. 54, Catalunya: Fundació ENT/Icaria editorial, 10-13. <<https://www.ecologiapolitica.info/?product=54-ecofeminismos>> [09-05-19].
- NOGUEROL, Francisca (2000): *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones.
- NOVOA, Marcelo (2018): «Dejando atrás las ruinas de lo real: Tras las huellas digitales del *cyberpunk* latinoamericano», en *Latin American Literature Today*, núm. 5, enero. <<https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/01/leaving-behind-realitys-ruins-following-digital-tracks-latin-american-cyberpunk/>> [06-05-24].
- NÚÑEZ, Vanessa (2015): «Látex», en *Espejos*. San José: Uruk Editores, pp. 35-36.
- NÚÑEZ MARTÍNEZ, Pedro (2022): «Érase una vez» en Daniel Garro (comp.), *Rollos de vuelo: Antología de relatos fantásticos*. San José: EUNED, pp. 135-146.
- ODIO, Eunice (1996): *Obras completas*. San José/Heredia: Editorial de la Universidad de Costa Rica/Editorial de la Universidad Nacional.
- OREAMUNO, Yolanda (2003): *Valle Alto*. San José: EUNED.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2005): «Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria», en *Iberoamericana*, núm. 19, vol. V, pp. 135-147. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/981/661>> [18-09-2023].
- (2012): *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2019): «Guerra y escritura en *Roza tumba quema* (2017) de Claudia Hernández», en *Revista Letral*, núm. 22, pp. 110-128. <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i22.9306>> [15-04-24].
- OTERO QUEZADA, Edith y ELIZONDO RODRÍGUEZ, Fátima (2024): «Reconstructing Women's Contemporary Political Struggles across the Central American Region», en Livia de Souza Lima, Edith Otero Quezada y Julia Roth, *Feminisms in Movement. Theories and Practices from the Americas*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 201-214.
- OVIDIO (2005): *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- OVIDO, Jorge Luis ([1983] 2021): «La cara del espejo», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 111-113.
- PACHECO SOLÓRZANO, Carlos (2014): «Discursos literarios en Costa Rica», *Revista Espiga*, vol. 13, n.º. 27, 59-66. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=467846260007>> [11-10-18].

- PALMER, Christopher (2014): «Ordinary Catastrophes: Paradoxes and Problems in Some Recent Post-Apocalypse Fictions», en Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson (eds.), *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 158-175.
- PASOS, Joaquín ([1940] 2021): «El ángel pobre», en Fernando Silva (ed.), *Antología del cuento nicaragüense*. Managua: Fondo Editorial El Güegüense/Instituto Nicaragüense de Cultura, pp. 99-107. <<https://www.inc.gob.ni/wp-content/uploads/2021/02/Antolog%C3%ADa-del-Cuento-Nicarag%C3%BCense-Fernando-Silva.pdf>> [15/06/22].
- PAYNE, Michael y RAE BARBERA, Jessica ([1996] 2010): *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
- PÉREZ CUADRA, María del Carmen (2011): «El microchip», en Raúl Aguiar (comp.), *Qubit. Antología de la nueva ciencia ficción latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 169-173.
- (2014): *Una ciudad de estatuas y perros*. Santiago: Das Kapital, Santiago.
- ([2014] 2018): «Eva nunca duerme», en Arquímedes González y Karly Gaitán Morales, *Libro de cuento nicaragüense: Nicaragua cuenta*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 113-116.
- (2017): «Obra», en Federico Hernández Aguilar (ed.), *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción*. San Salvador: Centroamericana, p. 268-269.
- PÉREZ-YLGLESIAS, María (2015): «Hacker y el expediente CLO-B=X», en *Te voy a recordar y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 69-85.
- PFAELZER, Jane (1988): «The Changing of the Avant Garde: The Feminist Utopia», en *Science Fiction Studies*, núm. 3, vol. 15, pp. 282-294. <<http://www.jstor.org/stable/4239898>> [30-08-24].
- PHÉ-FUNCHAL, Denise (2019): «Las buenas costumbres», en *Buenas costumbres*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, pp. 73-75.
- PICARELLI, Enrica (2013): «When Matter Becomes an Active Agent: The Incorporeal Monstrosity of Threat in *Lost*», en *Monster Culture in the 21st Century, A Reader*. New York: Bloomsbury, pp. 273-286.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1993): «Tematología y transtextualidad», en *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, núm. 1, vol. 41, pp. 215-229. <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>> [04-09-24].
- PIÑEIRO, Aurora (2005): «Reseña De José Ricardo Chaves. *Jaguares góticos*», en *Anuario De Letras Modernas*, vol. 12, pp. 313-16. <<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2004.12.750>> [23-08-24].
- PIÑOL LLORET, Marta (2015): «Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos», en Marta Piñol Lloret (ed.), *Monstruos y monstruosidades: del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Bilbao: Sans Soleil Ediciones, pp. 11-38.

- PLATA-VALENCIA, María del Rosario (2017): «La remitificación del Génesis en tres cuentos de Virginia del Río Vargas», en *La Colmena*, núm. 95, pp.41-48. <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6970>> [19-05-24].
- PLEITEZ VELA, Tania y RITONDALE, Elena (2021): «Introducción: Hacia un mapa de las representaciones de niñez y juventud migrantes centroamericanas y mexicanas», en *Revista Istmo*, núm. 42, pp. 1-33. <<http://istmo.denison.edu/n42/dossier/01.pdf>> [30-08-24].
- POE, Karen (2009): «Del vampiro a la lesbiana. El deseo sexual ‘femenino’ en la novela modernista centroamericana», en Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos, *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – II. Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, pp. 145-165.
- PRÁDANOS, Luis Ignacio (2015): «The Pedagogy of Degrowth: Teaching Hispanic Studies in the Age of Social Inequality and Ecological Collapse», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 19, 153-168. <<http://www.jstor.org/stable/43855409>> [13-05-19].
- (2018): *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*, Liverpool: Liverpool University Press. <<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/books/isbn/9781786949363/>> [09-05-19].
- PRIETO, Mara Susana ([2002] 2021): «Lavador de platos quasi una fantasía», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 127-134.
- PRIMAVESI, Anne (1995): *Del apocalipsis al génesis: ecología, feminismo, cristianismo*. Barcelona: Editorial Herder.
- PRINGLE, David (2000): «What is this Thing called Space Opera?», en Gary Westfahl (ed.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Westport: Greenwood Press, pp. 35-47.
- PUTZEYS ILLESCAS, Esmeralda (2001): «Al crear el tiempo», en Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo (eds.), *Mujeres que cuentan*. Ciudad de Universidad Rafael Landívar, pp. 15-17.
- QUEREILHAC, Soledad (2010): *La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)*, tesis de doctorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1604>> [12-02-24].
- QUESADA, Álvaro (1998): *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica. 1890.1940*. San José, EUCR.
- QUESADA MUÑOZ, Edwin (1998): *Cuentos profanos: relatos de misterio y terror*. San José: E. Quesada.
- QUIJANO, Aníbal (2014): «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 777-832. <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>> [14-05-19].

- QUIJANO VINCENZI, Laura (1995): *Una sombra en el hielo*. San José: Editorial Costa Rica.
- (2009): «Flor del crepúsculo», en *Posibles futuros: Cuentos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 61-81.
- (2010): «El modelo defectuoso», en *Poe siglo XXI*. San José: Editorial Clubdelibros, pp. 30-46.
- (2011): «Objeto no identificado», en *Objeto no identificado y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 81-97.
- (2014): *Señora del tiempo*. San José: Uruk Editores.
- (2015): «Círculo perfecto», en *Te voy a recordar y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 115-135.
- (2019): «Asistencia doméstica», en *Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción*. San José: Editorial Costa Rica, pp. 89-106.
- REYES, Mariana (2018): «Cli-fi o ficción climática: un género literario acorde con el futuro de la humanidad», *Revista Replicante*, 18 de febrero. <<https://revistareplicante.com/cli-fi-o-ficcion-climatica/>> [11-10-18].
- REYES, Sebastián (2019): «Claudia Hernández. La Han Despedido De Nuevo. (New York City: Sangría, 2016. 107 páginas). Daniel Plaza. Desierto. (Valparaíso: Narrativa Punto Aparte, 2018. 96 páginas)», en *Árboles y rizomas*, núm. 1, vol. 1, pp. 132-135. <<https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/rizomas/article/view/3772>> [25-08-24].
- REY ROSA, Rodrigo ([1991] 1992): *Cárcel de árboles*, en *Cárcel de árboles; El Salvador de buques*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A.
- RÍOS QUESADA, Verónica (2011): «Releyendo *La caída del águila* de Carlos Gagini: la mediación científica y la nostalgia de una novela antiimperialista de ciencia-ficción», en *Revista Istmo*, núm. 23, pp. 1-28. <<http://istmo.denison.edu/n23/articulos/02.html>> [08-09-20].
- (2013): «De subjetividades heroicas y colectividades: Dos representaciones de mujeres en la novelística centroamericana de posguerra», en Mónica Albizúrez Gil y Alexandra Ortiz Wallner (eds.), *Poéticas y políticas de género*. Berlín: Edition Tranvía/Verlag Walter Frey, pp. 93-114.
- RIVERA, CUSICANQUI, Silvia (2018): *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos para un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RIVERO, Giovanna (2019): «Antropofiction: ¿Una nueva era literaria?», en *El diletante*, 18 de septiembre de 2019. <<http://eldiletante.net/trabajos/antropofiction-una-nueva-era-literaria>> [09-01-22].
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 7-44.

- (2011): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», en *Revista de Literatura*, núm. 161, vol. 81, pp. 29-56. <doi:10.3989/revliteratura.2019.01.002> [26-08-24].
- (2020): «Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real», en David Roas y Alessandra Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor, pp. 15-30.
- ROBLES, Lola (2018): «Ectogénesis, ¿utopía o distopía feminista?», en *Proyectogénesis. Relatos de la matriz artificial*. Madrid: Enclave de Libros, pp. 11-58.
- RODRÍGUEZ, Giovanni (2017): «Pesadilla indeleble», en Federico Hernández Aguilar (ed.), *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción*. San Salvador: Centroamericana, pp. 224-225.
- RODRÍGUEZ CHAVES, Alonso (2015): «Encrucijada de déficits y desigualdades: Centroamérica, historia de una región desintegrada», en *Estudios sociales*, vol. 23, núm. 45, pp. 9-32. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-45572015000100001&lng=es&tlng=es> [04-06-22].
- ROJAS GONZÁLEZ, José Pablo (2014): «"Hechos de un buen ciudadano", de Claudia Hernández: la naturalización de "lo fantástico"», en *Káñina. Revista de Artes y Letras*, núm. 38, vol. 1, pp. 43-55. <<https://doi.org/10.15517/rk.v38i1.13192>> [05-03-18].
- ROQUE-BALDOVINOS, Ricardo (2006): «Poéticas del despojo: Mestizaje y memoria en la intervención de la nación», en *Revista Cultura: Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*, núm. 94, pp. 11-19.
- ROSIL, Verónica (2017): «El minotauro enamorado», en Federico Hernández Aguilar (ed.), *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción*. San Salvador: Centroamericana, p. 281.
- (2017): «El otro», en Federico Hernández Aguilar (ed.), *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción*. San Salvador: Centroamericana, p. 281.
- ROSSI, Anacristina (2013): «Abel», en *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción*, San José: Editorial EUNED, pp. 75-93.
- (2015): «La Incompleta», en *Te voy a recordar: Relatos de ciencia ficción*, San José: Editorial EUNED, pp. 137-157.
- (2019): «La esperada», en *Protocolo Roslin y otros relatos de ciencia ficción*. San José: Editorial Costa Rica, pp. 107-123.
- RULL, Valentí (2018): *El Antropoceno*. Madrid: CSIC/Libros de la Catarata.
- SABALLOS, Ángela (2017): «Desintegración», en Federico Hernández Aguilar (ed.), *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción*. San Salvador: Centroamericana, p. 250.

- SAGOT, Montserrat (2008) «Los límites de las reformas: violencia contra las mujeres y políticas públicas en América», en *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, núm. 120, vol. II, pp. 35-48. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15312721004>> [31-03-18].
- SALAVERRY, Arabella (2019): «Futuro imperfecto», en *El país restaurado: Relatos anticipatorios*. San José: Editorial Clubdelibros, pp. 31-42.
- SALAZAR, Ramón A. ([1896] 1960): *Stella*. Ciudad de Guatemala: José Pineda Ibarra.
- SALAZAR ARRUE, Salvador (Salarrué) ([1940] 1962): *Eso y más*. San Salvador: Ministerio de Educación.
- SALVIONI, Amanda (2013): «Lo peor ya ocurrió. Categorías del Postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen», *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, núm. 1, pp. 304-316. <<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/3095>> [19-01-21].
- SÁNCHEZ, Ricardo y JARAMILLO, Luis Eduardo (2014): «Impacto Del Desplazamiento Sobre La Salud Mental», *Universitas Humanística*, núm. 47. <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9590>> [02-05-24].
- SÁNCHEZ ARGÜELLO, Alberto (2017): «Descasarse», en Federico Hernández Aguilar (ed.), *Tierra Breve. Antología centroamericana de minificción*. San Salvador: Centroamericana, pp. 276-277.
- SANDOVAL, Ana María (2001): «Con la venda en los ojos», en Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo (eds.), *Mujeres que cuentan*. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, pp. 65-71.
- SANDOVAL, Chela (1995): «New Sciences: Cyborg Feminism and The Methodology of the Oppressed», en Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Ferreira y Steven Mentor (eds.), *The Cyborg Handbook*. New York/Abingdon: Oxon/Routledge, pp. 407-421.
- SARMIENTO, Ignacio (2017): «Ciudadanías postutópicas. Comunidad y neoliberalismo en la posguerra guatemalteca», en Maureen E. Shea, Uriel Quesada e Ignacio Sarmiento (eds.), *(Re)imaginar Centroamérica en el siglo XXI: literatura e itinerarios culturales*. San José: Uruk Editores, pp. 239-271.
- (2019): «Desarticular la represión. La descomposición de la familia en la literatura centroamericana de postguerra», en *Centroamericana*, núm. 2, vol. 29, pp. 61-86. <https://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2019/12/Centroamericana29.2_DESARTICULAR-LA-REPRESI%C3%93N.pdf> [26-08-24].
- SAUSSY, Haun (2016): «Comparando temas e imágenes», en César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva, *Lo que Borges le enseñó a Cervantes*. Barcelona: Taurus, pp. 119-131.
- SAYERS, William (1996): «The Alien and Alienated as Unquiet Dead in the Sagas of the Icelanders», en Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 242-263.

- SCHMITT, Jean-Claude (1994): *Les Revenants. Vivants et morts dans la société médiévale*. París, Gallimard.
- SEGATO, Rita Laura (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SHAW, Debra Benita (2000): *Women, Science and Fiction. The Frankenstein Inheritance*. London: Palgrave Macmillan.
- SHELLEY, Mary (2008): *The Last Man*. Oxford: Oxford University Press.
- (2017): *Frankenstein, or, The Modern Prometheus: Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds*. Cambridge, Massachusetts y London: The MIT Press. <<https://library.oapen.org/bitstream/id/24cb1da5-a512-4de1-b24c-639b6452dbec/628778.pdf>> [14-02-24].
- SINÁN, Rogelio ([1954] 1999): «La boina roja», en Franz García de Paredes (ed.), *El cuento en Panamá*. Ciudad de Panamá: Autoridad del Canal, pp. 258-280.
- SMAJDOR, Anna (2012): «In Defense of Ectogenesis», en *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, núm.1, vol. 21, pp. 90-103. <10.1017/S0963180111000521> [13-09-24].
- SOLANO ASTORGA, Amanda Sofía (2014): «El gobernante», en *Cyberpunk 506*. San José: Editorial Clubdelibros, pp. 53-58.
- SOLLORS, Werner (1995): «Thematics Today», en Frank Trommler (ed.), *Thematics reconsidered: essays in honor of Horst S. Daemmrich*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 13-32.
- SOTO BOGANTES, Carlos (2014): «El mundo natural y el futuro de la colonialidad: “Frente frío” de Jessica Clark y “La flor del crepúsculo” de Laura Quijano», en *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, núm. 1, vol. 40, pp. 99-104. <<http://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/14552>> [16-09-20].
- SOUSA, Francisca de (2001): *Los cuentos de Panchita*, núms. 1, 2, 3, 4, 5 y 6. Ciudad de Panamá: Editorial Universitaria.
- STERCKX, Sigrid; COCKBAIN, Julian; HOWARD, Heidi y BORRY, Pascal (2013): «“I prefer a child with ...”: Designer Babies, Another Controversial Patent in the Arena of Direct-to-consumer Genomics», en *Genetics in Medicine: Official Journal of the American College of Medical Genetics*, núm. 12, vol. 15, pp. 923-924. <<https://doi.org/10.1038/gim.2013.164>> [05-05-24].
- TARDÓN VIRGIL, M. (2011): «Ecofeminismo. Una reivindicación de la mujer y la naturaleza», *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, núm. 2, 533-542. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3697663>> [14-05-19].
- TAYLOR HERRERA, Melanie ([2010] 2011): «Semillas», en Raúl Aguiar (comp.), *Qubit. Antología de la nueva ciencia ficción latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 177-181.

- (2019): «El capitán y la capitana», en Edilberto González Trejos y Mónica Miguel Franco (eds.), *Cuentos de Panamá: Antología de narrativa panameña contemporánea*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 146-151.
- TIRADO, Francisco y MOURA, Martín David de (2020): «Hacia un imaginario cibernético», en Federico Fernández Giordano (ed.), *Cíborgs, zombis y quimeras: La cibercultura y las cibervanguardias*. Barcelona: Holobionte Ediciones, pp. 287-300.
- TODOROV, Tzvetan ([1970] 2001a): «Definición de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 47-64.
- ([1970] 2001b): «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 65-81.
- (1993): *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- TROCCHI, Anna (2002): «Temas y mitos literarios», en Armando Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 129-169.
- TROUSSON, Raymond (1981): *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- TROYO, Rafael Ángel (1907): «El rubí», en *Topacios. Cuentos y fantasías*. San José: Imprenta Alsina, pp. LXXIII-LXXVIII.
- TURCIOS FROYLÁN ([1910] 2013): *El vampiro*. Brimfield: Casasola Editores.
- ([1929] 2021): «El fantasma blanco», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 39-60.
- UGALDE BARRANTES, Evelyn (2010): «A Costa Rica, ¡Nunca más!», en *Poe siglo XXI*. San José: ClubdeLibros, pp. 47-64.
- (2011): «Amor virtual», en *Objeto no identificado y otros relatos de ciencia ficción*. San José: EUNED, pp. 99-106.
- VALENCIA, Sayak (2010): «Introducción», en *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, pp. 15-21.
- VALLBONA, Rima de (1968): *Noche en vela*. San José: Editorial Costa Rica.
- (1986): «Infame retorno», en *Cosecha de pecadores*. San José: Editorial Costa Rica, pp. 52-64.
- (1992): «Los males venideros», en *Los infiernos de la mujer y algo más....* Madrid: Torremozas, pp. 39-46.
- VALLE, Pompeyo del ([1982] 2021): «La calle prohibida», en Mario Gallardo (ed.), *El relato fantástico en Honduras*. San Pedro Sula: Mimalapalabra, pp. 83-85.
- VARELA MORALES, Ramón (2006): *Primum*. Ciudad de Panamá: Universal Books.
- VERNANT, Jean-Pierre ([1985] 2001): *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa Editorial.

- WATKINS, Susan (2020): *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*. London: Palgrave Macmillan. <<https://link.springer.com/book/10.1057%2F978-1-137-48650-9>> [11-01-21].
- WOLPERS, Theodor (1995): «Recognizing and clasifying literary motifs», en Frank Trommler (ed.), *Thematics reconsidered: essays in honor of Horst S. Daemmrich*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 33-70.
- VÁZQUEZ REYNA, Diana Noemí (2011): *Al borde de la ficción: Stella, de Ramón Salazar aproximación a la novela fantástica guatemalteca*, tesis de licenciatura, Ciudad de Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. <<https://repositoriosidca.csuca.org/Record/RepoUSAC2003>> [15-06-22].
- WYNTER MELO, Carlos ([2007] 2009): «Boxeador», en Diego Trellez Paz (ed.), *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, pp. 171-176.
- YELIN, Julieta (2015): *La letra salvaje: Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ZACHRISSON, Boris (1958): «El arete», en *La casa de los ladrillos rojos y otros cuentos*. Ciudad de Panamá: Departamento de Bellas Artes y Publicaciones del Ministerio de Educación, pp. 41-45.
- ZEPEDA, Manuel Antonio (1922): *Historias espeluznantes*. Managua: Tipografía y Encuadernación Nacional.
- ZIGA, Itziar (2009): *Devenir perra*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- ZÚÑIGA, Laura H. (2022): «Prometea», en *La isla de los pájaros extintos y otros relatos futuristas*, San José: Editorial Costa Rica, pp. 11-22.