



## El relato fantástico en Honduras

Mario Gallardo

Universidad Nacional Autónoma de Honduras en el Valle de Sula  
[mogallardo@hotmail.com](mailto:mogallardo@hotmail.com)

---

**Resumen:**

**Palabras clave:**

## A manera de introducción

El título de este trabajo justificaría la inclusión de los informes sobre los desaparecidos que publicaron las Fuerzas Armadas en los años 80, el texto de los discursos del ex presidente Callejas y hasta la misma Constitución de la República; sin embargo preferimos limitarnos al terreno de la literatura y exclusivamente a esta “terra incógnita”, recreada por la imaginación y la inteligencia, donde conviven los grandes maestros del género fantástico: Poe, Kafka, Monterroso, Calvino, Arreola, Borges, Lovecraft y Cortázar, junto a otros nombres igualmente ilustres.

No obstante, antes de caracterizar el relato fantástico en Honduras es obligatorio ofrecer una breve reseña del origen y la evolución del género, definir su esfera de manifestaciones que pasan de lo “extraño” a lo “maravilloso”, hasta desembocar en lo fantástico [1], de acuerdo con los patrones europeos; así como pasar revista a la original manifestación del elemento fantástico dentro del contexto latinoamericano, que incluso impone la necesidad de establecer deslindes respecto a otra “etiqueta” que se ha supuesto más adecuada a la realidad maravillosa de América: el realismo mágico.

Por otra parte, se consignan las relaciones que ha establecido la literatura fantástica con el absurdo y la ciencia ficción, géneros que comparten muchos elementos comunes, aunque manifiestan fundamentales diferencias que es imposible soslayar.

Finalmente, se establece una cronología del género en Honduras, a partir de Froylán Turcios y sus **Cuentos del amor y de la muerte (1929)**, hasta concluir con las últimas manifestaciones que aparecieron en la década de los ‘90.

## De lo fantástico y sus orígenes

Pese a los numerosos estudios sobre el género, no existe unanimidad en cuanto a la determinación de sus orígenes. Para Todorov “aparece de manera sistemática con Cazotte, a fines del siglo XVIII; un siglo después, los relatos de Maupassant representan los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género. La literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de este siglo XIX positivista” [2]. Esta afirmación le otorgaría al género casi dos siglos de existencia.

Bioy Casares, por el contrario, sitúa su origen en el marco de la tradición oral al afirmar que “viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” [3]. Aunque en otra parte del mismo texto advierta que como género más o menos definido la literatura fantástica aparece “en el siglo XIX y en el idioma inglés”.

Habría además que señalar su indiscutible parentesco con las leyendas, el chamanismo y los mitos de origen, ya que, finalmente, es en las fuentes de la oralidad donde se encuentra la génesis de lo fantástico; sin embargo, su definición como género plenamente establecido coincide con una etapa de rebelión en la literatura ante el cartabón intelectual que imponía el positivismo del siglo XIX y su manifestación literaria: el realismo.

## Un poco de historia

Es en el siglo XIX cuando los temas fantásticos adquieren definitiva carta de ciudadanía en la literatura universal, experimentando mayor difusión con el apogeo de la llamada novela gótica, que exagera los detalles tormentosos y hasta grotescos. Ejemplos clásicos son: **El castillo de Otranto (1764)** de Horace Walpole, **Drácula (1897)** de Bram Stoker y **El monje (1796)** de Matthew Lewis.

Posteriormente, Edgar Allan Poe aporta al género una gran diversidad temática sumada al incomparable manejo en la descripción de los ambientes tenebrosos. También encontramos en su obra una directa asociación de lo fantástico con el horror; de hecho, en sus cuentos es casi infaltable una explícita manifestación del elemento sobrenatural.

De características opuestas a la de Poe, la obra de Henry James introduce la ambigüedad como recurso de extrañamiento en el relato, así en **Otra vuelta de tuerca (1898)** no sabemos nada con absoluta certeza: si la protagonista está loca, si los niños son espíritus malignos; en fin, si todo el horror del relato es real o pertenece a la esfera de lo imaginario. Y es que en los textos de James se evidencia un rechazo por lo truculento y los clichés del horror propios de la novela gótica.

Lewis Carroll explota otro tipo de recurso, muy común al relato fantástico: el onirismo, visto como la vía mediante la cual se explican o justifican situaciones insólitas. Kafka lo empleará en **La metamorfosis (1915)**, pero con otro fin: el monstruoso despertar de Gregorio Samsa termina planteando una amarga alegoría de la condición humana antes que la inquietante vacilación de lo fantástico.

Singular resulta el aporte de H. P. Lovecraft, quien acentúa el efecto fantástico en la capacidad del lector de experimentar “en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y potencias insólitos” [4], sacando el horror de sus oscuros y habituales predios para mostrarlo en una atmósfera diáfana. Así, la sensación de presagio se va convirtiendo en el *leit motiv* alrededor del cual se estructura su obra.

Luego, con el paso del tiempo, la historia de este género se vio enriquecida por la singular imaginación de escritores que coinciden en su concepción del arte como artificio, cuya poética tiende a despojar a los hechos cotidianos de su servidumbre convencional, esto es, a “transfigurar” la experiencia diaria a través de un punto de vista oblicuo, que instala la ambigüedad, que otorga carta de ciudadanía al asombro.

## La definición de un género

La lectura de las ficciones literarias implica aceptar lo que ocurre en el texto, reconocerlo como suprarrealidad que “reproduce” nuestra realidad cotidiana. Todo texto fantástico solicita de sus lectores algo más, al mismo tiempo que pide nuestra aceptación, exige nuestra duda al cuestionar los elementos del relato que no encajan dentro del orden natural conocido. En el relato fantástico se han anulado las barreras entre dos planos de realidad aparentemente inconciliables (antes-después, pasado-futuro, vida-muerte, etc.).

De acuerdo a esta premisa fundamental, Todorov señala la vacilación, entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados, como la primera condición de lo fantástico. Al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra [5]. Finalmente, advierte que el lector deberá desdeñar cualquier intento de interpretación alegórica o poética,

basta con la sospecha de que otro orden secreto puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo para gestar la aparición de lo fantástico.

A estas precisiones habría que agregar el deslinde que hace Roger Caillois entre lo maravilloso y lo fantástico, al señalar que lo maravilloso se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su incoherencia; lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real.

Lo fantástico indaga en las zonas oscuras e inciertas que están más allá de lo familiar y de lo conocido. El movimiento de esas fronteras no implica su desaparición: los avances de la ciencia no terminan con los misterios, como el desarrollo de la teología no anuló lo insólito de los milagros, ni el psicoanálisis ha puesto fin al horror de la pesadilla. De igual manera, la literatura fantástica escrita durante el siglo XIX se aventuró por temas y fenómenos que la ciencia y la razón de la época no alcanzaban a explicar.

Otro de los elementos que definen a la literatura fantástica con mayor claridad es la naturaleza y función de los silencios dentro del texto. Para Rosalba Campra [6] los silencios en el texto fantástico se caracterizan por ser imposibles de resolver por la vía de la inferencia, como sucede, por ejemplo, en el cuento policial donde la identidad del asesino y los motivos del crimen se revelan mediante las proezas deductivas del investigador, llámese éste Dupin o Holmes.

En el caso del cuento fantástico, estos silencios son “incolmables”, constituyen una pesada carga de ignorancia para el lector, quien conforme se adentra en la narración, se percata de que el silencio, “lo no dicho”, es justamente lo indispensable para la reconstrucción de los hechos, para acceder a la verdad.

Otra forma que pueden asumir estos silencios consiste en la abrupta interrupción del desarrollo del relato, lo que se denomina como “final truncado”, donde la historia tiene su final antes de la conclusión de los hechos que refería. El esperado desenlace quedaría situado fuera del texto, prácticamente inalcanzable para el lector, subrayando la falta de resolución, elemento fundamental donde el relato fantástico basa su sentido.

Lo fantástico utiliza, de esta manera, una forma particular de “extrañamiento” que se manifiesta en el relato como una incoherencia en las relaciones de causa y efecto. Esta particularidad señala también la frontera entre el absurdo y lo fantástico, pese a tener tantos puntos de coincidencia.

El absurdo plantea una total ausencia de causas y fines concretos, un alejamiento total, como es el caso de los personajes de Beckett, abandonados en un mundo desolado, donde lo único que pueden hacer es esperar a un desconocido Godot.

En lo fantástico la ruptura con el mundo de la causalidad es sólo parcial, una fisura que contamina la dimensión de lo cotidiano, una momentánea “suspensión de la incredulidad”, como afirmara Coleridge. Por otra parte, aquí habría que diferenciar la dimensión definitivamente simbólica del personaje absurdo: cuyo destino implica a todo el género humano, del personaje fantástico, quien es víctima de una situación puramente individual.

Con la ciencia ficción, la literatura fantástica mantiene diferencias fundamentales. En la ciencia ficción los elementos sobrenaturales son presentados dentro de un marco que los justifica: el discurso de la anticipación científica. Por lo tanto, no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito, más que la intriga que suscita su particular estructura. La fisura en la realidad,

característica de lo fantástico, no se presenta en la ciencia ficción por la naturaleza misma de los hechos que presenta, los que parten de premisas irracionales o improbables, pero se encadenan de manera perfectamente lógica, natural, posible.

## **El relato fantástico en América Latina**

El interés por lo fantástico en América Latina se encuentra ligado al surgimiento y desarrollo del modernismo. Los antecedentes del género se encuentran ya en los **Cuentos frágiles (1883)** y los **Cuentos de color de humo (1890)** de Manuel Gutiérrez Nájera y en **Azul (1888)** de Rubén Darío. En medio de un panorama literario dominado por el criollismo y lo telúrico, comienzan a desarrollarse las ficciones fantásticas del modernismo hispanoamericano signadas por la influencia de Hoffman y, sobre todo, de Edgar Allan Poe.

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.

Esta última tendencia se refleja en la obra de Leopoldo Lugones y de Horacio Quiroga, como el acopio de una justificación científica para los extraños fenómenos que acontecen en sus relatos: “La fuerza omega” de Lugones y “El almohadón de plumas” de Quiroga son claros ejemplos de lo anterior. También Amado Nervo en sus **Cuentos misteriosos** analiza los fenómenos de lo paranormal.

Esencial resulta el aporte de Rafael Arévalo Martínez en **El hombre que parecía un caballo (1914)**, obra fundamental para la renovación del género, con un magistral manejo de la ambigüedad y un sentido del equilibrio que, sumados a una fina ironía, representan una superación de los excesivos decorados del cuento fantástico modernista.

La definitiva consagración del género llegaría con las magistrales ficciones de Jorge Luis Borges, heredero de toda una tradición fantástica rioplatense representada por Felisberto Hernández y Macedonio Fernández, aparte de los ya mencionados Lugones y Quiroga.

Borges se convierte, prácticamente, en el catalizador de la tradición fantástica universal, incorporándola al contexto latinoamericano. Carlos Fuentes ha denominado este hecho “la constitución borgeana”, reinención de lo fantástico que se convierte en punto de partida de la narrativa latinoamericana contemporánea; pese a la hostilidad de algunos que la consideran “un utopismo absoluto y una marginalidad empecinada” [7].

Tamaña estulticia, producto de una época que manejó como axioma que la literatura se fabricaba a base de buenas intenciones y militancia política, intentaba desdeñar la trascendencia de lo fantástico en la construcción de la narrativa

hispanoamericana, ignorando que, como bien lo señala Donald Shaw: “fue esta liberación de la fantasía en sus diversas manifestaciones (entre otras la del realismo mágico) lo que produjo la ruptura con la narrativa tradicional y abrió la senda hacia la nueva novela” [8].

A partir de este momento se multiplican los nombres y a la riqueza temática se une la calidad de las obras: Juan José Arreola se desespera mientras aguarda el inverosímil arribo de trenes imposibles; Cortázar entra por un pasaje de una calle en Buenos Aires y aparece en París vomitando conejitos; Fuentes se descubre una buena mañana convertido en ídolo del panteón azteca y Bioy Casares planea escapes de una isla poblada por hologramas, mientras Augusto Monterroso suscitaba la admiración de Italo Calvino por sus breves historias sobre la permanencia de los dinosaurios después del sueño. Al fin, después de un siglo, la literatura fantástica hispanoamericana había alcanzado su mayoría de edad.

### **Realismo mágico vs. literatura fantástica**

El desarrollo del género fantástico se vio estrechamente ligado, al grado de “confundirse”, con las manifestaciones de lo real maravilloso en América, a tal grado que en un ensayo publicado en 1976, Anderson Imbert catalogaba “Viaje a la semilla” de Carpentier como una muestra de literatura fantástica y veía en algunos cuentos de Borges, como “Funes el memorioso”, la huella del realismo mágico [9].

Sin embargo, esta afirmación alteraba las tradicionales diferencias que se manejaban respecto de ambas expresiones y confundió a muchos, ya que asociaba, de un solo plumazo, a Borges con Asturias y con García Márquez; mientras que a Carpentier, teórico de lo real maravilloso americano, lo colocaba como creador de fantasías puras.

Lo cierto es que a pesar de los últimos y notables trabajos sobre el realismo mágico y lo real maravilloso y sus relaciones con lo fantástico (e. g. Irlemar Chiampi, 1980), aún no existe una formulación teórica que, anulando las confusiones, resulte totalmente convincente sobre este tema [10].

Sin embargo, la mayoría de los estudios apuntan a que la frontera entre lo real maravilloso y lo fantástico estaría finalmente determinada por el hecho de que el primero concibe un mundo donde los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son percibidos como inquietantes o insólitos dentro del contexto interno de la obra; entonces, ésta percepción anularía la posibilidad de que se produzca el efecto fantástico.

Finalmente, a nivel teórico, habría que señalar la interesante propuesta de Ana María Barrenechea, quien cuestiona la opinión de Todorov que circunscribe lo fantástico a la narrativa. Esto equivale a negarle al poema su carácter referencial, descriptivo o representativo, según Barrenechea, cuya propuesta sugiere que la categoría de lo fantástico sea transversal, incluyendo la poesía, el drama y aún otros géneros y subgéneros.

Para la estudiosa argentina, esta “ampliación” justificaría la inclusión dentro de la literatura fantástica de textos poéticos como “El Golem”, de ensayos como “El sueño de Coleridge” y hasta de piezas dramáticas tradicionalmente enmarcadas dentro de la literatura del absurdo.

## Códigos y contextos del relato fantástico en Honduras

La aparición del elemento fantástico en nuestro país coincide con la obra de Froylán Turcios **Cuentos del amor y de la muerte (1929)**, en una época donde la exigua producción narrativa hondureña estaba bajo el signo del criollismo y sus variantes: el costumbrismo y el regionalismo. Las amplias lecturas y los viajes de Turcios le permitieron estructurar una visión actualizada del panorama literario universal, hecho que se refleja en su obra -donde se percibe la huella de los escritores europeos que militaron en las filas del decadentismo, como Huysmans, entre otros.

Pero la preocupación por los temas fantásticos en Turcios -que se muestra con singular intensidad en “El fantasma blanco”- no tiene herederos inmediatos en el panorama literario hondureño, dominado por otro tipo de modelos narrativos que, según Manuel Salinas, estaban determinados por el carácter feudal y agrario de nuestra economía [11].

En este cuento de Turcios no sólo se reconocen algunos elementos de ambientación propios del género, además muestra en su desenlace la vacilación propia de lo fantástico, y el tono general está permeado por las premisas del decadentismo, corriente que, de hecho, define a la realidad como “pobre, acéfala, menesterosa y falta de grandeza”.

El protagonista del relato -ambientado en 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.

Un acierto incuestionable de Turcios es la calculada ambigüedad del final, donde pese a la extraordinaria condición del hecho que acaba de vivir, el narrador-protagonista no intenta esbozar una explicación racional, sino que opta -“en un estado de alma próximo a la locura o a la muerte”- por encender la llama de la esperanza que alumbraba un *happy end* de ensueño: unido su espíritu al de su novia, por fin, algún día, “más allá de los mágicos orbes y de las maravillosas constelaciones”.

Sin embargo, todo parece indicar que el peso del telurismo no dejó espacios en Honduras para el desarrollo de artificios de la imaginación, como éste de Turcios; sobre todo en un contexto sociocultural tan cerrado a toda manifestación que cuestionara el orden establecido, por lo que el “peñasco sin posible salida” permanecía ajeno a los códigos de la modernidad, atrapado en una atmósfera literaria asfixiante y aldeana.

La reflexión anterior resulta fundamental ya que intenta explicar la ausencia del elemento fantástico en la literatura hondureña, prácticamente hasta 1956, pese a existir el antecedente en la obra de Turcios. La importancia de los contextos históricos, sociales y culturales para el surgimiento del elemento fantástico ya ha sido señalada por Barrenechea, cuando observa que “la correlación con ciertas áreas del código sociocultural es indispensable para la constitución del tipo de discurso propio de la literatura fantástica” [12]. En otras palabras, la Honduras de los años '20 y '30 - con una economía centrada en el banano, la política dominada por caudillos locales que desembocaría en el oprobioso *Cariato* y una vida cultural prácticamente

inexistente- no era precisamente el terreno más fértil para que se desarrollara una narrativa de corte fantástico.

Ya en la década de los '40 se gesta el inicio del cuento moderno hondureño, principalmente en la obra de Arturo Martínez Galindo. No obstante, es preciso señalar que pese a su incuestionable cosmopolitismo, rasgo que le adjudican en forma unánime los estudiosos de la literatura hondureña, la renovación en la narrativa de Martínez Galindo se ve limitada a la incorporación de un enfoque psicológico y al manejo de un punto de vista sesgado, elementos que aportan a sus trabajos una sutil ambigüedad, ya que en los aspectos formales se mantienen ciertos rasgos propios de los códigos lingüísticos del modernismo.

Martínez Galindo maneja en sus cuentos temas inéditos para la literatura hondureña de su época. Escritor de gran sensualidad, manifiesta una especial atracción por el incesto, tema escabroso e incluso “tabú” para muchos escritores nacionales. Resulta estimulante la libertad con que escoge y desarrolla sus temas al margen de cualquier prurito conservador.

Muchos de estos temas aparecen en su libro **Sombra (1940)** que representa, para Salinas Paguada, la primera manifestación del cuento psicológico en Honduras [13].

De especial interés para este trabajo es su cuento “Desvarío”, por la presencia de elementos fantásticos que colocan al lector ante el problema de elegir entre una explicación racional del hecho o suspender parcialmente su incredulidad y asumir la interpretación fantástica del texto. No es propiamente un ejemplo de relato fantástico, sin embargo amerita un análisis en vista de la aparición de la dupla normal-anormal, fundadora de lo fantástico, en el desarrollo de su argumentación.

En este relato se entrecruzan dos voces narrativas: la de un narrador personaje que asume el punto de vista de lo normal y la del “otro”, que nos relata una desgarradora historia de amor. La historia se estructura alrededor de la voz del segundo (él) cuyo relato es objetivamente juzgado por el primero (yo). El “yo” narrador representa el equilibrio, la implacable razón. Mientras que “él” estaría asociado a la ausencia de la misma, el desequilibrio mental.

El manejo de los puntos suspensivos contribuye a crear una atmósfera de tensión, al dejar colgando al final de la línea una palabra con destino impreciso, creando oscuridad al cerrar frases que no se han completado conceptualmente. La descripción del ambiente inicia con “la tarde es un poema de serenidad, límpido el cielo azul, clara la atmósfera del cristal”, pero finaliza con el marco anticipado de lo insólito: “las sombras habían caído sobre el jardín. Ya no había niños y la negrura creciente nos daba la idea de que nos estaba envolviendo, algo que no sabíamos lo que era, algo que podía ser el alma de la noche”.

El cierre del cuento inaugura la vacilación, 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 lo “debemos” interpretarlo como una de las muchas variaciones que asume el tema del doble. El miedo, la inquietud, la inseguridad sobre los límites de lo real plantean la esencia de lo fantástico que surge de la imposibilidad de desvelar la razón última, la clave final del cuento. De ahí la importancia de este texto en la génesis del relato fantástico hondureño.

En 1956 la aparición del libro de Oscar Acosta **El Arca**, representa el primer caso de una obra hondureña que en su conjunto se encuentra marcado por el signo de lo fantástico. Para Eduardo Bähr -en el prólogo a la segunda edición- el texto se caracteriza por la asociación entre realismo y magia. Manuel Salinas, por su parte,



reconoce las huellas de Borges y Kafka. Mientras Jorge Luis Oviedo habla de una imbricación entre mito y realidad.

En suma, los tres comentarios son acertados y dan fe de la inagotable riqueza, así como de la amplitud de criterios con que deben manejarse los asuntos de la literatura fantástica, poco propicios para ortodoxias y dogmas.

Si bien alguno de los temas de Acosta ya habían sido prefigurados por Borges (V. “La espada” y “El cazador”) y “El regresivo” podría considerarse una reelaboración de “Viaje a la semilla” (1944) de Carpentier, coincidimos con Bähr cuando señala la originalidad de Acosta expresada en su rasgo formal más característico: la precisión. Por otra parte, Acosta no hace más que seguir una metodología de trabajo “borgeana”: asumir como propia la totalidad de la tradición literaria universal, y de esta manera “al ser generosamente universal se vuelve provechosamente nacional”, como bien lo afirmaba Alfonso Reyes.

Paralelamente, Acosta incorpora algunos elementos provenientes de la rica y original tradición prehispánica, recreándolos en algunos de sus relatos; de ellos el más acabado es, sin duda alguna, “El vengador”, donde la brevedad de la historia del cacique Huantepeque refuerza la fatalidad del presagio. En otros, como es el caso de “Los poetas”, el resultado colinda con el mito.

Tampoco desdeña la influencia de **Las mil y una noches** en “Secreto absoluto” y “Palabra de honor”, que vienen a complementar el vasto panorama de la propuesta fantástica de este hondureño universal.

Casi medio siglo debemos esperar para encontrar una propuesta de similar calidad. No se puede hablar de un autor, grupo o movimiento que en forma particular haya cultivado el género con especial dedicación. Sin embargo, encontramos a partir de 1980 una mayor cantidad de textos y de autores representativos de este tipo de relato.

Antes de reseñar autores y obras es necesario precisar los códigos y contextos de la época, que a nuestro juicio influyeron decisivamente en la conformación de las peculiaridades del relato fantástico en Honduras a partir de los ‘80.

Los “hechos” registrados durante la “década perdida” -con su infamante estigma de los desaparecidos, la APROH y los gobiernos entreguistas partidarios del “U.S.S. Honduras” como primera etapa para la formación del “Estado Libre Asociado”- definieron, en gran medida, el surgimiento de una “Literatura de la ocupación”, contestataria y beligerante que, ante el silencio cómplice de los medios de comunicación y el ignominioso esquema de las “mentiras oficiales”, asumiera la forma de permanente documento de denuncia.

Pese a esta necesaria y casi obligatoria correspondencia con la realidad surgen, asociados a contextos de la marginalidad, la cultura de la violencia y la más flagrante injusticia, excelentes muestras del género fantástico. No obstante, estos originales relatos no se reconocen tan fielmente en sus modelos europeos o sudamericanos. Producto de una época de oprobio, algunos de los textos que integran esta antología son susceptibles de dos lecturas: una alegórica donde los hechos insólitos que en ellos se suscitan son hiperbólica muestra de los vicios de una sociedad en crisis; y otra, donde el suspender nuestra incredulidad y aceptar la manifestación de una fisura en el esquema de lo cotidiano no implique, de manera alguna, el cómodo ámbito de la evasión. No está de más señalar que en esta segunda lectura se basa nuestro trabajo.

Algunos cuentos del escritor Roberto Castillo ilustran con propiedad los juicios expresados en el párrafo anterior. Así, en “Las moscas”, la inverosímil plaga que

acabará con el terrateniente se vislumbra como el merecido castigo por la miserable condición en que mantiene a los campesinos. Incluso el surgimiento y la proliferación de las moscas se asocia directamente con los dineros de la explotación: “Había terminado y se disponía a guardar los fajos de billetes que no alcanzó a distribuir. Una mosca terca descansaba sobre ellos... Hubiera querido aplastarla allí mismo, pero luego no le dio importancia. Ese fue su primer error, y, al guardar los fajos, no reparó en que la mosca quedó encerrada dentro de la caja fuerte”.

“El hombre que se comieron los papeles” representaría, de acuerdo a una lectura alegórica, el ejemplar castigo que debería recibir esa odiada raza de zánganos que medran en los kafkianos laberintos de la burocracia estatal. Esto no anula la posibilidad de una lectura fantástica que tendría su justificación en textos tan atrayentes como la historia del pulóver asesino en “No se culpe a nadie” y el apocalíptico final de la civilización ahogada en libros innecesarios de “Fin del mundo del fin” (v. Cortázar).

Es justo apuntar que, en ninguno de los casos, Castillo recurre al cliché o a la pancarta, por el contrario, el elemento insólito le otorga una novedosa ambigüedad a sus desenlaces.

En “Chabacán”, la rutinaria historia de Gregorio Jiménez, excelente lector y bromista incorregible, no pasa de la simple narración de aventuras de colegio hasta el momento en que Chabacán decide mostrar a los tres amigos “su parnaso”.

Aquí se sueltan las amarras con la realidad y, en medio de un ambiente donde la marginalidad y la locura van de la mano, los tres colegiales van a conocer algo que supera sus más aventuradas proyecciones: el acceso a una “realidad otra” donde se han anulado las fronteras entre vida y muerte. La carga de ambigüedad en el texto es representada por la frase de la loquita: “Todo lo tienen que pedir a mi papá. Si tienen pena, me pueden decir a mí, que yo le llevo el recado”.

Otro acierto de Castillo es la manera en que el narrador personaje recibe la confirmación de lo insólito: “Yo alargué la mano y la puse sobre la rodilla de uno de ellos que ni siquiera me volvió a ver. Solamente sentí que algo cedía infinitamente a una presión ciertamente finita”. Aquí el recurso del “extrañamiento” (Sklovski) utilizado por el autor para confirmar lo fantástico del acto recuerda los clásicos ejemplos que el maestro ruso extrae del clásico de Sterne: **Tristram Shandy**.

Roberto Castillo ha logrado en sus creaciones una original mezcla de lo insólito con lo cotidiano dentro de un contexto revelador de las contradicciones de la sociedad hondureña. Como bien ha señalado Helen Umaña “... a Castillo no le importa trastocar tiempo, espacio o cualquier orden de cosas, en beneficio de una mira más alta: la de aportar elementos que, en su condición paradójica, onírica o grotesca, conduzcan hacia esas zonas desde donde el hombre pueda ser captado en su esencialidad básica” [14]. Nosotros debemos añadir que toda la obra de Castillo representa una de las más sólidas propuestas narrativas de nuestra literatura.

Mejor conocido por su obra poética, Pompeyo del Valle es autor de uno de los textos fantásticos más logrados de la literatura hondureña: “La calle prohibida” (1981). Al igual que los cuentos de Castillo, este corto relato tiene como referencia contextual hechos y aspectos lamentables de nuestra realidad. En este caso particular, la típica figura del dictador latinoamericano se constituye en la base temática del texto.

En este cuento se entrecruzan y complementan en armonía el realismo mágico con el elemento fantástico. La referencia a los hábitos del supersticioso dictador y su

abominable sadismo de Diomedes mestizo, al arrojar seres humanos a las fauces de sus diabólicos caballos, formaría parte del discurso propio del realismo mágico al cual ya nos tiene acostumbrados García Márquez. La fisura con la realidad estaría en el extraño final de Bartolo Gris que regresa a su “pequeña nación hispanoamericana” para enfrentarse a la fatalidad representada por la odiosa figura del dictador, amo absoluto del país.

El juego de asociaciones es evidentemente fantástico: la silenciosa irrupción del negro carruaje, la sortija como atributo del mal y la “pata descomunal de macho cabrío” son la obligatoria introducción a la insólita crueldad del desenlace: “sus piernas ya no tienen fuerzas para sostenerlo. Se doblan como frágiles briznas y lo dejan caer pesadamente, convertido en un montón de zacate fresco, dentro de su impecable traje de corte inglés. El cochero recoge el haz de hierba húmeda y resplandeciente y se lo ofrece a uno de los caballos...”

En 1983 aparece un libro de Jorge Luis Oviedo, **La muerte más aplaudida**, donde, en algunos de los relatos que lo integran, se exploran algunas soluciones de índole fantástica.

En estos cuentos de Oviedo se transparenta la influencia de autores como Borges y García Márquez, principalmente a nivel de la asimilación de ciertos temas característicos. Por ejemplo “El cobro de la deuda” debe mucho al cuento de Borges “Episodio del enemigo” y la huella de García Márquez resulta evidente en “El cementerio de piedra” y otros cuentos basados en la figura del “general”. En “La fuga”, el final del cuento es la reedición de uno de los argumentos clásicos de la literatura fantástica que se encuentra bajo el título “Un creyente” en la **Antología de la literatura fantástica** de Borges y Bioy Casares, pero que originalmente pertenece a **Memorabilia (1923)** de George Loring Frost.

Estos cuentos, que muestran un genuino interés por explorar otras vías de acceso a la realidad, pecan, a veces, de una excesiva superficialidad que anula el posible alcance de la propuesta estética de su autor.

Más afortunado resulta su acercamiento al género en el cuento “La cara del espejo”, donde explora una de las obsesiones de Borges: la índole fantástica de los espejos. En este relato hay un manejo impecable del tema: Rosaura, novia primeriza, emprende ante el espejo una obsesiva y fantástica búsqueda tras las huellas de los besos de su novio. El desenlace se avizora en los alegóricos sueños de su madre que son el presagio del desdichado final de Rosaura, quien acabará atrapada en otra dimensión: “la memoria del cristal”, el abominable ámbito de los espejos con el que Borges ya nos había asombrado en su genial “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Galel Cárdenas, poeta al igual que Acosta y del Valle, también ha incursionado en los terrenos de lo fantástico. Uno de sus relatos más acabados es “Margarita en la casa del viento memorioso”. Ubicado dentro de la línea clásica del género, este cuento recrea la premisa fundamental de la poética borgeana: el manejo de una estructura paralela donde el elemento real se encuentra subordinado al elemento fantástico. La temática que se maneja también es clásica: el fenómeno del doble y su manifestación a través de los espejos. Sin embargo, es preciso analizar estos elementos con mayor detalle.

El texto es presentado a través de la visión de un “narrador externo” que nos refiere la historia de Margarita, una extraña mujer que no ama a su marido. Al precisar las razones de tal desamor, nos encontramos con la oposición entre la “lógica de cotidianidad cosificante” de Oscar con la aspiración evasiva de Margarita por “vivir un mismo siglo en diferente espacio cronológico”.

Aquí, el excesivo peso de lo cotidiano opuesto a la insoportable levedad de la fantasía hacen imposible la comunicación entre estos dos seres; a quienes se les niega, incluso, la posibilidad de resolver su otredad mediante el sexo, en el cual encuentran únicamente “la inutilidad del amor” [15].

Al inicio, un epígrafe de Musil nos refiere a la infidelidad como tema, pero el desarrollo del relato nos marca efectivamente con el sello de lo insólito. Las alusiones a “Silvia” y a “Las ruinas circulares”, el reconocimiento del “otro yo” de Margarita a través de los espejos y sus constantes incorporaciones a los cuadros de Rubens o Botticelli circunscriben, definitivamente, el ámbito de lo fantástico. Es hasta el final, con la muerte de Oscar y la cristalización de Margarita, cuando descubrimos que la frase “importante” en el epígrafe era la que relacionaba “el ser infiel... un placer que cierra misteriosamente la vida”.

Sin embargo el cierre resulta ambiguo por una frase que se cuele casi accidentalmente: “Margarita, entonces empezó a cristalizarse del mismo modo donde había asesinado a su antiguo esposo...”

En este final, como en todo buen relato fantástico, se abren las infinitas posibilidades de la ficción: ese antiguo esposo podría ser el Oscar que ya conocemos ó Margarita es uno de esos extraños seres imaginarios que viven y viajan a través de los espejos para poblar de pesadillas nuestra endeble realidad.

Mención especial merece “Lavador de platos quasi una fantasía”, un cuento de marcado tono fantástico que aparece en el libro *Animalario* (Letra Negra Editores, 2002) de Marta Susana Prieto.

Ubicado dentro de la línea de lo fantástico puro, en “Lavador de platos quasi una fantasía”, al igual que en los textos de Jorge Luis Oviedo y Galel Cárdenas incluidos en esta antología, el elemento fantástico se plantea como una “irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”, y esta ruptura se instaura de manera casi imperceptible, de la misma manera que la sensación del jabón invade, como una “caricia particular”, a todas las piezas de la batería de cocina de la protagonista.

Aquí la fórmula es sin duda cortazariana: “la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir”; aunque vale aclarar que no fue un hallazgo del Cronopio Mayor, ya antes la habían esbozado, casi con idénticas palabras, P. Castex, L. Vax y R. Caillois, enfatizando la implantación de lo fantástico a caballo entre dos órdenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del sobrenatural.

En este ambiguo terreno se debate “Lavador de platos quasi una fantasía”: la narración a nivel intradiegetico que va desgranando las cotidianas naderías de una divorciada, madre de dos hijos, afanada en elevar a nivel de disquisición filosófica el tangible arte de lavar platos al final de la cena, hasta que se ve interrumpida por la llegada (“aparición”) de una mujer desconocida, desvestida apenas por una toalla, quien, tras contarle la verosímil historia de un jacuzzi, una puerta cerrada y las llaves perdidas, le pide permiso para utilizar su teléfono.

Luego, en un ambiente de complicidad se desarrolla la previsible charla entre mujeres: el marido ausente y el definitivamente perdido, los viajes de trabajo y los hijos, pero también se va gestando una atmósfera equívoca y sensual, sugerente, llena de indicios:

y marca con la misma mano mientras la izquierda sostiene la toalla debajo del brazo, para que no se caiga; sonrío con cara de “yo no fui” que pone uno en situación tonta”...“habla bajito, casi entre dientes”...tampoco puedo escuchar la siguiente conversación y otra más que se toma la libertad de hacer sin consultarme de nuevo, con otra sonrisa...adivino que no hay ninguna otra prenda debajo de la toalla, pero evito la palabra “desnuda”.

La atmósfera sensual se recarga: “*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*”. Es un vínculo secreto, oscuro, que comienza a desplegar su viscoso poderío frente a la ama de casa, la ingenua lavadora de platos.

Mientras tanto, los indicios -en el sentido que Barthes les asigna, como unidades que sugieren una atmósfera, carácter, sentimiento, filosofía, *siempre con un significado implícito*- aparecen aquí y allá, como el “incesante ladrido de los perros en el patio, cuando se pierde la toalla verde diamantina en medio de la oscuridad de la vereda”, o el sueño del jacuzzi hirviendo en sangre, presagiando la irrupción definitiva de lo fantástico.

El cierre consolida con notable maestría dos elementos: por una parte, la esfericidad del relato, donde el antepenúltimo párrafo reproduce el sentido de las frases iniciales del cuento y, por otra, la aceptación tácita de lo sobrenatural, que le es confirmado a la protagonista por el “señor de edad que vive en la casa de enfrente”, hecho que luego será reiterado por la falta de sorpresa ante el sonido del timbre de la puerta y la naturalidad con que recibe el bouquet que le ofrece la “vecina”; finalmente, un abrazo fuerte sellará la “amistad” entre las dos mujeres, mientras afuera “los napoleones crujen al viento y lejanos se escuchan los ladridos de los perros”.

En tanto que para nosotros, los lectores, habrá llegado el tiempo de la incertidumbre, sobre todo, por la manera en estos relatos subvierten la tradición mimética y las reglas más elementales de la verosimilitud; desde Froylán Turcios hasta Oscar Acosta y de Roberto Castillo a Marta Susana Prieto, estas creaciones constituyen una especie de “oasis de la imaginación” en medio de un desierto realista y maniqueo, y dan fe del esfuerzo de sus autores por asumir su incuestionable condición de ciudadanos del mundo.

En conclusión, las escasas manifestaciones del relato fantástico en Honduras han cumplido con un papel fundamental: cuestionar desde su original enfoque, los lugares comunes y la retórica gastada del discurso realista, a la vez que han posibilitado nuevas vías de acceso para la comprensión y la crítica de fenómenos esenciales del contexto nacional.

## Notas

[1] Todorov examina a la literatura fantástica en sus relaciones con lo extraño y lo maravilloso.

[2] Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. pp. 129-130.

- [3] A. Bioy Casares, J.L. Borges y S. Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. p.4.
- [4] H.P. Lovecraft. *Supernatural horror in Literature*. p. 62.
- [5] Passim. Tzvetan Todorov. op. cit.
- [6] Passim. Rosalba Campra. “Los silencios del texto en la literatura fantástica”.
- [7] David Viñas. Citado por Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana*. p.17.
- [8] Donald L. Shaw. op. cit. p.17.
- [9] Enrique Anderson Imbert. *El realismo mágico y otros ensayos*. pp. 7-25.
- [10] Ana María Barrenechea. *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*.
- [11] Manuel Salinas Paguada. “Breve reseña del cuento moderno hondureño”. *Literatura Hondureña*. p. 223.
- [12] Cfr. Ana María Barrenechea. “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”. *El espacio crítico en el discurso literario*.
- [13] Manuel Salinas Paguada. op. cit. p. 224.
- [15] Cfr. Las ideas sobre la “dimensión metafísica del sexo”. Ernesto Sábato. *El escritor y sus fantasmas*. p. 84.

## **Bibliografía**

Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas. Monte Avila Editores. 1976.

Asselineau, Roger. *De lo fantástico a la ciencia-ficción americana*. Association Francaise d'Etudes Américaines. París. Didier. 1973.

Barrenechea, Ana M. *El espacio crítico en el discurso literario*. Bs. As. Edit. Kapelusz. 1985.

—. *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas. Monte Avila. 1974.

Bioy Casares, Adolfo; J. L. Borges y S. Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Bs. As. Edit. Sudamericana. 1940.

Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia” en *Discusión*. Bs. As. Emecé. 1970.

Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica". En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid. Ediciones Siruela. 1992.

———. "Fantástica y sintaxis narrativa". *Revista del Río de la Plata*. París. No.1. 1985. pp. 95-111.

Lovecraft. H.P. *Supernatural horror in Literature*. New York. Ben Abramson. 1945.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Bs. As. Sudamericana. 1963.

Salinas, Manuel y R. Paredes. *Literatura Hondureña*. Tegucigalpa. Editores Unidos. 1987.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid. Cátedra. 1988.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Bs. As. Edit. Tiempo Contemporáneo. 1972.

Umaña, Helen. *Literatura hondureña contemporánea*. Tegucigalpa. Edit. Guaymuras. 1986.

Vax, Louis. *El arte y la literatura fantástica*. Bs. As. EUDEBA. 1965.

———. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid. Edit. Taurus. 1980.

© Mario Gallardo 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**