

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

LA FUNCIÓN DE LO MONSTRUOSO EN LA LITERATURA COSTARRICENSE
(1910-1930)

GUILLERMO ANTONIO MURILLO RAMÍREZ

Profesor tutor:

Dr. Carlos Francisco Monge

Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Tesis presentada como requisito para aspirar al grado de

Licenciado en Literatura y Lingüística

con énfasis en español

Omar Dengo

Heredia, Costa Rica

2021

**UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

**LA FUNCIÓN DE LO MONSTRUOSO EN LA LITERATURA COSTARRICENSE
(1910-1930)**

Tesis para aspirar por el grado de Licenciado en literatura y lingüística con énfasis en
español

presentada por

Guillermo Antonio Murillo Ramírez

Tribunal examinador

M.A. Bibiana Núñez Alvarado

Decana de la Facultad de Filosofía y Letras

M.A. Mayra Loaiza Berrocal

Directora de la Escuela de Literatura y
Ciencias del Lenguaje

Dr. Carlos Francisco Monge

Profesor tutor

M.L. Grethel Ramírez Villalobos

Lectora evaluadora

M.L. Jorge Luis Ramírez Caro

Lector evaluador

Guillermo Antonio Murillo Ramírez

Sustentante

Agradecimientos

A mis padres y a mi hermano José que han sido un apoyo incondicional en la realización de esta investigación. A mi profesor tutor, el doctor Carlos Francisco Monge, por sus consejos para mejorar mis trabajos y su escucha, no solo en este proceso, sino a lo largo de estos años de carrera. A mis lectores, M.L Jorge Ramírez y M.L. Grethel Ramírez, por sus aportes a esta investigación. Al Dr. Gabriel Baltodano Román, por su ayuda en todas mis etapas como estudiante universitario.

Tabla de contenidos

1. Introducción	8
2. Planteamiento del problema.....	9
3. Objetivos	9
3.1. Objetivo general.....	9
3.2. Objetivos específicos	9
4. Estado de los conocimientos	10
4.1. Sobre la obra de Eduardo Calsamiglia	10
4.2. Sobre Jaime Gálvez y <i>Paola: novelina espiritista</i>	11
4.3. Sobre Moisés Vincenzi y <i>Atlante</i>	11
5. Marco teórico general.....	13
6. Fundamentos conceptuales.....	15
6.1. Nociones sobre la apariencia del monstruo: lo feo y el mal.....	15
6.2. La <i>maldad</i>	16
6.3. La conformación del cuerpo monstruoso.....	18
6.4. Lo monstruoso desde la doctrina espiritista	19
6.5. Sobre la teoría fantástica y la función de lo monstruoso	20
7. Marco metodológico.....	21
Capítulo I: Manifestaciones culturales en <i>El diablo en el cielo</i>	23
1.1. Problemática de la poética de Calsamiglia y su relación con lo monstruoso	23
1.2. El demonio como personaje híbrido.....	25
1.3. La desmitificación del infierno y la ambigüedad del poderío diabólico	30
Capítulo II: Relaciones entre el espiritismo y lo monstruoso en <i>Paola: novelina espiritista</i>	35
2.1. El suicidio: la manifestación de lo monstruoso.....	35
2.2. La conformación del monstruo: Un arquetipo de vampiro.....	39
2.3. Relaciones entre el espiritismo y lo monstruoso.....	43

Capítulo III: La función del monstruo como sujeto cultural en <i>Atlante</i>	48
3.1. La problemática en la apariencia de los personajes.....	49
3.2. El intertexto mítico-religioso a partir de lo monstruoso.....	51
3.3. El metatexto y su relación con la función de lo monstruoso.....	53
Capítulo IV: Aspectos de una literatura costarricense alternativa al canon institucionalizado	57
4.1. La construcción de un imaginario nacional.....	58
4.2. La construcción de lo monstruoso desde el ocultismo.....	62
4.3. Una literatura costarricense alternativa al canon institucionalizado	70
Conclusiones	79
Sobre los contenidos.....	79
Sobre los fundamentos conceptuales y metodológicos	80
Sobre las aportaciones	82
Sugerencias de investigación, a manera de problemas pendientes	83
Referencias bibliográficas	85

Resumen

En esta investigación se describen y analizan aspectos que se consideran significativos de la función de lo monstruoso en textos de la literatura costarricense se postula como una construcción cultural modificada por cuestionamientos éticos y sociales relacionados con el concepto de maldad. Por tanto, el fenómeno se estudia teniendo en mente, los avances conceptuales de los denominados en la actualidad como Estudios Culturales, puesto que mediante la interpretación y el análisis de estos textos se considera el monstruo como un sujeto que se opone a lo normativo. Para ello, se toman como corpus *El diablo en el cielo* (1910), libro de poemas de Eduardo Calsamiglia, las novelas *Paola: novelina espiritista* (1922) de Jaime Gálvez y *Atlante* (1924) de Moisés Vincenzi. Se apunta a contrastar el discurso canónico con el que no lo es, para interpretar la introducción del monstruo a la literatura nacional. Se realiza un recorrido de la funcionalidad de lo monstruoso en textos de la década de 1910 y 1930, seguido de su relación con la maldad en los textos elegidos.

Palabras clave: Literatura costarricense. Narrativa costarricense. Poesía costarricense. Lo monstruoso en la literatura. Estudios Culturales.

Abstract

This research describes and analyzes significant aspects of the function of the monstrous in texts of Costa Rican literature, it is postulated as a cultural construction modified by ethical and social questions and related with the concept of evil. Therefore, the phenomenon is studied bearing in mind, the conceptual advances of those currently called Cultural Studies, since through the interpretation and analysis of these texts the monster is considered as a subject that opposes the normative. To do this, they take as a corpus *El diablo en el cielo* (1910), a book of poems by Eduardo Calsamiglia, the novels *Paola: novelina espiritista* (1922) by Jaime Gálvez and *Atlante* (1924) by Moisés Vincenzi. The aim is to contrast the canonical discourse with the one that is not, to interpret the introduction of the monster to national literature. A tour of the functionality of the monstrous in texts from the 1910s and 1930s is carried out, followed by its relationship with evil in the chosen texts.

Keywords: Costa Rican literature. Costa Rican narrative. Costa Rican poetry. The monstrous in literature. Cultural Studies.

1. Introducción

A lo largo de estas páginas que componen la presente investigación se analiza la función de lo monstruoso¹ y su relación con la *maldad* en la poesía y la narrativa costarricense publicada entre 1910 y 1930. Se propone el objeto de estudio como una construcción modificada por creencias de orden ético relacionado con aspectos fantásticos y sociales. Esta temática se aborda teórica y metodológicamente desde las premisas basadas en los Estudios Culturales, con el fin de determinar al monstruo desde una perspectiva estético-literaria, pues su conformación no es tomada en cuenta en las letras nacionales.

El corpus elegido para su descripción y análisis son tres textos literarios publicadas entre 1910 y 1930 en Costa Rica. El libro de poemas *El diablo en el cielo* (1910) de Eduardo Calsamiglia, *Paola: novelina espiritista* (1922) de Jaime Gálvez y *Atlante* (1924), también novela de Moisés Vincenzi. A pesar de su género literario, lírica y narrativa, respectivamente, se agrupan de esta forma puesto que lo que se busca es probar la existencia de la maldad como parte de un fenómeno literario.

Esta investigación se plantea por las escasas aproximaciones al tema, en el caso de las letras costarricenses (ver, al respecto, la sección 4, «Estado de los conocimientos»). Además, parece conveniente emprender estudios sobre una parte de las letras costarricenses que a lo largo de su desarrollo han quedado como relegadas, y olvidadas incluso; esto tiene que ver, por supuesto, con el fundamental tema del canon; es decir, de los procedimientos y condiciones que han hecho la constitución de *un canon literario costarricense*, a costa, por supuesto, de muchas obras abandonadas o relegadas. Son, en buena medida, los casos del corpus elegido para este trabajo.

Se dedican cuatro capítulos al objeto de estudio. El primero desarrolla un análisis de las manifestaciones culturales en *El diablo en el cielo*; el segundo, es relacionar lo monstruoso y el espiritismo en *Paola: novelina espiritista*; en el tercero, se determina la función del sujeto cultural en *Atlante* y en el cuarto, se realiza un estudio historiográfico de las temáticas y características de lo monstruoso en diversos textos publicados entre 1910 y 1930.

¹ Sobre el objeto de estudio, también está mi tesis de maestría titulada *La conformación de lo monstruoso en el cuento centroamericano (1940-1980)*; por consiguiente, el análisis por realizar es complementario de lo que ya se hizo, ahora enfocado en las letras costarricenses.

2. Planteamiento del problema

En esta investigación, se parte de un problema general: ¿cuál es la función de lo monstruoso en *El diablo en el cielo*, *Paola: novelina espiritista* y *Atlante*? De la interrogante anterior, se derivan cuatro problemas específicos: (a) ¿Cuáles son las manifestaciones culturales de lo monstruoso en *El diablo en el cielo*? (b) ¿Cuál es la relación entre el espiritismo y lo monstruoso en *Paola: novelina espiritista*? (c) ¿Cuál es la función del monstruo como sujeto cultural en *Atlante*?, (d) ¿Cuáles son los aspectos socioculturales de lo monstruoso en la literatura costarricense del período escogido?

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

3.1.1. Analizar la función de lo monstruoso en *El diablo en el cielo*, *Paola: novelina espiritista* y *Atlante*.

3.2. Objetivos específicos

3.2.1. Explicar las manifestaciones culturales de lo monstruoso en *El diablo en el cielo*.

3.2.2. Determinar la relación entre el espiritismo y la función de lo monstruoso en *Paola: novelina espiritista*.

3.2.3. Examinar el monstruo como sujeto cultural en *Atlante*.

3.2.4. Describir los aspectos socioculturales de lo monstruoso en la literatura costarricense del período escogido.

4. Estado de los conocimientos

En este apartado se toman en cuenta ciertos estudios de la obra de los escritores seleccionados. La organización del estado de los conocimientos se desarrolla de Eduardo Calsamiglia a Moisés Vincenzi.

4.1. Sobre la obra de Eduardo Calsamiglia

Sobre los textos de Eduardo Calsamiglia, Ruth Cubillo Paniagua menciona que en «La marca azul» se explican ciertos elementos que manifiestan lo monstruoso únicamente, en este caso, aunque trata el contenido de este cuento como un hecho macabro y novedoso para la época del escritor:

«La marca azul» de Eduardo Calsamiglia es un cuento que presenta muchas características de la literatura gótica, pues se desarrolla en un lugar lejano a la realidad del lector costarricense de las primeras décadas del siglo xx, describe un hecho macabro y ofrece una explicación lógica de lo sucedido acorde con la verosimilitud intradiegetica. Conviene señalar que estructuralmente este cuento resulta bastante novedoso para su época, pues Calsamiglia recurre al recurso del hallazgo de un manuscrito fragmentado e incompleto, que el narrador reconstruye de la mejor manera posible para nosotros, sus lectores. Gracias a este recurso, se nos presenta una historia fragmentada, con grandes saltos temporales e interrogantes sin responder (171).

Este cuento es analizado por Karen Calvo, quien encuentra indicios de lo monstruoso. Si bien no lo expone directamente, hace hincapié en la apariencia de los personajes como vampiros crueles y siniestros. Con respecto a la función del monstruo, en la narración hay carencia de ello, por tanto, no es necesario tomarlos en cuenta, a pesar de encontrarse en el mundo fantástico. Asimismo, esta misma autora plantea que los textos de Calsamiglia tienen entre sus temáticas lo criminal para desarrollar una crítica de la sociedad ubicada en escenarios europeos. Conforme a las temáticas referentes al terror expuestas por Cubillo, Calvo y Zuñiga destacan los escenarios extranjeros con muchos rasgos fantásticos, en donde predomina el demonismo como parte esencial, para ello se indica:

Calsamiglia parece hacer eco de la tradición del teatro español finisecular dieciochesco, primero al definirlo como «drama fantástico» y luego al hacer aparecer como personajes centrales a Lucifer y al arcángel Refulgente. Las pequeñas direcciones aportadas en las didascalias apuntan a una escenificación que pretende el asombro del espectador (32-33).

Los personajes demoníacos se construyen como referentes directos de la maldad que agobia al ser humano; por consiguiente, mediante el análisis de Zúñiga, se constata que los monstruos y el diablo se homogenizan, es decir, no se separa lo diabólico de lo monstruoso, por verse como figura que genera miedo. Con respecto a *El diablo en el cielo* (1910), para Luis Gustavo Lobo es un texto escrito en verso «que cultivó el género sarcástico, tanto en el drama como en el verso. Sus aportes como poeta humorístico son verdaderamente notables» (3). Esto, de igual manera lo afirma Carlos Francisco Monge quien ve en las obras de Eduardo Calsamiglia, nuevas formas de escritura y proyecciones de la realidad, con el fin de crear la ruptura en lo costumbrista. Dicho esto, Jorge Ramírez Caro presenta que los textos de este escritor, sobre todo, *El combate* (1914), tiene temas convergentes con el objeto de estudio, pues se presenta la razón, lo sagrado y lo profano como parte de la formación de sujetos problemáticos, asimismo, se analizan temas como la enfermedad y la muerte, los cuales son parte de lo monstruoso, por su relación directa con la fatalidad.

4.2. Sobre Jaime Gálvez y *Paola: novelina espiritista*

Sobre *Paola: novelina espiritista* (1922) de Jaime Gálvez hay poca crítica literaria, tanto del texto mismo como de su autor. Iván Molina indica que la novela forma parte de la literatura costarricense no estudiada, por tener rasgos ocultistas, con respecto al tema en estudio no se hace relación alguna. Sobre la novela escogida, Francisco Rodríguez analiza la temática del amor prohibido por las clases sociales y el castigo del suicidio desde la perspectiva espiritista de Allan Kardec, la cual se desarrolla a través del discurso de los personajes. Conforme a lo monstruoso, hay carencia de ello. Asimismo, caracteriza el texto como:

un trabajo de tesis que propone un proyecto metafísico- religioso en tanta apuesta a la elevación espiritual del ser humano. En ese esfuerzo, el texto, al distanciarse de las realidades socio-históricas cercanas a su lugar de enunciación y sumergirse en un imaginario utópico espiritista, da continuidad a un tipo de literatura preocupada por la divulgación del pensamiento esotérico (180).

4.3. Sobre Moisés Vincenzi y *Atlante*

Margarita Rojas y Flora Ovares realizan un recuento de sus textos y sus participaciones en revistas literarias; sin embargo, de *Atlante* y las temáticas en estudio no se

hace mención alguna. Solamente apuntan a fenómenos culturales que eran de interés para este autor, ya que

Vincenzi toma una posición conscientemente ante las grandes interrogantes de la crítica: los problemas del realismo y la identidad, la manera de insertarse en el momento histórico y las exigencias de delimitar los parámetros que sustentan los juicios estéticos (360-361).

Según Francisco Rodríguez, en esta novela predomina la utopía y el espiritismo como parte de una crítica a la raza. También, propone que el mito de Atlántida está presente por su relación con los ideales griegos para exponer una perspectiva sobre el hombre blanco como ser perfecto. Ante ello indica:

Por un lado que los pobladores de la isla son sujetos blancos cercanos a la perfección de ideal griego, y por otra parte argumentando la existencia de una población de magos negros que viven en los subterráneos de la ciudad, y constituyen los seguidores del mal. Son vagabundos, traidores, déspotas, perezosos, políticos, esbirros, en fin, los colaboradores de los espíritus demoníacos que procuran la destrucción de la Atlántida (183).

Sobre *Atlante*, Rodríguez Cascante menciona lo monstruoso al plantear la construcción negativa de los seres demoníacos que se manifiestan por la insistencia de un discurso racial relacionado a las actitudes de los personajes, porque intentan reproducir la apariencia griega como símbolo de perfección. Asimismo, se condiciona el ideal estético a los sujetos considerados normativos, pues se dota de belleza al sujeto blanco y la fealdad al negro.

En síntesis, la función de lo monstruoso en los estudios previos se exploya de forma insuficiente y como un tema ambiguo que describe individuos problemáticos, usualmente negativos, feos y malvados, como los demonios presentes en las muestras literarias seleccionadas para esta investigación. Por tanto, para solucionar el vacío de conocimiento presente se realiza un análisis cultural para profundizar la manifestación de la monstruosidad en la literatura costarricense considerada alternativa al canon institucionalizado por las temáticas fantásticas desarrolladas en sus tramas.

5. Marco teórico general

En esta investigación se utiliza como teoría principal los Estudios Culturales, ya que se analizan los aspectos culturales presentes en la literatura costarricense entre 1910 y 1930, con el fin de determinar las características de los textos alternativos al canon institucionalizado y encontrar las causas de su clasificación. Para ello, se fundamenta la relación de los estudios culturales y el análisis literario, en específico, los denominados *monster studies*² se utiliza la figura del monstruo para reinterpretar las construcciones de los sujetos en el corpus seleccionado, pues lo que se busca es darles un sentido nuevo a conceptos como nación, etnia, género y el poder. Por lo tanto, la propuesta de Mabel Moraña se ajusta a la concomitancia expuesta en este estudio, pues plantea lo siguiente:

Creo, entonces, que la literatura tiene un sitio asegurado en los nuevos intercambios teóricos y en las metodologías que se están ensayando como recursos y procedimientos para leer la cultura. Y creo que ese lugar está directamente vinculado a la producción de sujetos y tramas intersubjetivas a través de las cuales toda sociedad o comunidad expresa sus reclamos, expectativas y frustraciones («Literatura, subjetividad y estudios culturales» 151-152).

El analizar un texto únicamente desde la teoría literaria es restrictivo, ya que se debe considerar los textos seleccionados como un objeto cultural, el cual mostrará diversas construcciones de orden político y social con el fin de criticar las estructuras tradicionales. Conforme al uso de lo monstruoso, el sujeto que se construye del fenómeno será tomado como un ente cultural, el cual rebate lo nacional y va más allá, puesto que también se incluyen modelos extranjeros en la producción de los escritores escogidos. En este caso, los Estudios Culturales sirven para establecer las conformaciones de lo monstruoso en la literatura costarricense y explicar las diferencias entre los discursos canónicos y los que no lo son. Los *Estudios Culturales* son definidos por David Bathrick:

El término estudio cultural tiende a establecer un área de conflicto referida al verdadero sentido y relaciones entre textos y contextos, la representación y lo representado, la producción cultural y el ámbito en el cual dicha producción toma cuerpo. Así, donde una vez el estudio de la cultura tuvo un estatus de sometimiento a la literatura, estos nuevos acercamientos vienen a poner en entredicho los modelos conceptuales jerárquicos en los que estaba basado ese carácter (274).

² Los *monster studies* son análisis culturales que abarcan las relaciones entre lo monstruoso, el monstruo y la monstruosidad.

Los Estudios Culturales tienen como propósito darle un nuevo sentido al texto al concebirlo como parte de una producción cultural. Tanto Eduardo Calsamiglia, Jaime Gálvez y Moisés Vincenzi, muestran la conformación de un nuevo canon que se plantea a partir de sujetos alienados y discursos fantásticos, mundos paralelos o problemáticas antimorales como lo es la muerte por control del hombre. La proyección de esta investigación es validar las posturas expuestas de estos tres autores. El propósito de los Estudios Culturales es reposicionar los discursos silenciados, eludidos o relegados por la crítica literaria y rescatar la literatura costarricense considerada alternativa como la que trata el fenómeno de lo monstruoso.

6. Fundamentos conceptuales

Para definir la función de lo monstruoso, se toman en cuenta la construcción de su apariencia; segundo, la relación entre lo feo y la maldad; por último, se exponen los conceptos derivados de la historiografía literaria para la realización de un recorrido sobre la presencia de lo monstruoso en las letras nacionales del periodo escogido.

6.1. Nociones sobre la apariencia del monstruo: lo feo y el mal

Las categorías que se abarcan son la definición del monstruo desde el punto de vista cultural y desde la fealdad. Sobre la función del monstruo, se presenta la construcción de la amenaza por medio de aristas culturales, los cuales sirven para formar el cuerpo caracterizado como monstruoso. Dicho esto,

El monstruo nace solo en esta encrucijada metafórica, como encarnación de un determinado momento cultural, de un tiempo, un sentimiento y un lugar. El cuerpo del monstruo incorpora literalmente miedo, deseo, ansiedad y fantasía (calmada o incendiaria), dándoles vida y una extraña independencia. El cuerpo monstruoso es pura cultura. Constructo y proyección, el monstruo existe solo para ser leído: el *monstrum* es etimológicamente «lo que revela», «lo que advierte», un glifo que busca un hierofante (Cohen 4. El texto original está en inglés, la traducción fue hecha por GMR).

Dado que el monstruo es un cuerpo cultural amenazante, se debe considerar lo feo como parte de su caracterización, por lo que Henderson plantea la fealdad como un «unificador problemático porque sus sucesivas modificaciones han sido reduccionistas más que generadoras» (204). El monstruo es constante en sus cambios, ya que no es un fenómeno que se presenta en solo una época, es una modificación a nivel social, es más, esto se ajusta a la visión de sujeto culturizado, puesto que al ser contestatario revela una situación que no debe ser contada. La función del monstruo en la literatura costarricense muestra lo que no está bien y lo que no es agradable a la vista:

la fealdad se resiste a la figuración estática y reelabora constantemente el espacio entre ella y el sujeto, sugiriendo ante lo feo, los usos y abusos lingüísticos pueden señalar «materia afuera de lugar» y suscitar interrogantes sobre nuestro lugar en la mezcla (211).

Al igual que Henderson, Umberto Eco presenta un recorrido de la fealdad en la pintura y la escultura para determinar las diversas aristas que este término conlleva, ellas van desde lo corporal hasta los espacios físicos en los que se presentan estos sujetos, por tanto, lo feo se define como: «desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo» (*Historia de la fealdad* 19). La función de lo monstruoso en el estudio cultural es determinar qué situaciones rompen con lo normativo, en consecuencia, al estar fuera de su espacio busca

«monstrificar» el ambiente para una reelaboración del discurso social y fantástico. El monstruo es feo, transgresivo, anormal y una amenaza al mundo real, ya que se le asocia con lo negativo por su apariencia, cuyo papel es replantear los discursos que se consideran tabú, con el fin de modificar lo cotidiano. Esto lo constata Mabel Moraña en:

Brujas, hechiceros, hombres-lobo, vampiros y demonios, seres física o psíquicamente desviados de la norma, situaciones extremas que remiten a realidades extrasensoriales, a poderes y percepciones que exceden la experiencia común, constituyen la base de una forma alternativa de representación de lo humano y de los espacios misteriosos e irracionales que rodean y acechan la cotidianeidad (*El monstruo como máquina de guerra* 74).

6.2. La maldad

El monstruo es definido como el otro, incluso en espacios fantásticos, donde su apariencia es permitida. La otredad de los personajes monstruosos no solo se presenta en la apariencia, sino también en su asociación inevitable con el mal, por su conformación estereotipada, la cual tiene rasgos negativos debido a su coincidencia con la cultura popular. Dicho esto, Philip Zimbardo plantea:

Todo esto se hace con palabras e imágenes. El proceso se inicia creando una imagen estereotipada y deshumanizada del otro que nos presenta a ese otro como un ser despreciable, todopoderoso, diabólico, como un monstruo abstracto que constituye una amenaza radical para nuestras creencias y nuestros valores más preciados. Cuando se ha conseguido que el miedo cale en la opinión pública, la amenaza inminente de este enemigo hace que el razonable actúe de una manera irracional, que el independiente actúe con obediencia ciega y que el pacífico actúe como un guerrero. La difusión de la imagen visual de ese enemigo en carteles y en portadas de revistas, en la televisión, en el cine y en Internet, hace que esa imagen se fije en los recovecos de nuestro cerebro primitivo, el sistema límbico, donde residen las potentes emociones del miedo y el odio (11).

Con respecto al estereotipo del monstruo, se le expone como malvado, feo y dador de miedo. Se utilizará como principal la teoría de Zimbardo para readecuar las nociones de lo monstruoso, desde la perspectiva de la actualidad según el entorno costarricense, para ello, cabe considerar lo desarrollado por el filósofo contemporáneo Zygmunt Bauman para quien el mal es « cuando no somos capaces de señalar la norma que ha sido infringida o saltada al producirse el acto para el que tratamos de hallar un nombre apropiado» (*Miedo líquido* 75). La idea sobre el mal de este teórico será tomada como secundaria, pues al ser modificada por la sociedad y todo el pesimismo que lo rodea se considera este concepto bajo una nueva perspectiva como «la maldad líquida», cuya función es totalizante en la vida del sujeto. Con respecto a la representación de la maldad, en este caso, la función del monstruo prevalece

porque se recurre a una imagen cultural, a la que no se le puede dar una apariencia fija. Por consiguiente, al *diablo* se construye como personificación de lo malvado, al plantear que

El diablo de toda la vida representaba el mal sólido con una lógica simbólica de búsqueda y captura de almas humanas y su implicación activa en los asuntos humanos y terrenales. Se limitaba a perseguir su objetivo tratando de invertir y deslegitimizar el orden social y moral establecido (Bauman 19).

El diablo como símbolo de *maldad*, siempre que aparece busca desautorizar a los modelos de poder presentes, en este caso, en los textos literarios, porque se desmitifica su imagen estereotípica retratada por los discursos religiosos que buscan plantear el bien; además, es una forma de transgresión de la normalidad, la cual se conforma desde la imagen terrorífica atribuida, este a su vez se representa en el arte como un elemento fascinante por sus múltiples apariencias deformes, bellas y amenazantes. Ante ello, haciendo referencia a los monstruos, Julia Ramírez explica:

En su anomalía física y ontológica, el monstruo supone siempre una transgresión de lo que se entiende como «normal» y por tanto contiene a su vez un elemento liberador, situándose entre el miedo y el asombro y, también, el deseo y la risa. En el arte vemos estos dos sentidos: aunque representan el terror, pueden suponer asimismo un juego de la forma y de la mente (132).

El diablo es un ser desconocido, que se ha armado culturalmente mediante la creencia popular y artística. Si bien atenta contra «lo normal» por ser construido desde la incorrección, su imagen es cuestionada por representar un personaje que se libera mediante los excesos, porque llevan a situaciones placenteras, hilarantes y terroríficas. Sobre el mal, Rüdiger Safranski explica:

El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde esta se cierra a la exigencia del sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia. Y la conciencia puede elegir la crueldad, por mor de ella misma (14).

Se difiere del hecho que la *maldad* no tiene carácter conceptual; sin embargo, se concuerda con la clasificación de plantearlo como parte de la amenaza y los elementos contrarios en el corpus elegido, donde lo monstruoso es malvado por su estereotipación negativa. El mal es un concepto por ser parte de una construcción mental culturalizada por los individuos que la definen, es decir, si una persona da una apreciación del bien, debe saber cuál es su contrario.

6.3. La conformación del cuerpo monstruoso

La conformación del cuerpo monstruoso parte de varios aspectos estéticos-ideológicos, ya que representan tres puntos focales tratados en los apartados anteriores: (1) la maldad, (2) la fealdad y (3) la otredad, los cuales están presentes en los textos analizados en esta investigación. Dicho esto, se consideran lo propuesto por Camilo Retana, con respecto al vampiro, monstruo presente en el corpus principal (*Paola: novelina espiritista*), el cual tiene complejidad en sus manifestaciones culturales. Sobre esto, el estudioso nombrado con antelación explica que

En la tradición vampiresca prima una visión íntegra del cuerpo bastante cercana a la visión convencional de este. Las alteraciones corporales del vampiro se encuentran, en consecuencia, bien disimuladas. De hecho apenas y se pueden identificar cambios corporales entre los vampiros y el común de los mortales: acaso el tamaño ligeramente grande de sus caninos y su ambigua palidez (128-129).

El arquetipo de vampiro conformado en la literatura costarricense corresponde a una relación simbólica con el linaje; por consiguiente, el uso de la sangre lo vuelve un sujeto denominado somático³. Por tanto, se toma en cuenta el concepto de la repugnancia planteado por Sara Ahmed, para analizar el cuerpo monstruoso como un elemento de contagio. Cabe destacar que el monstruo es una amenaza para lo normativo y es un ser repugnante porque

involucra una relación de tacto y proximidad entre las superficies de los cuerpos y los objetos. Ese contacto se siente como una intensidad desagradable: no es que el objeto, separado del cuerpo, tenga la cualidad de "ser ofensivo", sino que la proximidad del objeto al cuerpo se siente como ofensiva. El objeto tiene que haberse acercado bastante para que nos sintamos repugnadas. Como resultado, mientras que la repugnancia impregna al cuerpo, también impregna al objeto que aparentemente la hizo surgir (138).

La función de lo monstruoso desde lo corporal es mostrar lo invasivo. El monstruo repugnante destruye por medio de elementos cotidianos que se vuelve siniestros, es decir, son objetos que a simple vista son normales, pero luego se transforman en dadores de miedo; con la intención de dominar lo normativo por medio de un proceso de contaminación. Asimismo, se considera una transgresión en el plano real, ya que cuestiona la normalidad, este concepto se basa en parámetros físicos y conductuales expuestos desde un sujeto modelo que se conforma a partir del concepto de *simbolismo*,

no obstante, de algún modo la presencia en la creación de los monstruos, y elige dos vías para hacerlo. Por un lado, los inserta en la gran tradición del simbolismo universal. Partiendo del dicho de san Pablo, según el cual vemos de este modo las cosas

³ Lo somático es lo referente a los fluidos, por eso al vampiro se le clasifica de este modo.

sobrenaturales en *aenigmate*, de forma alusiva y simbólica, se llega a la idea de que todos los seres del mundo, ya sean animales, plantas o piedras, tienen un significado moral (nos instruyen sobre virtudes y vicios), o alegórico, esto es, a través de su forma y de actitudes que simbolizan realidades sobrenaturales (*Historia de la belleza* 143).

6.4 Lo monstruoso desde la doctrina espiritista

Se analiza lo monstruoso desde la perspectiva espiritista, la manifestación de seres desconocidos o lo abstracto del fenómeno en sí, ya que se cuestiona no solo la apariencia, la conducta y su posicionamiento social, moral y religioso. Dicho esto, Allan Kardec indica:

El espiritismo es resultado de una convicción personal que, como individuos, pueden abrigar los sabios, haciendo abstracción de su calidad de tales; pero someter esta cuestión a la ciencia valdría tanto como someter la existencia del alma a una asamblea de físicos o de astrónomos. En efecto, todo el espiritismo está contenido en la existencia del alma y en su estado después de la muerte, y es soberanamente ilógico creer que un hombre ha de ser un gran psicólogo (24).

El espiritismo se describe mediante el tipo de las relaciones entre lo monstruoso y el concepto de alma, debido a la presencia de la muerte y la inercia que se presenta por medio de los fantasmas y los vampiros. Para el análisis y clasificación del monstruo desde el espiritismo se determina que el concepto «campo de concomitancia», el cual se define como un tratamiento de «enunciados que conciernen a otros muy distintos dominios de objetos y que pertenecen a tipos de discursos totalmente diferentes, pero que actúan entre los enunciados estudiados; ya sirvan de confirmación analógica» (Foucault 94). Se utiliza este concepto para el objeto de estudio, porque desarrolla un discurso alternativo, cuyo propósito es alejarse de lo normativo y tener un efecto denunciante en lo oficial para desafiar lo ético y darle un nuevo sentido a términos que se consideran dicotómicos como el mal. Se toma en cuenta lo propuesto por Carlos Francisco Monge y Gabriel Baltodano, con respecto a la relación de los estudios culturales con la periodización de obras y crítica literaria, pues lo que se busca es reinterpretar los textos alternativos al canon costarricense. Ante esto, ellos explican:

la idea de periodizar un conjunto de hechos culturales, en especial los de índole literaria, implica al mismo tiempo atenerse a un conjunto de hechos objetivos (la publicación, y sus fechas) de obras, cuya existencia da lugar a su vez a nuevos textos: los de crítica literaria, y al modo como se perciben e interpretan desde la posteridad (nuestra actualidad). Con ello, la visión de los hechos no tiene por qué someterse a un criterio de verdad absoluta (aspiración de las ciencias exactas), sino al rigor interpretativo de esos hechos culturales, esta vez desde la contemporaneidad (18).

El fin de analizar textos alternativos o marginales del canon costarricense institucionalizado es rebatir los discursos autoritarios; basándose en su olvido y relegación tanto de las generaciones como de la crítica literaria. Con los estudios culturales se busca reconsiderar lo monstruoso como una forma no contemplada de interpretar diversos panoramas.

6.5. Sobre la teoría fantástica y la función de lo monstruoso

Tzvetan Todorov para explicar lo fantástico se basa en el espacio real/irreal, con el fin de exponer la transgresión y la ruptura creada en un lugar determinado. Sobre lo fantástico explicita que lo monstruoso no es parte de la realidad, ya que «sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (18). Según este teórico, los monstruos son producto de la imaginación y se definen como ambiguos, debido a que no se tiene plena seguridad de su existencia; además, lo monstruoso se desarrolla como una manifestación de lo extraño, el miedo y acontecimientos sobrenaturales. No obstante, para David Roas, las derivaciones de la fantasía no se deben de estudiar separadas, pues se relacionan entre sí para exponer la anormalidad del mundo en que vivimos. Sobre ello, expone una breve comparación sobre la literatura fantástica en general del siglo XIX y la analizada en el plano actual:

Quizá la diferencia esencial entre lo fantástico del siglo XIX y lo fantástico contemporáneo podría expresarse de este modo: lo que caracteriza a este último es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos.

Claro que todo eso no es más que otra forma de expresar la transgresión esencial que caracteriza a la literatura fantástica a lo largo de toda su historia y que se manifiesta en esa impresión amenazante llamada *miedo metafísico* (107. Las cursivas son del texto original)⁴.

El miedo en conjunto con lo fantástico considera la maldad, la muerte y su relación con el entorno en que se encuentra el monstruo; por consiguiente, su función no solo es exponer la otredad como un elemento sensorial, sino como una amenaza en la cognición, ya que este se manifiesta dentro del binomio racional / irracional por su irreverencia ante los límites, es decir, forma parte de un fenómeno estético- literario clasificado como ambivalente.

⁴ Esta es una de las clasificaciones que David Roas explica para argumentar ciertos aspectos de la teoría sobre lo fantástico de Todorov.

7. Marco metodológico

En esta tesis se establecen nueve pasos para desarrollar el estudio sobre lo monstruoso en la literatura costarricense. La investigación está estructurada en cuatro capítulos que desarrollan diversas perspectivas sobre la función de lo monstruoso. Para el primer capítulo, enfocado en las manifestaciones culturales en *El diablo en el cielo*, se realiza como **paso inicial**, la definición de las características del monstruo presente en la literatura costarricense del periodo escogido para establecer la diferencia entre los personajes que se consideran normativos y los que no lo son por medio de la otredad y lo feo, según el concepto de monstruo propuesto por Jeffrey Cohen, este se plantea en términos generales, para aclarar lo que se entenderá como ser monstruoso en este estudio. El **segundo paso** se examina, para el cumplimiento del mismo capítulo, la función del diablo en la literatura costarricense y su figura como un símbolo de *maldad* desde el proceso de desmitificación del monstruo y su espacio; para ello, se considera la construcción del infierno y la hibridez del diablo para exponer nuevas consideraciones sobre lo demoníaco y el lugar donde este se desenvuelve. Conforme la poética de Eduardo Calsamiglia se relaciona con lo monstruoso para analizar su estructura novedosa para la época, su diversidad temática y su alejamiento del modernismo.

En el segundo capítulo referente a la relación entre el espiritismo y lo monstruoso en *Paola: novelina espiritista*, se plantea el **tercer paso**, el cual es definir lo monstruoso desde el espiritismo para establecer una relación entre los comportamientos de los personajes y el monstruo que aparece en la novela; por consiguiente, se toman en cuenta las acciones suicidas para determinar las funciones de lo monstruoso en la novela. El **cuarto paso**, para el cumplimiento de los apartados sobre el vampiro, el fantasma y su relación con el espiritismo se utilizan las nociones conceptuales de Camilo Retana en conjunto con los de Allan Kardec para determinar las características del vampiro y del fantasma como un sujeto antinormativo que por medio de su función en el texto critica lo socioeconómico.

En el tercer capítulo correspondiente a la novela *Atlante*, como **quinto paso** se explican los aspectos del sujeto cultural partiendo desde el estereotipo del monstruo malévolo basado en la propuesta teórica de Philip Zimbardo, aquí se toman las características físicas de los personajes principales y los seres subterráneos (demonios) que están en disputa con ellos. El **sexto paso** es examinar la función del monstruo por medio de lo conductual y lo estético-ideológico para justificar su presencia en el mito griego y la metatextualidad, según

el concepto de *fealdad* expuesto por Gretchen Henderson y la *repugnancia* planteada por Sarah Ahmed, con el fin de determinar las problemáticas que tiene la construcción de la apariencia del personaje monstruoso en *Atlante*, además, se fijan diferencias entre los ciudadanos atlánticos y los demonios.

En el cuarto capítulo sobre los aspectos de una literatura costarricense alternativa al canon, en el **séptimo paso** se utilizará el concepto de *maldad* y su concepción secundaria («maldad líquida») para indicar su relación con lo monstruoso en el corpus de la investigación y establecer una el binomio racional / irracional como problemática de los personajes inmersos en los procesos de «monstrificación». El **octavo paso** para el cumplimiento de los apartados se especifican las características del texto alternativo / marginal del canon costarricense institucionalizado, según las tesis de periodización de Gabriel Baltodano y Carlos Francisco Monge; además, de las nociones de Foucault a este respecto, con la finalidad de diseccionar temáticas que conllevan a reestructurar la visión de otros tipos de sujetos culturales en la literatura costarricense escogida; sobre todo, la referente a la figura del héroe y el uso del ocultismo para la adquisición de conocimiento sobrenatural. Como **noveno paso**, para clasificar el monstruo en los textos seleccionados para este capítulo, se parte de lo propuesto por Roas (el miedo y lo fantástico), Cohen (el cuerpo monstruoso como símbolo cultural), Zimbardo (el mal) y Kardec (espiritismo) para pormenorizar los referentes conceptuales de lo monstruoso como un anatema.

Capítulo I: Manifestaciones culturales en *El diablo en el cielo*

En este capítulo se explican diversas manifestaciones culturales de lo monstruoso en *El diablo en el cielo* (1910) de Eduardo Calsamiglia, el cual la crítica literaria lo considera lírica porque está escrito en verso. En este caso, se le dará énfasis a su contenido y estructura, por lo que se tomarán las siguientes perspectivas de análisis sobre este texto: la poética del autor seleccionado en relación con lo monstruoso, la hibridación de lo demoníaco y la desmitificación del poderío del diablo; del mismo modo, la del espacio. Dicho esto, como se analiza el monstruo y sus funciones, Gretchen Henderson lo considera dentro de la estética de la fealdad, por el juicio de valor que se realiza en el ámbito cultural. Este fenómeno se presenta como una consecuencia de los problemas sociopolíticos. Por tanto, lo monstruoso puede ser definido mediante una función «didáctica, cómica o comercialmente valiosa. Sobre todo en la antigua Roma, los grupos monstruosos se asocian con el comercio y el estatus y la demanda de esclavos deformes hizo que sugirieran los «mercados de monstruos» (81). Eduardo Calsamiglia es un escritor considerado novedoso para la época por su transgresión temática en sus textos, ya que exponía ciertos parámetros del referente casi nulos como lo gótico, por lo tanto, se toma en cuenta no solo lo monstruoso, sino también lo oculto, las maldiciones hechas por los personajes, como en este caso, se plantea un debate entre seres alados y el diablo en una especie de juicio, cuyo fin es derribar su construcción estereotípica.⁵

1.1 Problemática de la poética de Calsamiglia y su relación con lo monstruoso

La poesía de Eduardo Calsamiglia está prácticamente ignorada por la crítica, ya que se le da más énfasis al teatro de este autor costarricense al no tomar en cuenta las ideas nacionales; no obstante, la construcción de identidad resulta ser un problema en Costa Rica y en lo centroamericano, por lo que Sergio Ramírez indica:

Nuestras sociedades seguían siendo en muchos sentidos rurales, pero la temática campesina e indígena se sujetaba a un enfoque arcaico, que se volvía en muchos sentidos romántico, un territorio vernáculo idealizado que se separaba de manera tajante a la literatura de la realidad. Por otro lado estaba la narración de denuncia social y política centrada en los enclaves bananeros y la intervención de los Estados Unidos que sostenía o derrocaba gobiernos e imponía dictadores. Y por fin, con la misma persistencia, la narrativa en la que el hombre letrado se enfrenta a la naturaleza salvaje que busca dominar para que surja la civilización (12).

⁵ El diablo construido bajo el estereotipo es el que presenta cuernos, color, rojo, fealdad y figura animalesca, el cual se encuentra en un espacio lleno de llamas, donde se torturan las almas malvadas.

El problema de la poética de Calsamiglia radica en que *El diablo en el cielo* tiene una estructura atípica al resto, pues se estructura una historia de diecisiete capítulos, en los cuales hay un subtítulo que tiene la temática desarrollada en cada sección. Una novedad para la literatura costarricense de la época es la poesía en prosa, la cual refiere a la labor literaria de Baudelaire (poeta maldito). Se considera este escritor francés debido a la cercanía con lo monstruoso, ya que sus textos son alternativos al plantear un imaginario construido desde imágenes transgresivas basadas en las conformaciones del diablo, los vampiros y seres blasfemos. Sobre esta estructura, Carlos Francisco Monge explica:

Cuando se habla de un poema en prosa, se parte de una condición inicial: siendo un texto poético, se elimina el verso como noción y como recurso. Lo que en un momento podría haber sido un contrasentido (¿poesía + prosa?), resultó un oportuno oxímoron para dar nombre a una forma literaria compuesta y abierta. En esta nueva perspectiva, el verso es un molde; por tanto, la libertad de escritura se ve atada a un modelo, a unas normas retóricas. Con el poema en prosa se busca la libertad expresiva y con ello se diluyen las fronteras entre la poesía y la prosa. Así, lo que a primera vista pudo ser un asunto retórico, se convirtió en un aspecto estético-ideológico («Sobre la poesía en prosa en Costa Rica» 131).

El desarrollo de la poética de Calsamiglia es transgresivo, puesto que con *El diablo en el cielo* amplía la perspectiva cultural de lo diabólico, al reinterpretar su imagen para exponer las censuras de las figuras eclesiásticas y sus procesos rituales (canonización). Mediante el discurso utilizado en este texto poético se critica lo sacro al plantear a los personajes como seres tentados y con poder limitado; por ejemplo, la figura de Dios no es un ser omnipresente y con poder total; sino más bien se apega al modelo ya hecho por los poetas malditos al plantear un mundo transversal, en donde se cuestiona lo conocido; por esta razón, se construyen sujetos monstruosos y el satanismo (manifestación cultural) como forma de prédica.

La poética de Calsamiglia no reproduce los temas canónicos de la literatura, ya que el texto apunta a la creación de un mundo imaginario y paródico desde el ámbito religioso, es más, este texto derriba las creencias sobre el diablo como ser temible y el cielo como lugar para almas buenas. Aquí, el discurso es ambiguo, porque apela a lo absurdo como primordial, pues se consulta al Diablo para tomar una decisión. Dicho esto, el autor es ubicado en los modernistas, pero su obra ante la crítica literaria es eludida, debido a ser un caso anómalo en las letras nacionales. Al tratar temas religiosos de modo satírico se desmitifican imágenes culturales como las de Dios y el Diablo. Asimismo, se considera un autor simultáneo a los

Europeos que tratan el terror desde lo ritual y la creación de distopías para invalidar los discursos modernistas como el de la identidad. Otro aspecto que es atípico al de su época, es el uso de lo monstruoso para explicar lo feo, lo antinormativo y la protesta como forma de contrariar la moralidad impuesta por la época; un claro ejemplo, sería el uso de la lujuria y la mujer como objeto de deseo masculino; al usar la danza sugerente de la mujer al danzar, debido a la relación de la mujer con el estereotipo del diablo. Sobre ello, Tito Pérez dice que los poetas malditos (también aplicado al escritor en análisis): «enseñaron al hombre a caminar por los infiernos terrenales, criticaron a la sociedad en sus costumbres, en su mojigatería, en su hipocresía; se burlaron de la razón, de la felicidad fingida» (105).

El diablo en el cielo, por la época en la que fue publicado pertenece a la literatura costarricense modernista; sin embargo, no se puede caracterizar del todo como un texto de esta índole, a pesar de tener presente el exotismo, los personajes fantásticos y el cuerpo desde lo erótico. Por tanto, para preservar su vigencia en la contemporaneidad se considera lo explicado por Carlos Francisco Monge con respecto a la poesía costarricense:

Uno de los caminos ha sido la crítica a los sistemas; el mundo se transforma y con él los modos de vivirlo; el erotismo, la trascendencia, la patria o las edificaciones sociales han de cambiar o desaparecer; se busca modificar los estereotipos culturales, sociales, y en definitiva históricos (*La rama de fresno* 75).

La poesía de Calsamiglia desde la perspectiva contemporánea costarricense modifica la imagen del diablo y plantea una nueva estructuración de lo moralista. Tal y como lo proponen los Estudios Culturales, apunta a una nueva concepción del sujeto, porque explicita un Dios con un poder limitado y una reformulación del binomio bien / mal, al cuestionar los procesos normativos. Dichos aspectos plantean el analizar el texto como un objeto cultural, el cual reactiva discursos silenciados como la función de los representantes de la iglesia y los vicios mortales. Mediante esta producción culturizada se utiliza lo monstruoso como artefacto para replantear los discursos canónicos dirigidos a puestos jerárquicos determinados por ámbitos sociales como la sublimidad que adquiere una persona al convertirse en santo.

1.2.El demonio como personaje híbrido

En este apartado se discute la conformación del diablo, según la hibridez, en el texto escogido de Calsamiglia, ya que el culturalmente se ha concebido la imagen diabólica desde ciertos referentes como: el tridente, los cuernos, el color rojizo; entre otros. En *El diablo en*

el cielo, no se deja de lado ciertos parámetros que sigue lo diabólico para expresar su monstruosidad, debido a su apariencia oculta y misteriosa en el infierno; asimismo, se le considera monstruo por estar en un espacio dañino. Sobre el diablo como figura principal de lo malévolo, Salvador Elizondo lo analiza de la siguiente forma:

El Diablo es la denominación concreta del concepto abstracto "el Mal"; 'como figura está en la misma relación lógica que el vino con la embriaguez, pero lleva consigo la carga de una connotación completamente especial en el contexto en que alienta: la de pecado o transgresión; es decir la de culpa y castigo que expresan sintéticamente las dos grandes funciones que el Diablo ejerce en el mundo: tentación y tortura, a veces bajo la forma de la fascinación y de la gratificación sensual (5).

Esta visión del mal presente en *El diablo en el cielo* de Calsamiglia, anteriormente había sido tratada en Europa por los poetas malditos, pues se desafiaba lo canónico para darle paso a la maldición y la muerte como parte inherente de las conductas humanas; por consiguiente, el texto poético en análisis es análogo a las construcciones culturales ofrecidas por los simbolistas franceses (Baudelaire, Verlaine y Rimbaud). Sobre ello, Giraldo explica que

representan una ruptura violenta con la moral, una irreverencia con el progreso, y una repelencia con la decimonónica burguesía. Sus obras son una 'pintura' que afirma y niega la época moderna. Su poesía es también un pensamiento crítico que eleva el mal a la categoría de dimensión estética y que como tal pervivirá en Occidente (178).

La apariencia del diablo no solo se apega lo moralista, sino que en esta época se retoma *la maldad* como parte de un discurso antinacional, porque desafía lo normativo. Los personajes ya tienen una identidad fija, hasta los espíritus del infierno son identificables, aunque se tome en cuenta lo social se presenta otro enfoque desarrollado en los espacios imaginarios como el cielo y el infierno. Debido a la *maldad*, se analiza este texto desde la hibridez como un proceso cultural que modifica al sujeto y realiza cambios para una nueva conformación, esto con el fin de crear una ruptura, al interpretarlo como un personaje anacrónico, cuya función es adecuarse a los acontecimientos en la que se encuentra para seguir teniendo un aspecto contemporáneo. En el texto de Calsamiglia el diablo se asocia con elementos intrínsecos para su construcción como lo es erotismo, lo infernal y el poder de él que por cuestiones meramente religiosas se direccionan a los que incurren en el pecado. Además, para discutir la imagen de lo diabólico, se homogenizan sus configuraciones, ya que se le menciona como Lucifer, Satanás, Luzbel (este último se demoniza erróneamente porque

es el prototipo de ángel rebelde), entre otros. Para entender la problemática de su apariencia se considera su descripción en el texto:

Satanás, una amplia capa
Color púrpura; traje del siglo catorce;
espada de cinto ceñida botas de ante con dos vueltas amplias sobre las rodillas
Su mirada de penetrante al brotar de las pupilas,
Derramaba en derredor un sinnúmero de chispas
las cejas era dos trazos dirigidos hacia arriba
y su boca una hendidura
Llena de irónica risa
Entre cuyos labios rojos
los dientes parecían ostentando la blancura de la porcelana fina.
Negro y rizado el cabello.
Cómbala amplia frente altiva
sobre cuyas dos entradas
los cuernos se retorcían,
enderezando hacia atrás sendas puntas agudísimas prominente nariz de corva y burlesca
línea
Los bigotes de azabache erizaban altas guías
y subrayaba su rostro Faunesco corta barbilla (200-201).

El diablo no se presenta como un monstruo rojo/ negro, bestial, feo y malo; más bien. este es atípico y se le considera híbrido porque tiene rasgos humanos y animales. Las características humanas son exaltadas por medio del rostro (cejas, ojos, labios, dientes) de manera exagerada para exponer a un diablo burlesco, asimismo, su vestimenta del siglo XIV⁶ hace remembranza a la época medieval, en donde primaban los discursos del bien y el mal, pues había una gran crisis económica, enfermedades (peste negra) y conflictos bélicos, esto corresponde a una crítica de los sujetos de clase alta, por sus facciones respingadas y bigotes llamativos. Además, los rasgos animales del diablo constatan un intertexto con *Fausto* (1832) de Goethe cuando se menciona lo faunesco; esto, a su vez plantea la adquisición de

⁶ El monstruo cuando tiene rasgos medievales crea espacios excesivos y se caracteriza por ser híbrido y exagerado.

conocimiento, pues se realiza catábasis y anábasis para extraer información sobre el entredicho de la canonización del Papa Alejandro VI, la cual se puede solucionar con la ayuda demoníaca, este último tiene el alma en su poder. Para reforzar el concepto de hibridez presente en la figura diabólica, Ricardo Chaves explica:

El monstruo se caracteriza por su hibridez, por la ausencia o presencia de ciertos rasgos pertenecientes a órdenes distintos (animal/humano, masculino/femenino, animal/vegetal, vida/muerte, etc.) o la mezcla inapropiada de varios de ellos, lo que genera una carencia o un exceso y lo ubica fuera de un canon estético previo, o mejor, como lo opuesto del arquetipo aceptado canónicamente («Monstruos fantásticos en la literatura costarricense»⁷⁸).

El diablo tiene múltiples representaciones y nombres que apuntan a una figura de *maldad*. Según la descripción de lo diabólico se determina su ambigüedad, porque su aspecto es consolidado por la bajada de los santos al infierno; por añadidura, crea ruptura al exaltarse sus rasgos faciales que provocan risa. Inclusive se le ridiculiza cuando se menciona lo siguiente: (este retrato demuestra, /Con sus turbias medias tintas, /Que no es verdad el león/Tan fiero como lo pintan) /Con la siniestra apoyada/Sobre el pomo de la fina/ Tizona, y su mano diestra/Repeinando la perilla (201. Los paréntesis son parte del texto original). La figura diabólica se desmitifica, pues mediante el humor, ya no es una figura mítica que genere miedo, es decir, el monstruo híbrido por tener múltiples elementos parodia las figuras de autoridad, por lo que lo vuelve un ser contestatario.⁷

La construcción del diablo se realiza de forma negativa; por ende, es antinormativo y crea un nuevo modelo para la construcción del sujeto por sus aspectos culturales relacionados con la risa y *la maldad* como forma de representación de la conducta humana; en consecuencia, es un símbolo humorístico cuya función enfatiza en el rebajo de lo sacro, porque predomina el cuestionamiento del poder divino. Ante ello, Gabriel Baltodano indica que «el humor, en sus facetas literaria y gráfica, sirvió como vehículo de toda clase de ideas y como medio de censura moral, política e ideológica» («Fisiognomía y fealdad cómica en la caricatura política de Enrique Hine» 156). Estos tres últimos aspectos, se determinan en la construcción cultural de lo diabólico debido su relación con lo religioso y la personificación del mal. Esto se afirma con la bienvenida al infierno que reciben los santos: «Dio el diablejo varios saltos/ y bajó muerto de risa. / Para darle a Mefistófeles la inesperada noticia. / A poco

⁷ El diablo se concibe como figura de autoridad en el infierno, asimismo, se considera contestatario porque critica puestos, pensamientos sociales o el descontento ante una situación.

el mismo demonio / En la puerta aparecía/ Con el objeto de extenderles/ Su burlona bienvenida» (200). Los diablos son seres burlones y festivos, el hecho de dar saltos y dar una noticia inesperada a Mefistófeles con el fin de rebajar a los santos y poner en entredicho el poder del bien y realzar el mal, por lo que, a nivel cultural, lo diabólico dentro de su hibridez es un ser alegórico que responde a lo carnavalesco.

La construcción cultural del diablo se forma a partir de situaciones excesivas, por eso se relaciona con las mujeres para erotizar el espacio en donde se encuentra, es decir, el infierno se concibe como un lugar donde lo femenino es utilizado para el placer carnal; asimismo, se utiliza el término *orgía*, para exponer el sentido ritual del pecado: «Son mis bailarinas de ópera/ Y mil tenorios de la escuela/ Que habitan allí reunidos/ Es una orgía perpetua» (204). La mujer en el infierno se expone como pícara, coqueta y deseada por los personajes masculinos. El santo se concibe como hombre tentado por el encanto femenino. La mujer es monstruosa no en apariencia, sino en conducta, ya que resulta ser *femme fatale*. En el texto poético se plantea la belleza de las reinas egipcias Cleopatra y Nitocris; ellas crean desmesura en un personaje sacro, porque sus acciones son antinormativas, ambas en el plano terrenal fueron asesinas y suicidas. Por tanto, el monstruo femenino es malvado, amenazante, destructivo y bello: «Abraham trabó con Nitocris/ Una picaresca charla; Moisés paseó del brazo Con la divina Cleopatra;/ Y las dos reinas de Egipto, /De tal modo coqueteaban / Que ponían en peligro/ A los dos buenos patriarcas» (220). Conforme a estos aspectos sobre la construcción del diablo en la literatura costarricense, se debe comprender que lo demoníaco es representativo de un imaginario, el cual corresponde a reforzar las estructuras míticas y las manifestaciones culturales asociadas a los preceptos sociales. El diablo monstruoso sirve como instrumento de contradicción ante lo canónico con el fin de exponer otra perspectiva social, la cual se considera como aberrante o que debe ser silenciada. Sobre ello, Michael Uebel plantea:

Por tanto, es comprensible por qué los monstruos se sienten cómodos en las estructuras de creencias del mito. Son criaturas míticas en el sentido preciso de Levi-Strauss: como figuras de liminalidad o de intermediación, los monstruos, como las estructuras del mito que los circunscriben, están al mismo tiempo cargados con la tarea insoluble de resolver las contradicciones sociales reales y con la función de inventar soluciones simbólicas a contradicciones imaginarias. En este sentido, las historias de lo impensable se preocupan por las razones históricas por las que lo que es socialmente marginal o liminal se vuelve simbólicamente central. En el nivel de la formación cultural y la realidad social, el monstruo es rechazado, "encerrado" y protegido, mientras que al mismo tiempo juega

libremente en el reino mismo en el que está exiliado y encerrado: el imaginario compartido de lo normal, cultura dominante. El repudio a través del cual emerge la identidad cultural oficial es al mismo tiempo una producción en el imaginario de los límites definitivos de la subjetividad (266. El texto original está en inglés, la traducción fue hecha por GMR).

El diablo como monstruo es una clara referencia a lo nefando, lo inefable y lo exiliado. En el caso de *El diablo en el cielo*, esta figura es necesaria para realizar un acto positivo, el cual es la beatificación de un sujeto antinormativo. Además, cabe recalcar que a pesar de ser una representación antropológica de mal y de un imaginario como tal, este siempre será parte de un mito, el cual refuerza su ambigüedad por sus múltiples conformaciones.

1.3. La desmitificación del infierno y la ambigüedad del poderío diabólico

Se analiza la desmitificación del infierno como espacio tenebroso y la ambigüedad en el poder del diablo en el texto poético. Lo infernal es ígneo para que las almas lleguen a expiar el pecado cometido. Cabe destacar, que este ambiente es de censura moral, ya que se exponen las conductas prohibidas en la sociedad. Este es desmitificado por los mensajeros de Dios al observarlo de manera diferente a la creencia impuesta, lo anterior evidencia en:

No ardían llamas eternas
Sino que, por el contrario,
La temperatura fresca convidada a respirar
con alegre «sabrosera»
un lujo inmoral reinaba
En las galerías regias
No se escuchaban gemidos
Ni desgarradoras quejas
por ninguna parte vieron
Miseras almas en pena
Ni diablos martirizantes
Ni perdurables hogueras (203).

El infierno expuesto en este texto, no se apega a las construcciones tradicionales del infierno⁸, donde están las personas malvadas y los que no tiene los sacramentos para ser aceptados en la sociedad(un ejemplo sería el uso de los santos óleos); más bien, se presenta la negación del martirio y de los cuerpos flagelados es inexistente en el infierno, pues se describe como ausente y poco tenebroso ante una visión que estaba predispuesta a encontrar una imagen mítica, donde las almas en pena son castigadas. Lo impactante es la anulación de la tortura. Con respecto a las imágenes infernales se muestra sorpresa sobre el rebajo de lo divino, debido a la servidumbre de los dioses al diablo. Por lo tanto, se constata su poder y se desmitifica su imagen de terror, la cual desautoriza el discurso de los hombres:

Encontrar en el infierno
a los olímpicos dioses
Convertidos por el diablo
En humildes servidores;
Conversar con Lucifer
Sin que tiemblen nuestras voces,
y notar que no es tan fiero
como lo pintan los hombres
son las cosas tan sobrehumanas
que me tienen hecho un zote (210).

Los Dioses del Olimpo se construyen como transgresivos y malditos al servir al diablo. Dicho esto, también son análogos a Luzbel por su caída de los cielos ante su comportamiento antinormativo: «-Sí, desde que el cristianismo/ les arrojó su anatema, / y echó a los dioses del cielo, / donde ellos en otras épocas, / recibían de los hombres innumerables ofrendas, /yo los traje a estas mansiones/ para que no perecieran» (205). Sobre el poder del diablo, los santos que realizan catábasis desmitifican el infierno, porque le dan el mensaje de Dios para realizar la canonización de Alejandro VI, descrito como un pontífice

⁸ El infierno estereotipado se presenta en *La Odisea, Eneida, Divina Comedia, El paraíso perdido* donde ambiente para ser castigado, de eterno sufrimiento, donde imperan las llamas y la exaltación del mal. Si bien, en el texto de Calsamiglia se presenta como un lugar para las personas que incumplen a nivel conductual, se apega más al libertinaje y no tanto a las llamas y medidas punitivas, por eso está construcción desmitifica la imagen infernal tal y como se conoce.

soberbio, proscrito y vicioso. Debido al juicio de valor por parte de los «enviados especiales» se expone a los hombres malos: «Ante Lucifer venimos/Como Enviados Especiales/ Del Padre Eterno y Altísimo. /Dios le pide a Satanás/El alma de un ser proscrito, /De un pontífice soberbio/ Mártir de sus propios vicios;/Hablo de Alejandro VI/Precipitado a este abismo» (214).

Conforme al binomio bien / mal, el discurso empleado por el santo es ambiguo por pedirle a Satanás el alma de un hombre con rasgos negativos, pues dentro del parámetro conductual no aplica para ir al cielo por sus vicios; no obstante, caracteriza a Alejandro VI como mártir. Esto es contestatario, a la hora de plantear la canonización, porque no solo se critica el hecho de hacer inmortales a los hombres, sino también el beatificar a un antimodelo, por lo que el actuar de Dios y los santos es irónico al hacer normativo a un hombre enviado al infierno. La persona canonizada se presenta desde lo heroico⁹, con el discurso divino se trata de «desmonstrificar» a Alejandro VI y se quiere minimizar el poder del diablo al sacarlo del espacio que él domina; sin embargo, no es permitido y la negación impide el proceso de los santos, pues la lucha del bien contra el mal se concibe de forma bélica: «Las almas de los mortales/ Que bajan a mis dominios/ Nunca jamás salen de ellos/ Porque yo no lo permito./ Son el botín de guerra/ Que le declaré al Altísimo;/ Son trofeos de mis triunfos,/ Son de mis glorias testigos» (215). Cabe destacar que al reafirmar su postura de autoridad al diablo se le relaciona con el vicio, el pecado y la adquisición de conocimiento por medios no tradicionales como el pacto demoníaco. Carlos Alberto Matheus plantea sobre este ritual:

A nivel teológico, el pacto diabólico es un pecado mortal que destruye la caridad en el corazón del hombre por una infracción grave de la Ley de Dios, pues aparta al hombre – que prefiere un bien inferior – de éste, que es su fin último y su bienaventuranza (el pecado mortal es una posibilidad radical de la libertad humana). La falta culpable del hombre es esencialmente una lesión de su vínculo personal con Dios. El pecado destruye aquella participación en la vida divina que el lenguaje de la teología denomina “gracia”, pues afecta lo que de eterno hay en el hombre (111).

El poderío del diablo depende del espacio en donde se encuentre, porque en el infierno los santos no pueden rebatir su pensamiento; más bien se unifican a él al verse tentados por las mujeres y los vicios ahí albergados. Se constata el orden y la disciplina con el mito del Ángel Miguel, el cual se considera un castigador del mal. La figura arcangélica tiene como

⁹ En *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier se presenta un tema similar con respecto a la canonización de Cristóbal Colón.

función mostrar la ambigüedad diabólica y exaltar la belleza angelical por medio de su descripción física:

Alta y esbelta apostura
Noble rostro y gesto franco
se adivinaba en su porte ese valor legendario
del guerrero victorioso que supo vencer al diablo
Ojos de mirada dulce, grandes oscuros y rasgados;
Pero brillaban fieros, con el fulgor de fuego santo,
Cuando la cólera augusta
Prendía en ellos sus rayos (225).

Mediante la figura del Ángel Miguel se rebaja el poderío del Diablo, porque lo muestra como ser vencido. Lo angelical representa lo normativo y la censura; por esta razón, la figura de lo monstruoso es contraria al ángel. Este personaje establece un límite en lo conductual y antepone el bien sobre el mal, al utilizar el fuego como un símbolo para expiar el pecado del personaje transgresivo. Por ello, Franz Hinkelammert explica:

El mito del Ángel Miguel recibió su forma por la formulación que dio la tradición cristiana. Como tal no es nada específicamente cristiano. Ya antes se tenía algo muy parecido en Grecia y Roma. Sin embargo, esta tradición de condena de la soberbia o *hibris* en Roma y Grecia, recibe el mito del ángel Miguel una reinterpretación que le da una eficacia completamente nueva (99).

El diablo presente en el texto poético de Calsamiglia es un ser monstruoso, que resulta ambiguo por su desautorización como sujeto de poder. En el plano cultural, si bien no es el típico demonio, aún se le asocian con elementos estereotípicos como la mujer lujuriosa a su alrededor y la cornamenta; no obstante, el ser demoníaco tiene conciencia de su apariencia. Conforme al análisis de los sujetos angelicales son normativos y con poderío desarrollado por su apariencia mítica. Los textos de este autor corresponden más a modelos europeos debido a su carga discursiva. La crítica aliena la obra de este autor costarricense porque discrepa de las estructuras tradicionales y sus temáticas no ahondan en lo regional. Por último, la *maldad* en *El diablo en el cielo* genera una ruptura en los discursos canónicos sobre la muerte, el martirio y la concepción de Dios como ente supremo, ya que desde el mismo título se satiriza lo celestial.

Con respecto al objetivo planteado para realizar este capítulo, lo diabólico se compone de tres elementos: maldad, humor e hibridez. El primero expone los estereotipos que componen al diablo y el infierno como parte de lo contrario a la norma. La formación del sujeto a través de la cultura popular se encuentra alterada por los pensares religiosos; el segundo, se presenta el humor como forma de rebajo de la figura demoníaca; asimismo, se utiliza para desmitificar su imagen monstruosa y el tercero, es híbrido debido al valor estético-ideológico de su función en la literatura costarricense, por eso las acciones del monstruo son ambiguas, porque elimina la censura para exponer un discurso que se encontraba prohibido.

De los ocho pasos planteados en esta investigación, se utilizaron dos, con el paso inicial, el monstruo presente es un sujeto cultural híbrido utilizado como instrumento para cuestionar los discursos canónicos. Lo monstruoso expone las controversias causadas por los individuos antinormativos. En el segundo paso, se consideran las manifestaciones culturales en *El diablo en el cielo*, las cuales explicitan que la poética de Calsamiglia se aleja de lo canónico, por presentar una nueva conformación de lo monstruoso, al exponerlo como un ser transgresivo y no uno que dé miedo o terror.

Capítulo II: Relaciones entre el espiritismo y lo monstruoso en *Paola: novelina espiritista*

En este capítulo se determina la relación entre el espiritismo¹⁰ y lo monstruoso en *Paola: novelina espiritista* (1922) de Jaime Gálvez. Este escritor es poco conocido y no está dentro del canon literario costarricense, por lo que se le considera relegado por los temas que desarrolla en esta novela, la cual fue la única que publicó. Dicho esto, se toma en cuenta las manifestaciones culturales (Capítulo I) para el desarrollo de diversas temáticas consideradas antinormativas como el suicidio; asimismo, se explican las características de los personajes vampiros y fantasmales para analizar su construcción cultural. Debido al estereotipo de estos dos monstruos, se abarca el vampiro como un ser atraído por la sangre, con caninos prominentes y el fantasma, un sujeto que aparece luego de su muerte ya sea para asustar o dar un mensaje a un ser querido o un desconocido. También, Alberto Ribas- Casasayas lo define como «algo que no existe desde el punto de vista de la verificación objetiva pero que de algún modo se percibe o se siente» (9). Con ello, se apunta al involucramiento de los Estudios Culturales para la integración de discursos relegados.

2.1. El suicidio: la manifestación de lo monstruoso

El suicidio en *Paola: novelina espiritista* es una temática utilizada para explicar la monstruosidad se consideran los hechos conductuales censurados en la sociedad. El quitarse la vida es un acto de forma intencional para acabar con el sufrimiento, ya sea físico o emocional. Francisco Cuevas define la actitud suicida en la literatura como:

el resultado final de la resolución de un conflicto. En el momento en que el suicidio se explica racionalmente, pierde interés para la literatura. Esto explica por qué durante la Ilustración, aunque el debate intelectual está en su punto álgido, no aparece como motivo literario, y renacerá con fuerza en el Romanticismo, en donde sí cumplía esta función trasgresora (33-34).

El suicidio en la literatura costarricense se presenta según la raza o condición económica y se manifiesta desde lo monstruoso, debido a transgredir contra la propia vida. Como antecedente se utiliza el cuento «El ahorcado» (publicado en 1901) de Ricardo Fernández Guardia, donde el quitarse la vida se considera un hecho censurable e hilarante, cuya función es proyectar una eliminación determinista biológica y social. En la historia de Fernández Guardia se presenta de forma didáctica, pues mediante la mutilación cadavérica

¹⁰ El espiritismo es la doctrina relacionada al tratamiento de los espíritus y lo espiritista se refiere al sujeto que practica lo propuesto por Allan Kardec, su precursor.

se crea el miedo en los observadores de los suicidas, porque el sujeto muerto es un elemento sacro. Se utiliza lo necro para detener las prácticas monstruosas, por ser antinaturales; asimismo, la ironía presente en el discurso incluye la vanidad de la minoría para engrandecer su raza, esto se concibe en lo siguiente:

En el centro tendidos en el suelo, se colocaron los dos suicidas. Apareció entonces el doctor, grave y solemne, sacando del estuche un bisturí, un periquete y a la vista de los culis horrorizados, desorejó los cadáveres y les cortó la trenza. Luego por medio del intérprete, hizo publicar que todo el que atentase contra su vida de allí en adelante sufriría las mismas mutilaciones, y que en ese estado de fealdad e imperfección iría a resucitar a China. Aquello fue santo remedio. Ningún culi volvió a suicidarse. Y cuando el doctor relataba esta anécdota, no se olvida nunca de concluir con su voz de bajo profundo: «hasta los chinos tienen un poco de vanidad (112).

En lo anterior se realiza una amenaza a los personajes por medio de eventos fantásticos para los que tuvieran ideas suicidas. Su función dentro de lo monstruoso es mostrar la nigromancia¹¹ para el control de cadáveres, debido a la mención de resucitar feo por la mutilación corporal. El hecho de saber la apariencia que van a tener representaría una personificación del castigo. Con respecto a esto, se haría una alusión indirecta al muerto viviente, puesto que el cuerpo no se regenera, lo cual es símbolo de miedo y extrañeza. De lo anterior, Camilo Retana indica:

En este sentido, el zombi se presenta, tanto de nuestros ideales subjetivos como de nuestros arquetipos somáticos; se trata de una figura abyecta, transida de una gran ambigüedad: a medio camino entre la vida y la muerte, entre el individuo y la masa, entre la pulsión devorada y el miedo a ser invadido por lo extraño... (127).

El manejo de lo cadavérico en este cuento se transforma de un elemento didáctico a uno cómico y representado de forma lúdica, donde las acciones de los personajes no son reales y se minimizan debido al efecto humorístico recreado. Cada personaje tiene un rol en esta eliminación, uno hace de verdugo, el otro de ahorcado y tienen su audiencia. Estos papeles muestran una ejecución simulada:

El negro reía, los amigos de Urbina reían, todos reían al contemplar aquella escena tan cómica, que no estaba prevista en el programa. El doctor se puso de salto en el escenario y cortó la soga con una navaja que llevaba en la mano. Con el ruido sordo el cuerpo calló desplomado sobre las tablas. Entonces la risa se cuajó en la boca del verdugo, que ahora miraba espantado a su compañero caído en el sujeto como una masa inerte.

¹¹ La nigromancia es el uso de los cadáveres para fines malévolos, esta práctica se deriva del ocultismo. Sobre esto, se explica de forma amplia en el Capítulo IV, apartado 4.2.

Durante una hora estuvo batallando el doctor Urbina, por volver al negro a la vida. Todo fue en vano. El pobre había hecho al ahorcado con exceso de perfección (114-115).

El espectador elimina lo ficcional y apela a la realidad al afirmar que el hombre se está ahorcando y deben bajarlo porque va a morir; sin embargo, la reacción se toma como un hecho cómico. La risa es antropofágica, porque consume al sujeto marginado hasta su destrucción. El hombre negro al hacer de ahorcado es una figura contestataria utilizada, según Eva Pascual como:

Una figura donaire quien representa el sentido del humor y pone el contrapunto cómico. En la comicidad de situación, los efectos cómicos resultan de unas circunstancias insólitas, inesperadas, absurdas e hilarantes en las que se ve inmerso el personaje (30).

El suicidio en *Paola: novelina espiritista* se trata de manera directa. En el epígrafe de esta novela se dedican unas palabras al profesor Ramiro Aguilar, etiquetado como presidente del Centro Espiritista *Claros de Luna*¹². En esta parte se menciona a Amilcare, suicida de Italia y su función como fantasma en el texto. Aquí se plantea su relación con el espiritismo, pues toma conceptos relacionados con el tratamiento de la muerte y el tránsito del alma por lo terrenal. Gálvez lo justifica con lo siguiente: «¿Recuerda, h. Ramiro, del infeliz suicida, de Amilcare, el que por tantos años vivió en tinieblas sintiendo los dolores de su muerte?» (s.p.). Efectivamente, se desarrolla el suicidio debido a la diferencia de clases recalcada por el padre de Paola; además, la mete en un convento para expiar el pecado. La muerte se presenta mediante el simbolismo del ave negra:

Y voló pausadamente, a hacer un nido en su cerebro, el ave negra de una idea: el suicidio...

Aquella noche tuvo valor para recorrer los parajes cercanos al convento.

Amaneciendo tomó camino de su casa y con tristeza veía perderse, en el follaje, aquel edificio maldito, ósculo del infierno, por lo que sentía tanto cariño como odio le tenía. Y sin pensarlo llevó a sus labios su único consuelo, su talismán... el retrato de Paola desteñido, por sus besos y por sus lágrimas (30-31).

El convento tiene un sentido negativo por el carácter simbólico de la prisión de Paola. Dicho esto, el espacio se convierte en monstruoso por ser infernal, ya que en él se desarrolla la idea de *maldad*, debido a la privación de acciones para alcanzar la felicidad, es decir, estar

¹² El autor de este texto pertenecía a ese círculo espiritista, al igual que Moisés Vincenzi, autor de *Atlante* (1924), el cual está considerado dentro del corpus principal de esta investigación. Ver capítulo III.

con su amada. El retrato de ella no solo expresa veneración, sino es amuleto para Amilcare; sin embargo, se justifica el quitarse la vida debido al amor no correspondido. Al personaje suicida se le dota de sabiduría y se le da fin a la perspectiva visionaria al acabar con su vida:

Ha muerto Amilcare, conocido por «el sabio». Ha muerto el visionario, el que soñó un día con la felicidad que solo está concedida a los poderosos, a los nobles... de pergaminos. Sacio de amargura partió a la región del misterio en busca de consuelo (32).

Luego que Amilcare cometiera suicidio, su féretro pasa por el castillo de la familia de Paola como elemento de ruptura de la relación de clases, ya que en la novela hay una preocupación por el linaje y su preserva. En esta novela está el tópico del «amado muerto», lo cual se contrapone a lo habitual en la literatura de corte romántico donde la que muere es la mujer¹³, esto es por la descripción del personaje masculino, el cual es feminizado por sus rasgos faciales. Asimismo, Paola cumple la función de amada sufrida. El espacio en donde está el Conde y su esposa representan el mundo paralelo debido a que ven la realidad detrás de una ventana cerrada, por lo tanto, en su hogar se desarrollan los acontecimientos fantásticos, cabe considerar lo próximo:

Ya pasa el féretro frente al castillo. La ventana del pabellón está cerrada, pero tras los cristales, la Condesa sigue con la vista al cortejo que avanza... El Conde ha huido a refugiarse en el oscuro sótano, temeroso, como Caín, de encontrarse con el ojo acusador de Dios: la conciencia... (33).

Se presenta el intertexto bíblico de Abel y Caín, el cual muestra una comparación con Amilcare y el Conde Russi. El primero, Abel- Amilcare, son análogos a los sujetos muertos por las acciones de otros personajes; Abel es asesinado por Caín y Amilcare se suicida porque el Conde no quiere que tenga una relación con su hija Paola; el segundo, el Conde Russi- Caín, se da un juicio de valor ante sus actos y la conciencia lo perturba. Dicho esto, el padre de Paola es un sujeto malévolos concebido como un monstruo por su conducta, pues transgrede la norma y reconoce el eliminar al otro. En el texto se realiza un énfasis en la

¹³ El tópico de la amada muerta se tomará en cuenta en el apartado siguiente donde se analice la figura del vampiro en diversos textos costarricenses anteriores a esta novela, esto con el fin de exponer las características del vampirismo y el sujeto monstruoso que se conforma según esta práctica cultural. Algunos ejemplos sobre esta temática son: «El amor de la mentira» de Charles Baudelaire, «Canto a Teresa » de José de Espronceda y los textos de Edgar Allan Poe «El cuervo » y « Berenice» (véase página 68)

maldición por las acciones, en consecuencia, de ello, la esposa de Conde muere enferma de tuberculosis y se adjudica a lo sobrenatural:

Siete días después de la muerte de Amilcare, la Condesa Russi volvió al seno de la Madre Tierra, de donde había venido. La tuberculosis, enseñorada en sus pulmones apagó la viveza de sus ojos y expulsó de aquel esbelto y pulido cuerpo, como la crisálida que arroja a la hipsipilia¹⁴, su espíritu sufrido, para que volara cual juguetona y blanca mariposa, en el interminable suceso de ultratumba.

Suceso extraño e incomprensible- murmuraban los labradores; es el castigo de Dios,- las aldeanas y los más, encogiéndose de hombros, lo atribuían a la causalidad (34).

Dicho esto, luego Amilcare vuelve, pero como un fantasma¹⁵ para explicar lo que le pasó. Este personaje menciona el método que utilizó para el suicidio y se expone como pesimista: «Y no **tuve** valor! **Cedí** cobardemente a mi infortunio. **Sonó** un tiro y mi cuerpo **cayó** exánime en un manantial de sangre. Un dolor intenso y devorador **despedazaba** mi cráneo» (46. Resaltado en negrita por GMR). Los verbos resaltados muestran un desarrollo de los acontecimientos ocurridos al personaje suicida, porque *tuve* y *cedí* se refieren a su amorío con Paola, el cual el personaje deja por imposición del padre de ella; *sonar* y *caer* son sinónimos de morir; por último, *despedazaba* se refiere a las partes del cuerpo dañadas por la violencia, es decir, la forma en que murió el personaje caracterizado como irracional por la destrucción craneal debido al suicidio. Los suicidas son análogos al mito de Prometeo al realizar una situación indebida se les castiga de forma perpetua para su sufrimiento. En el cuento «El ahorcado» los transgresores volverán mutilados y feos ante la vista de los demás. En la novela de Gálvez, Amilcare es un sujeto prometeico, luego de cometer su falta debe morar por el mundo terrenal.

2.2. La conformación del monstruo: Un arquetipo de vampiro

En esta sección se analiza la función del vampiro desde su conformación cultural. Este monstruo se menciona en el texto; y presenta en los espacios ruinosos en la trama, esto debido a los referentes góticos como luz/ oscuridad o vida / muerte; ante ello, Retana indica:

¹⁴ El mito de Hipsípila trata sobre la salvación del padre de ella debido a que, por la maldición de Afrodita, las mujeres de la isla asesinan a todos los hombres que hay en ella. Uno de los temas principales de esta historia es la traición al igual que en *Paola: novelina espiritista*, ya que ella desobedece a su padre y luego el suicidio de Amilcare se toma como un hecho desleal por parte del Conde Russi.

¹⁵ El fantasma se analiza en el apartado 2.3, ya que se relaciona lo monstruoso con el espiritismo, asimismo, se retoma su función en el capítulo IV, apartado 4.3.

«su monstruosidad proviene de su superación metafísica de la frontera entre lo vivo y lo muerto» (129). Uno de los primeros bocetos que aparecen del vampiro con características góticas en la literatura costarricense es el cuento «La marca azul»¹⁶ de Eduardo Calsamiglia, donde el vampirismo¹⁷ se estereotipa al incluir en la transformación de sujeto monstruoso, el rito de beber sangre para adquirir poder:

Con los ojos inyectados de sangre, lívidas las mejillas, los labios entreabiertos, jadeante y trémulo don Diego permaneció inclinado sobre la víctima cual si intentase beber hasta la última gota de sangre.

La condesa Aida reposaba tranquilamente en el lecho de ébano y oro. Sobre la almohada de raso [sic] azul claro, destacaba su blanquísimo rostro, al que servía, como marco de magnífico azabache, la ondulada y brillante cabellera negra (89).

Otro texto que muestra un arquetipo del vampiro, antes de la publicación de *Paola: novelina espiritista* es «La orquídea»¹⁸ de León Fernández Guardia, aquí el ser vampírico se presenta como una planta parásita, en donde su descripción es ambigua y estéticamente se describe monstruosa como bella/fea:

Era horriblemente bella. El cuerpo principal lo formaba un bulto del grosor de una nuez de coco del cual se desprendían seis enormes y retorcidas hojas que figuraban patas y antenas y dos raíces prodigiosas, largas, blancas y blandas, vellosas y arrolladas en estrecha espiral. Sobre el bulbo veíase una admirable flor roja, carnosa, semejante a la cabeza de un monstruo desconocido (94).

La descripción de la planta se le atañen rasgos animales; por lo tanto, se enfatiza en el color rojo de la flor, el cual corresponde al manejo de la sangre, anteriormente con esto, el hombre da la orquídea como un objeto exótico por su perfume, pero dice las precauciones sobre su uso, después esta planta ataca a la mascota del hombre que la compró y este la regala a un amigo. Luego, la planta-vampiro asesina a la mujer pretendida. El tópico de la «amada muerta» aparece nuevamente. Este tipo de monstruo botánico¹⁹ expuesto en la literatura

¹⁶ Este cuento es anterior a la época escogida, sin embargo, como es una de las primeras manifestaciones del vampirismo en la literatura costarricense se considera para efectos comparativos del monstruo presente en la novela que conforma este capítulo.

¹⁷ El vampirismo es una construcción cultural que involucra el consumo de sangre como parte de un ritual de poder, para el vencimiento del enemigo. Este término se considera más adecuado a la hora de referirse a los aspectos que conforman este sujeto monstruoso, los cuales van desde su apariencia, acciones y conducta.

¹⁸ Cuento publicado originalmente en *Páginas Ilustradas*, luego recopilado en *Pacriquí: relatos fundacionales costarricenses de crimen y misterio (1906-1911)* por José Ricardo Chaves.

¹⁹ El monstruo botánico se refiere al uso de personajes vegetales para desarrollar lo siniestro y el comportamiento aberrante, pues en el cuento aparece una orquídea, la cual se prefiere clasificar dentro

costarricense de la época es novedoso, o sea, hace cotidiano el fenómeno al incluir objetos «monstrificados»:

Penetré como loco en la estancia donde en su cama yacía extendida la mujer amada y contemplé sus facciones entumecidas y amoratadas: los ojos casi se salían de sus orbitas y su lengua se abría paso por entre los blancos dientes.

Horrorizado me detuve y entonces ¡oh, Dios! *un perfume capitoso, penetrante, raro, como el de un cadáver embalsamado*, me rodeó y partía de su cuerpo.

Me abalancé sobre la cama, tomé en mis manos la cabeza y contemplé el cuello donde dos huellas profundas y negruzcas ¡trazaban un hondo surco! (98. Las cursivas aparecen en la recopilación hecha por Chaves).

Estas dos muestras literarias exponen la figura del vampiro en la literatura costarricense de formas inusuales, las cuales sirven de antecedente para analizar su conformación y su funcionamiento en la novela de Jaime Gálvez. En *Paola: novelina espiritista*, el prototipo se construye a partir de una imagen tenebrosa de lo espacial:

A poco andar y pasando por la diminuta iglesia cuyas empolvadas campanas piden oficios, se levanta un vetusto castillo, rodeado por monumental verja, carcomida por los años. Ha mucho tiempo permanece en ruinas, siendo oscuro asilo de vampiros y alimañas (5).

Según la descripción del espacio, cuya función enfatiza la ruina y lo oscuro (símbolo desolador), se considera un primer indicio de la conformación del vampiro, al presentar los castillos como parte del ambiente principal de este tipo de monstruos. El sujeto conformado desde el vampirismo se construye a partir de isotopías presentes en el desarrollo de la trama; sobre todo, en la caracterización del Conde Russi. La figura paterna en esta novela basa su discurso en el linaje por su título de realeza y este es enclenque con elementos antiéticos:

Entonces le pareció ver la figura enclenque del Conde, que airado le decía: plebeyo, ignorante, labrador ¿Quieres manchar mi nombre? ¿Es así de miserable, como pagas con el título de lacayo que te di? Pero no lograrás tu intento. Paola no será nunca de un pelpa. Y la figurilla amenazante lanzaba irónicas y satánicas carcajadas (29).

El Conde Russi se preocupa por el linaje familiar. Su conducta lo hace monstruo; por ser amenazante y satánico para enfatizar su construcción dentro del mal, pues limita a Amilcare, su enemigo, para que no lograra sus cometidos. El hecho de defender su progenie y su economía al casar a Paola con otra persona, lo hace un vampiro a nivel simbólico, porque

de esta categoría, ya que solo hacer referencia al vampirismo como vegetal no conllevaría en el concepto la relación con los sujetos normativos.

se preocupa en lo familiar y en la función parasitaria de adquirir renombre; no obstante, aquí es vivo; por consiguiente, el vampirismo presente en las letras costarricenses no se desarrolla en la concepción de ser vivo-muerto, solo se «monstrifican» por sus actitudes asociadas con la fealdad, tal y como se visualiza en «La marca azul» y «La orquídea». En la novela, el Conde Russi muere y el castillo sigue siendo un elemento que indica misterio y los elementos del espacio fantástico:

Dos años más tarde bajó a la tumba, estoicamente, el Conde Russi, último descendiente de una familia rica e ilustre de Italia.

Desde entonces el castillo de Chiambi permanece deshabitado y en ruinas, siendo oscura morada de vampiros y asilo de alegres golondrinas (38).

El castillo se constata como un espacio fantástico, ya que ahí es donde ocurren hechos sobrenaturales; por ejemplo, la aparición del fantasma de Amilcare a su amada para realizarle una petición corresponde a un hecho insólito²⁰; por añadidura, siempre que se describe este lugar, se enfatiza la presencia de vampiros en él. Aquí se muestra otro elemento del vampirismo al referirse a la forma animal en la que este se representa (murciélago):

Llega a la puerta y sin inmutarse ante la figura fantástica del ruinoso castillo y, como obediente a la fuerza impulsiva de una sugestión, sube escalinata de hierro que conduce al piso superior. Las pisadas de la aventurada visitante rompen, rítmicamente, el silencio por tantos años respetado allí, mientras los vampiros, temerosos, revolotean en torno al edificio (44).

El vampiro en la novela y demás muestras literarias se presenta como un ser monstruoso relacionado con ambientes espectrales, cuya conformación muestra conductas antinormativas; sin embargo, no deja de lado, su estereotipo, como el uso de la sangre y una víctima del monstruo (amadas muertas). El prototipo que se desarrolla en las letras costarricenses de la época estudiada muestra un ser vivo, colérico, esperpento y relacionado con la muerte.

²⁰ Sobre el hecho insólito, Carmen Alemany explica «que irrumpe en lo cotidiano aparece como extensible a la vida de cualquiera, posible y, por tanto, real, sin restar por ello un ápice de incomodidad» (311-312). Lo fantasmal en esta novela y en cuento «Una extraña visita» de Joaquín García Monge (para su análisis, véanse las páginas 83-84) forman parte de esta tendencia anteriormente explicada. Las muestras narrativas examinadas concernientes a este monstruo sí resultan incómodas y son causantes de miedo.

2.3. Relaciones entre el espiritismo y lo monstruoso

Sobre la relación entre el espiritismo y lo monstruoso en la literatura costarricense antes de este texto está el cuento «Espiritismo»²¹ de Carlos Gagini, donde hay una comunicación con espíritus. La historia está desarrollada en Costa Rica, Guatemala y hay una mención de New York. Un hombre llamado Raúl mira el espectro de Lelia e intercambia mensajes con ella profesando su amor, luego Raúl muere de una enfermedad, su amigo que llega a ver su cadáver encuentra otro espectro y huye del lugar. El fantasma se utiliza como un monstruo que genera miedo concebido como un sujeto atípico expuesto en situaciones cotidianas. En ambas ocasiones, lo fantasmal es representado como una mujer, es decir, en textos inmersos en esta temática se feminiza el monstruo para la atracción del hombre; un claro ejemplo sería:

Volví la cabeza... ¡Cielo santo! ... Siempre me he vanagloriado de ser dueño de mis nervios y los he puesto a prueba en varias ocasiones, pero en aquella, francamente lo confieso, tuve miedo y me juzgué víctima de una alucinación. A dos pasos de mí, iluminada por el farol de la proa, una joven enlutada me miraba fijamente ¡Era ella, era Lelia, tal como la conocí veinticinco años antes! (106).

El fantasma en el cuento se conforma por medio de lo irreal, pues se describe como una alucinación generada por miedo del observador, cuya función valida su existencia, luego esta mujer da un mensaje de amor al hombre llamado Raúl, por lo que se considera el tópico de la «amada muerta», la cual es idealizada por su imagen cadavérica. En ambos textos desde su título se concibe lo espiritista como parte del contenido; sin embargo, en la novela en análisis se afemina al amado muerto; además, se humaniza para el que lo visualiza. Sobre el desarrollo del espiritismo, Allan Kardec indica que

se apoya, pues, menos que la misma religión en lo maravilloso y lo sobrenatural, y los que por este lado le atacan, es porque no lo conocen, y aunque fuesen los hombres más-sabios, les diríamos: si vuestra ciencia, que tantas cosas os ha enseñado, no os ha demostrado que es infinito el dominio de la naturaleza, no sois más que sabios a medias (387).

Los hechos ocurridos en la novela de Gálvez son sobrenaturales, Amilcare aparece en dos versiones en lo material y lo espectral, esta última es la que sirve para explicar lo antinatural, pues el fantasma es un recurso para indicar lo sucedido, si bien es monstruoso,

²¹ Parte de *Cuentos grises* (1918) de Carlos Gagini. De este texto no interesa la crítica, sino más bien su contenido para relacionarlo con los conceptos del espiritismo presentes en *Paola: novelina espiritista* para determinar las características principales de los textos dentro de esta temática en particular.

no está como elemento de miedo, sino más bien como un ser que justifica las dudas de los personajes. En este texto el espiritismo se desarrolla con una serie de intertextos bíblicos y elementos relacionados con el ámbito religioso, como el mito del arca de Noé:

Se destruyeron pueblos, destrónase a los reyes, ciudades se hundan y ciudades se levantan, se asesinan los hombres, desaparecen las viejas razas, retumban los volcanes en unión de los cañones, la ciencia se doblega ante el poder del oro, y por último van pasando por el mundo de cristos, los cristos modernos del *Arca de Noé* (16. Las letras en cursiva son parte del texto original).

La destrucción espacial justifica el sufrimiento y censura los comportamientos antinormativos; por consiguiente, se análoga a los hombres con la figura de Cristo para indicar lo martirial, aunque se modifica esta imagen al dotarlo de situaciones fantásticas como el diluvio bíblico, la cual expone la función de sujetos en peripecias, pero que cumplen los mandatos de Dios para salvar la humanidad, un claro ejemplo de ello sería Noé. El lugar en la novela tiene relación con imaginarios religiosos (el cielo, el plano terrenal y el infierno). Paola representa lo material en la tierra, el ver al cielo la hace una figura devota y creyente de lo divino; mientras que las actitudes y apariencia de su padre son el antimodelo y construyen una perspectiva infernal por estar «abajo», esto hace una personificación del mal:

Por el templo resuena los tres reverendos campanillazos que hacen eco en los pechos de los feligreses. En el mismo instante, con devoción intensa, Paola alzó los ojos al cielo en demanda de piedad y, al bajarlos, encontró los de su padre, aquellos ojos fieros, aquellos ojos pequeños y negros, hechos para maldecir, ojos de odio, de crimen y misterio (26).

Lo religioso en la trama se intensifica con la aparición de una monja que controla las malas actitudes de las ingresadas al convento. Paola va con su padre para ser corregida por sus actos; por consiguiente, la novicia personifica el bien, el cual se constata con los colores presentes en su descripción; «el blanco simboliza la pureza y el azul, el contacto con Dios» (Chevalier 165) El modo que el Conde entrega a su hija desarrolla una perspectiva del espiritismo, donde se utiliza el alma y el cuerpo como formas completivas de la identidad de la persona:

A poco aparece la monja. De estatura baja y delgada; blanca, de ojos azules y nariz corva y larga; un poco encorvada por el peso de los años. Lleva en los labios sonrisa beatífica y su mirada es penetrante, de lince. El Conde le entrega su hija, en cuerpo y... alma (27).

El convento es un elemento de crítica a la vida no sacra; sin embargo, al exponer el espacio alienado de la vida se alude a la desgracia y pensamientos negativos, por lo que los lugares religiosos se utilizan como una manifestación del bien basada en la imagen de Dios:

Volver al Convento, imposible Desgraciado de aquel, que huyendo de la vida profana, busca consuelo en las oscuras celdas de un convento, pues se verá humillado por ser su propio orgullo o vencido por el sufrimiento... La vida es lucha, agitación, dolor, es vida... (35).

En el texto se desarrollan posiciones basadas en el binomio bien / mal y en la conducta del personaje, ya que hay dos tipos de mujeres en la sociedad: la virgen y la libertina, esta última tiene más valor para los hombres, los cuales se inclinan por ella. Refiriéndose a la preferencia del libertinaje se desacraliza la imagen virginal (idílica), pues se expresa: «Las cárceles os llaman. Para esos miserables vale más la ramera que la pálida virgen que deja su belleza hecha girones en los lides de trabajo» (36). Hacia el final de la novela se menciona el espiritismo como explicación de los errantes y el funcionamiento de lo material. El espíritu muestra una simulación de vida terrenal, el fantasma se cree vivo, para explicar esto, se toma en cuenta la siguiente tríada: Luz, Verdad y Dios. La Luz simboliza cordura; la Verdad es la aceptación de la culpa del padre y Dios es un ser supremo que juzga la *maldad* del ser humano que mediante dicha construcción se intenta modificar el comportamiento de los personajes:

El espiritismo dice:

Los espíritus al desencarnar creen seguir viviendo la vida terrenal o material hasta que les sea concedido el alimento divino- aquel maná que alimentó al escogido del pueblo, en el desierto- Llámese Luz, Verdad o Dios (41).

De la doctrina del espiritismo se plantea la imagen del médium y su desarrollo cultural denominado mediúmnidad²², para la comunicación con el fantasma. Este sujeto se concibe como un monstruo transgresor de la vida/ muerte y se ubica en el medio, por lo que la función de lo monstruoso se muestra como un hecho turbado. En la novela, Paola y su hermano Mario son médiums:

Cada año, con el fin, la iglesita acoge a su seno devoto pueblo que va a pedir a Dios por el ánima de «El Sabio» por la salvación del suicida. ¡Quince años han pasado! y ¡oh

²² La mediúmnidad es una práctica cultural realizada para comunicarse con los muertos y adquirir información para exponerlo en el plano terrenal. Por tanto, una persona sirve como un medio para el contacto con el más allá.

destino!, allá lejos, a través de los mares azules, en un país de América Central, fantástica para aquellas gentes, el pobre muerto lloraba su desvío:

-Yo soy Amilcare, Mario, Mario, ¿dónde está mi novia que no puedo verla?... Yo sufro mucho...

Así hablaba el suicida a su amigo Mario- un compatriota- al que conoció en la dolorosa peregrinación que hacía por el mundo, en horrible turbación, sirviéndose inconscientemente de diferentes cuerpos humanos: los médiums (43).

Mediante su función de médium, la aparición del fantasma se vuelve parte del discurso sobre el espiritismo, en donde lo espectral sirve como un artefacto de demostración de lo incorrecto, ya que Amilcare, luego de su muerte, es el hombre suicida, esto al ser un comportamiento transgresivo, por ende, monstruoso, se le castiga y se niega su contacto con Dios. Asimismo, se utiliza un lenguaje irónico, pues él es un muerto que sufre y Paola ayuda a aliviarlo realizando el favor pedido: «Y, el fantasma habla: -Paola, querida Paola ¡Qué buena eres! Que la paz de Dios sea contigo, Vienes a visitar al muerto que tanto sufre...» (45). El fantasma que aparece en el lugar fantástico (castillo) es un monstruo por sus características asociadas a lo sobrenatural. Amilcare se autocensura por su comportamiento, pero es una situación irreparable. Pierde su imagen de miedo y se vuelve altruista con los demás espíritus condenados a través de la imagen de Paola, mujer enlutada por personajes que no tienen relación con ella.

Ahora bien, sobre el suicidio es presentado como una eliminación determinista biológica y social, porque se considera que los sujetos transgresivos se hacen monstruos conductuales. Los personajes suicidas son castigados por sus actos y condenados en lo terrenal. En el texto de Fernández Guardia se utiliza la apariencia para atemorizar por medio del desmembramiento cadavérico; por consiguiente, se expone una figura monstruosa como elemento contestatario, porque lo que intenta el doctor es evitar los pensamientos y acciones suicidas. El vampiro es un ser monstruoso relacionado con la sangre y la dominación, culturalmente es un ser vivo, ejemplificado en los tres textos analizados. Las figuras vampíricas como la de Don Diego, el Conde Russi y la orquídea son determinadas por espacios fantásticos, la magia y lo extraño. Dicho esto, el monstruo es construido de forma atípica a la estereotipada. Lo fantasmal se utiliza para la atracción del sujeto vivo, para establecer un hecho comunicativo y dar mensajes del más allá, por lo que se desarrolla la *mediúmnidad* como un proceso cultural, debido a la perspectiva de los observadores al

constatar la validez existencial del espectro. El espiritismo expone al fantasma desde dos conformaciones: (1) es un monstruo sorpresivo y (2) sujeto castigado por Dios.

Con respecto al objetivo planteado para la realización de este capítulo, la relación entre el espiritismo y lo monstruoso se constata en la manifestación de hechos sobrenaturales. El espiritismo por medio de sujetos monstruosos desarrolla una serie de creencias asociadas con lo divino para exponer el conocimiento de lo correcto / incorrecto. El primero, se presenta por medio de imágenes religiosas y el segundo, por los sujetos pecadores. De los ocho pasos propuestos en la metodología se utilizaron dos pasos (tercero y cuarto), con el tercero, se define que el monstruo tiene características sobrenaturales, las cuales son representadas por imágenes diabólicas o castigadas por Dios. En *Paola: novelina espiritista* se critican las transgresiones sociales. Con respecto al cuarto, su conformación es estereotipada en varias de las muestras literarias analizadas; sin embargo, se contraponen teóricamente con lo dicho por Retana al plantear al vampiro en medio del binomio vida/ muerte, ya que son seres vivos, situación atípica en la representación vampírica; mientras tanto el fantasma, según las teorías espiritistas de Kardec, personifica la vida más allá de la muerte como un suplicio si se hace una situación antinormativa.

Capítulo III: La función del monstruo como sujeto cultural en *Atlante*

En este capítulo se examina la función del monstruo como sujeto cultural en la novela *Atlante* (1924) de Moisés Vincenzi²³, para esto se toman en cuenta diversas manifestaciones estético-literarias (capítulo I) y elementos del espiritismo relacionados con lo monstruoso (capítulo II), con el fin de analizar el objeto de estudio como parte de la *maldad*. Este texto es alternativo al canon institucionalizado, porque desde el título se clasifica como «boceto fantástico». Sobre la literatura fantástica, Lola López Martín indica que

lo fantástico en la literatura concederá una atención escrupulosa a todo aquello relacionado con la marca visual (el ojo, la mirada, el espejo, el cuerpo duplicado, el espejismo, la alucinación, las videncias, las ilusiones ópticas, el ensueño, etcétera). Lo fantástico en la literatura pasa a ser un conflicto racional en el momento en que esa «ilusión óptica» se hace realidad, pero no una realidad «aparente», sino confirmada «objetivamente». En esta circunstancia, lo fantástico no atañe sólo al ojo o al mundo de los sentidos en general, sino también a la naturaleza *otra* del objeto en sí, a la esencia «no natural» de aquello que se confirma materialmente en su realidad (112).

El monstruo es un sujeto cultural, ya que está modificado por una serie de aspectos estético-ideológicos, en donde lo describen como intransigente ante los límites. Esto ocurre en *Atlante* al plantear a los personajes como amenazas a la raza por su apariencia, concebida de forma ambivalente (bello / feo). Ángelo, Vitina y los demonios atlánticos son seres fantásticos, esto conforma una parte de la función de lo monstruoso, donde no solo es lo otro, sino también el individuo modificado por la visión y los espacios paralelos. Los monstruos y su manifestación son anatemas por

los mecanismos de institucionalización/marginalización en el contexto de la producción histórico-crítica. Este principio permite analizar los mecanismos de inclusión y exclusión de las producciones culturales, el análisis de los procesos de asimilación y diferenciación que operan en el corpus seleccionado y la determinación de los procesos de desestructuración y estructuración (Villalobos 67-68).

En *Atlante* se manifiestan estos mecanismos por medio de los individuos con rasgos monstruosos como Ángelo (principal) y los entes demoníacos que intentan evitar la hibridez de la raza atlántica, al querer sabotear la junta entre dos seres disímiles. Debido a la institucionalización y lo marginal se problematiza la apariencia de los personajes, porque se toma al extranjero como sujeto ambiguo al concebirlo desde una raza no correspondida.

²³ Moisés Vincenzi y Jaime Gálvez pertenecieron al mismo círculo espiritista.

3.1. La problemática en la apariencia de los personajes

Se analiza la hibridez como problemática en la apariencia de los personajes. El protagonista de la historia es Ángelo Calvalcanti, es «deforme involuntario» por no tener alas, pero con una belleza similar a un Dios griego: «hombros hercúleos y desnudos y, una armoniosa cabeza de perfil romano con sus cabellos de oro» (5).²⁴ Su amada Vitina es un espíritu perfecto, puesto que el narrador la considera una mujer sublime; por consiguiente, los dos cumplen con una apariencia normativa al tener belleza y grandes cualidades. Su amor es permitido, aunque no sean compatibles racialmente. Ángelo se iguala a los personajes atlánticos, por su belleza y actitudes positivas, aunque este no sea angelical su nombre hace referencia a este estado físico. La ciudad atlántica tiene una religión establecida; el espiritismo, por tanto, a la hora de explicar el sujeto cultural se retoman varios aspectos tratados en el capítulo II de esta investigación. Al igual que *Paola: novelina espiritista*, tiene relación con el binomio bien/ mal, el castigo divino y el médium:

Todos los asientos, ocupados, a excepción de un banquillo de marfil, frente al médium: en el habrá de sentarse Ángelo Cavalcanti. Banquillo de los profanos, envuelto en una columna de fluidos sagrados. Trascendentales oraciones que brotan de los labios del gran sacerdote, cierran la cadena con un lazo verbal.

Vitina, la hija del rey, el médium, a un lado del asiento prominente del rey. Criatura de una belleza indescriptible que maravilla desde el primer momento (14).

El contacto con el médium plantea la conformación fantasmal; sin embargo, no solo se utiliza para comunicarse con los muertos, sino también como figura del binomio bien/ mal. Es bueno porque expresa los aspectos religiosos de los atlánticos y en el caso de los magos negros, se conforma desde el mal y se describe al sujeto demoníaco, este cumple con los estereotipos del monstruo; asimismo, es un personaje herético por medio de la invocación de un ser más poderoso. Según los estudios culturales, el individuo utiliza el poder y el discurso debe ser seguido por los inferiores, aquí se recurre al mal en una posición igualitaria al bien, en cuestión de jerarquía, ninguno es mejor que el otro, basándose en el discurso del personaje:

El médium, un verdadero demonio, estaba sentado en el piso, frente al rey: gordo, como un cerdo y amarillo como una fiebre.

Hicieron la cadena inversa: el Mago se levantó majestuosamente entre todos. Acércose[sic] a la estatua; dio un beso en el cuerno más alto y con las manos tendidas

²⁴ Ángelo por ser el héroe en la novela se le compara con Aquiles y Hércules (Heracles en la mitología griega) para expresar su fuerza en la batalla con los magos negros. Mediante la mención del primer personaje se hace referencia a la *Iliada* y con el segundo, se análoga por su apariencia y habilidades para luchar con seres monstruosos.

hacia el suelo, invocó los espíritus infernales... Y tomó su sitio de nuevo. Todos esperaron con los ojos cerrados (24).

La invocación de los espíritus infernales manifiesta el poder de los magos negros para el vencimiento del bien. La estatua a la que le besa el cuerno es descrita como «monstruo del mal», lo cual expone la antinormatividad. Lo benévolo es representado por Ángelo, Vitina y Publio, cuya función es simbolizar la perfección, sabiduría, belleza y heroísmo. El primero es un personaje que tiene buenas cualidades a pesar de no ser atlántico; la segunda, es una mujer sublime, ya que enloquece al héroe demostrando su amor por él y el tercero, representa la sabiduría al exponer el amor de los dos personajes. Estos personajes son ambiguos porque en su conformación y sus discursos proponen situaciones contrarias, ya sea en características físicas o porque apelan a la aceptación de un individuo en un entorno no correspondiente, son «monstrificados» por el entorno fantástico en el que se desenvuelven. Tal y como Herra plantea que «el monstruo es la parte visible de ese todo fantasmático que rompe las prohibiciones, vive el caos y resulta casi inaccesible por otras vías» (31).

El monstruo-demonio es siempre negativo y caracterizado de forma peyorativa, ya que representan el mal en el espacio atlántico: «Unos eran hijos de renegados, otros, los vagabundos de la ciudad, estos periodistas de la más baja estirpe, personajes venales que exprimían todas las honras...» (22). Se recurre al estereotipo creado desde la cultura popular (cuernos, garras, fuego, deformidad física y uso del tridente). Este último es un referente del satanismo, igualmente, se realiza la mención de Mefistófeles para enfatizar el poderío demoníaco. Lo monstruoso expone la crítica a la hibridez. Esto se evidencia en: «El Bien no cesa de trabajar en las alturas ¿Qué hacéis bellacos para detenerlo? Es preciso escombrar la capital de Atlante; impedir el matrimonio de Ángelo con Vitina; sembrar el terror en la ciudad...» (24).

La figura diabólica, tanto en *Atlante* como en *El diablo en el cielo* son una personificación de lo antimodélico y el mal, asimismo, conserva rasgos característicos como la fealdad o la cornamenta. El sujeto malévolo en sus discursos, por los menos en estas dos construcciones culturales analizadas, cuestionan el poder de los seres benévolos y hay un posicionamiento del bien en lo alto, con esto se refieren al cielo, por tanto, los seres contrarios son monstruosos, subterráneos y dañinos.

3.2. El intertexto mítico-religioso a partir de lo monstruoso

Los mitos griegos sirven como argumento de la hibridez de los personajes. El primero de ellos se da desde su título con la presencia de Atlas, pues alude a la creación del espacio alado, ya que este titán es condenado a cargar el mundo sobre sus hombros, lo cual es muy similar al papel de Ángelo Cavalcanti (intenta salvar la raza atlántica). La historia mítica de Orfeo y Eurídice se presenta por la catábasis²⁵ realizada por Ángelo para luchar contra la peste lanzada sobre la ciudad atlántica y su impulso para su declive del ambiente subterráneo fue impulsado por el amor de Vitina. El mito de Dafne y Apolo se desarrolla cuando se persigue a la amada hasta que por pedido a los dioses se convierte en árbol; por esta razón, se cosifica. En *Atlante*, Ángelo persigue a Vitina por órdenes de Publio, ser superior y profeta. Dicho esto, la irracionalidad por el amor modifica a los sujetos, pero en la novela, la transformación es totalmente inversa, pues es el ser masculino se hace héroe en vez de cosificarse como en la historia griega.

También se presenta el mito de Eris de forma implícita al crear una comparación de la situación tratada, es decir, el matrimonio de Ángelo y Vitina con el de Tetis y Peleo. El acontecimiento muestra la discordia de los seres con poderes. Eris se presenta con una manzana y en *Atlante*, el Capataz de Sombras muestra el argumento del ser extranjero carente de alas, por lo que alude a la interrupción del proceso de hibridez. Para completar la presencia de este intertexto en la novela, se desarrollan los dones proporcionados por las diosas que se enfrentan para recibir el título de la belleza, en el cual París debe tomar la decisión y recibirá una recompensa. En el texto, las virtudes del ser atlántico son expuestas por Publio. Esta búsqueda de la belleza conforma la imagen del héroe, el cual debe cumplir con tres símbolos para dejar de lado su deformidad y ser aceptado por su apariencia. En ambos contextos, la mujer es una recompensa. En *Atlante* se origina una peste en la ciudad, esta es esparcida por el demonio médico para la destrucción total del lugar y sus habitantes, por lo que los magos oscuros son análogos a la figura de Pandora por lanzar el mal a los demás:

Un médico infernal descubrió una enfermedad contagiosa y terrible, que lanzó sobre la ciudad tan pronto como hubo experimentado sus efectos. La enfermedad consistía en un bacilo que se localizaba en la raíz de las alas, haciéndolas caer en el término de diez

²⁵ La catábasis es proceso que realizan los personajes terrenales para descender al inframundo.

horas. El bacilo se reproducía de manera asombrosa, bastaba el conducto del aire para reproducirse y caer sobre los alados isleños (41).

La función del sujeto monstruoso es manifestarse por medio de la enfermedad, lo repugnante y putrefacto. Por tanto, el monstruo de la ciudad Atlante es somático, por utilizar lo infeccioso como forma de dominación al individuo normativo (seres alados). Dicho esto, se considera el planteamiento de Sara Ahmed con la repugnancia y su aparición en lo corporal, ya que

la repugnancia ata a los objetos uno con otro en el mismo momento en que les atribuye un sentimiento negativo, como si «fueran» nauseabundos. El deslizamiento entre repugnancia y otras emociones es crucial para esta atadura: el sujeto puede experimentar odio hacia el objeto, así como miedo, precisamente como un afecto relativo a cómo se «ha introducido» el sentimiento negativo (141).

La enfermedad de los alados creada por el monstruo es repugnante, porque genera terror por el contagio. El bacilo es utilizado por los demonios para destruir lo normativo y los «monstrifica» por la conformación del cuerpo insalubre. Lo corporal es descrito como símbolo de muerte al ser podrido que muestra el dolor de los atlánticos; por consiguiente, el enfermarlos se manifiesta como una forma de poderío al tratar de tener la victoria para evitar de la hibridez (unión de Ángel y Vitina). Según la conformación de los personajes buenos y malos se presentan dicotomías como cielo / infierno, las cuales dan paso a la visión celestial en la formación de un ente anormal, pero bello²⁶ y el infierno ofrece un referente dantesco para determinar el espacio transgresivo; por añadidura, este infierno posee una estructura geométrica al igual que Atlante. Por las dualidades presentes en la novela se desarrollan analogías con la Biblia como Ángel/Vitina-Adán/Eva y ciudad de Atlante-Sodoma y Gomorra. El primer binomio representa la población del mundo y la creación de una nueva especie. El intertexto bíblico refuta con la maldición originada por el pecado, el cual da paso a la expulsión del paraíso:

La mayor parte de los pobladores se arrastraba por la tierra, padeciendo la sentencia del gusano y de los pecadores: «Os arrastraréis por el barro...» El tráfico aéreo había muerto casi por entero. Las puertas de los techos y de las cúpulas empezaban a roerse por el orín del óxido: muchas de ellas quedaron cerradas para siempre... (46).

El segundo binomio es Sodoma y Gomorra—ciudad de Atlante. El primer espacio se incendió por mandato divino debido al pecado, al igual que la ciudad atlántica; sin embargo, el lugar construido por Vincenzi muestra una visión connotativa de la transgresión religiosa,

²⁶ La apariencia de Ángel es criticada, pero como es un sujeto héroe, se concibe como bello.

pues la falta se manifiesta por parte de los seres infernales al achacar la existencia de la hibridez racial en el imaginario regido por las leyes espíritas. Esta destrucción espacial muestra elementos de la tragedia griega, por la presencia del coro de espíritus que intercede por los personajes; tal y como sucede en *Prometeo encadenado* de Esquilo, claro ejemplo de ello es la siguiente descripción:

¡El fuego envolvió a la ciudad con sus llamas, y con todos los dolores del mundo! Los gemidos y los gritos desesperados de los niños y las mujeres y de los hombres, cubrían la ciudad entera, de espanto, de terror. El estrépito de las paredes que caían y esfondaban [sic] el suelo, semejábase a una tempestad de los infiernos. Las multitudes morían asfixiadas en las calles, o ardiendo, como carbones, en las llamas; o locas de espanto (69).

La destrucción espacial transforma la ciudad en infierno y lo expone de una forma estereotipada, en donde prima el terror y el sufrimiento. Los demonios castigan a los seres atlánticos por permitir el amorío de Ángel y Vitina. La creación de este lugar se muestra afectado por la cultura popular, porque las llamas son un elemento dañino. La conformación planteada sobre este averno es contraria a la que se desarrolló en el capítulo I (véase el apartado 1.3. «La desmitificación del infierno y la ambigüedad del poderío diabólico»), porque en texto de Calsamiglia corresponde a una forma atípica y va más dirigida al libertinaje del hombre; en cambio, en esta novela se representa ese constructo de forma tradicional.

3.3. El metatexto y su relación con la función de lo monstruoso

Se analiza la metatextualidad, la cual, según Mirta Medina corresponde a «una escena de lectura a través de una mirada al propio texto donde el que escribe, lee el relato, e injerta en ese espacio fragmentos de su propia construcción» (87). Lo anterior, propone la importancia de la escritura y la producción literaria, para discutir su aparición en la novela *Atlante* debido a su alejamiento del modelo nacionalista. Sobre este término se coincide con Mirta Medina cuando indica: «La metatextualidad se convierte, así, en una escena de lectura a través de una mirada al propio texto donde el que escribe lee el relato e injerta en ese espacio fragmentos de su propia de una lectura» (87). El metatexto se estructura en cuatro aspectos: (1) el uso los epígrafes con datos biográficos para el desarrollo de los personajes de la novela, (2) la imagen del filósofo para demostrar la razón en textos literarios, (3) las apelaciones al lector, y (4) las narraciones insertadas. En el primero se considera el epígrafe enlazado con

los datos personales del autor, los cuales afirman la presencia de la hibridez y clasifican a *Atlante* como fantástica. Cabe destacar, que la novela tiene implementos históricos enfocados en la mítica mexicana sobre la fundación de la ciudad:

Musas de mi raza: este boceto fantástico de novela épica, va dedicado a Vitalina Peñaranda de Vincenzi, mi comprensiva y dulce compañera de hogar; y, por haber inspirado ella, a la entidad del mexicano, que está representado en *Atlante* por el Magnánimo Publio, por el profético Mariscal del espacio (3).

La razón se presenta por medio de la luz como símbolo directo de la filosofía propuesta en la época ilustrada, además, el destello del casco brinda el descubrimiento de una raza engrandecida por la belleza semejante a la de los dioses, es decir, el conocimiento que tiene este personaje lo ubica en un plano omnipotente. La figura del filósofo se conforma por lo racional en el pesar de Ángelo:

En el semblante de Ángelo se denotaba la sincera y profunda sencillez del filósofo, más que la del héroe; su cabeza estaba bellísima con su casco luminoso de bronce, análogo al de los dioses clásicos de la mitología helénica. Su mirada, a pesar de su sencillez, tenía expresión majestuosa y serenamente olímpica (64).

Otro aspecto son las apelaciones al lector, cuya función es determinar la *maldad* como una cualidad de lo monstruoso. Lo malévolo es contestatario ante la hibridez de Ángelo y Vitina: «Pues bien, lector: el hombre malicioso y malévolo era un heraldo de los subterráneos que había logrado colarse en palacio y cuyos propósitos se resumían en estorbar el noviazgo de Vitina y de Ángelo» (34-35). El cuarto aspecto relacionado con el metatexto es la narración insertada presente en la novela con la historia de Laura, una ninfa y Ursino, el hijo de la bruja azul. Esta se desarrolla en un plano fantástico, el cual en primera instancia muestra la zoomorfia²⁷, además, se le da una connotación sexual al binomio desconocimiento/ conocimiento. El primero se presenta por la desnudez de los personajes y el segundo, por medio de la presencia del fuego. Sobre la bruja, la exponen como una mujer sacrificada por su hijo:

Ursino pensó en la bruja azul y relató a Laura el sacrificio de su madre. Laura se llenó de lágrimas al escuchar el amargo relato y se puso las manos en el vientre, combado como buche de águila ¡La bruja azul, su suegra, pertenecía al reino de la llave de plata! (54).

²⁷ La zoomorfia desarrolla un referente a las transformaciones griegas. Esto se aprecia en los mitos griegos y textos de esa época en particular.

La narración insertada expone la imagen materna como sacrificada por sus hijos. Laura tiene un hijo con Ursino y se convierten en aves para dejar el espacio donde están, ya que ella está cansada de su estilo de vida. Sobre la funcionalidad de este relato, Ángela Morales indica: «está ligado a la supervivencia de uno de los personajes, cuya ejecución se pospone mediante una narración que apoya, con un caso paralelo, la culpabilidad o inocencia del acusado» (406). Las mujeres tratan de sobrevivir por un cometido relacionado a la maternidad. La bruja se describe como un ser extraño en la ciudad atlántica:

Llegó una bruja mujer que dijo ser hija del encanto y del misterio. Su piel era azul, su cabellera azul, sus ojos azules, toda ella era azul como el cielo de verano como un zafiro viviente. Nadie la vio comer en la ciudad, ni hacer esfuerzos por vivir como todos los hijos (51).

La bruja es monstruo por apariencia y comportamiento; por consiguiente, se recurre a la violencia para su eliminación. La bruja azul es lapidada y análoga a María Magdalena, además, la presencia de Dios se delimita mediante la presencia cromática que conforma a este personaje (azul); cuyo simbolismo es la eternidad divina. Este personaje; según la teoría espírita, es un ser imperfecto reencarnado para adquirir el sentido supremo a nivel espiritual y pasar un proceso completivo. La reencarnación en este texto muestra el cometido de la bruja azul (encontrar a su hijo). Lo dicho por Julia Mendoza sirve para considerar a este personaje: «Cuando aparecen procesos de reencarnación, éstos siempre están atribuidos a personajes extraordinarios o elegidos por los dioses para una finalidad extraordinaria» (44). Este proceso sucede en la novela con la bruja azul, un personaje fantástico, ya que tiene poderes mágicos. El monstruo define el límite, debido a que la hechicera tenía el cometido de encontrar a su hijo y no dejó de volver a la vida hasta lograrlo. También, se desmitifica la imagen estereotipada de la bruja, pues se consideran personajes que devoran infantes, como se ejemplifica en el cuento alemán «Hansel y Gretel» de los Hermanos Grimm, donde se protegen de su destrucción.²⁸

La concepción del monstruo en *Atlante* tiene una función contestataria y sirve para cuestionar la hibridez de Ángel y su relación con Vitina, la cual es interrumpida con el

²⁸ En el cuento de los Hermanos Grimm, los niños se protegen de ser comidos por la bruja, la cual también es monstruosa por su apariencia viperina; no obstante, la bruja azul de esta novela se relaciona más a lo maternal y el niño no se protege a sí mismo, sino a ella. La mujer hechicera también se presenta en otros textos como «La bruja de Miramar» de Carlos Gagini, publicada en *Cuentos grises* (1918).

discurso sobre la decadencia de la raza, la peste como manifestador de lo feo y el incendio de la ciudad para acabar con lo problemático. El intertexto mítico en la novela fantástica *Atlante* muestra el ideal de belleza y la figura del héroe; asimismo, se utilizan elementos de la tragedia griega para expresar el sufrimiento de los personajes y se combina con formas innovadoras para la época en la que se publica, ya que se utiliza lo metatextual para la exposición de los personajes fantásticos como brujas y aspectos pertenecientes al espiritismo como la reencarnación, el médium y el manejo de lo fantasmal.

Con respecto al objetivo para realizar este capítulo, sobre el sujeto cultural en *Atlante*, los personajes buscan el poder en el espacio fantástico en el que están, además, son individuos que acuerpan el progreso social, esto en el caso de Vítina y Ángel. No obstante, se culturiza la idea del mal al exponerlo de manera estética- ideológica. Los seres monstruosos buscan destruir el espacio y sus habitantes, por tanto, son negativos por su apariencia y acciones.

Sobre la metodología de los nueve pasos propuestos, se utilizaron dos pasos (quinto y sexto). Con el quinto paso se evidencia al monstruo como un ser malévolo creado desde la cultura popular, porque se apega a un estereotipo desarrollado en los planos moralmente no aceptados (espacios infernales). El sexto paso demuestra que el monstruo presente en los mitos griegos y aspectos metatextuales desarrollan la diferencia entre seres atlánticos y subterráneos, es que los últimos, se siguen construyendo desde lo feo, antinormativo y son símbolos de *maldad*, debido a su incumplimiento normativo. Conforme a las teorías de la repugnancia se asocia a la enfermedad y al contagio de lo incorrecto. Lo monstruoso se describe como anormal y asociado a la muerte y la destrucción.

Capítulo IV: Aspectos de una literatura costarricense alternativa al canon institucionalizado

En este capítulo se describen y analizan los aspectos socioculturales de la literatura costarricense considerada alternativa o marginal. Por tanto, se toman en cuenta las características de los textos literarios que forman el corpus y otros textos de la época seleccionada para cotejar los rasgos más relevantes. Estos se organizan en tres aspectos: los que exponen el imaginario nacional en conjunto con sus figuras heroicas (en el caso costarricense es Juan Santamaría), el ocultismo como manifestación cultural y diversas alternativas (histórica, filosófica y vanguardista). De igual manera, el establecimiento de estos criterios considera novelas del canon literario con el fin de determinar en cuál periodo aparece lo monstruoso como un fenómeno estético-ideológico. Sobre el texto alternativo al canon institucionalizado. Gabriel Baltodano dice:

revitaliza el sistema, pues desplaza a los modelos canonizados. Al hacerlo, evita que la cultura pierda vigor. La actitud beligerante puede ser ora subversiva, ora conservadora, en los planos moral, ideológico y estético, pero siempre supone una reforma avasalladora. No se trata de establecer jerarquías entre los dos sectores ni de imaginar que uno de ellos representa el polo revolucionario; el sistema impone el ciclo permanente del cambio, los cambios no traen consigo mejoría ni pérdida, solo novedad (40).

En esta investigación se comparan textos canónicos y los que no lo son para determinar las características de lo monstruoso como fenómeno cultural. El corpus escogido en este capítulo se ordena de forma cronológica y por temas que van desde la construcción de lo nacional, ocultista y lo alternativo/ marginal del canon costarricense basada en muestras literarias que se ajustan a una corriente escasa en las letras costarricense; por ejemplo, las novelas orientalistas. Sobre los criterios de periodización, se toma en cuenta lo dicho por Carlos Francisco Monge y Gabriel Baltodano:

También los paradigmas se extienden a otros ámbitos, que desbordan los circunscritos a lo literario. Aparecen aproximaciones que tratan, a partir del discurso o las manifestaciones literarias, aspectos de movimientos culturales, políticos o filosóficos, y en general a las corrientes de pensamiento más vigorosas y notables, que se han originado y desarrollado en Europa y Estados Unidos (41).

Según lo anterior, lo monstruoso corresponde a un fenómeno cultural asociado con lo político y filosófico para el cuestionamiento de los discursos canónicos que determinan lo nacional, la identidad y el sujeto configurado. El monstruo traspasa los límites, ya que se

mantiene en lo ambiguo para reanudar los temas que han sido censurados a través del periodo estudiado.

4.1. La construcción de un imaginario nacional

La literatura costarricense de la época en estudio construye un héroe, la identidad y la nación. Estos componentes culturales son parte de un imaginario sobre Costa Rica, por esta razón, el canon literario es parte de un sistema de escogencia de textos marcados por una pauta estético-ideológica, la cual busca definir el sujeto cultural del periodo en que se publican. Lo nacional se estructura más del lado de lo canónico, ya que busca retratar las costumbres del campesino, la vida idílica del campo y los vicios de la ciudad. Los textos de 1910 a 1930, por lo menos los que se consideran dentro de este sistema modélico consideran el progreso por medio de la figura del extranjero, un ejemplo es *El problema* (1899) de Máximo Soto Hall, aunque es guatemalteco, se considera parte del canon del país. Carlos Francisco Monge explica que

el canon literario asociado al modernismo marcó las letras costarricenses durante los primeros treinta años del siglo XX; la literatura era asunto de buen decir, de la elegancia y la distinción, portadora de los ínclitos valores de la cultura occidental (casi siempre europea) (*El vanguardismo literario* 40).

En los textos costarricenses denominados canónicos se ofrecen discursos que desarrollan al sujeto cultural, por consiguiente, se toma en cuenta la conformación de él desde el espacio y el referente del héroe²⁹. Sobre el primer aspecto mencionado está «La propia» (1910) de Manuel González Zeledón (Magón) describe detalladamente a los personajes y el espacio para mostrar la vida del campesinado costarricense. Hay una construcción de la mujer vampírica, desde lo parasitario por el deseo de obtener dinero: «El viejo estaba embobado en su conquista y ésta le chupaba la sangre y los reales con vigor de tromba marina» (82). La función de lo monstruoso en esta historia se conforma mediante la imagen bestial del hombre; Ñor Julián mata a Aureliano por estar con María Engracia y termina preso. El crimen «monstrifica», pues se recurre a lo antinormativo para la eliminación de un sujeto determinado. Al establecer el binomio asesino/asesinado, ambos recurren a la transgresión

²⁹ De esta construcción cultural se cotejan textos canónicos y los que no lo son para determinar la aparición de los componentes culturales que refuerzan la identidad costarricense. Para la conformación de lo heroico se parte de la imagen mítica de Juan Santamaría, el cual es un referente nacional.

social; el primero, quita la vida y el segundo, desarrolla el adulterio. Esta situación se torna sangrienta y terrorífica, lo cual exalta la irracionalidad masculina:

El débil cerrojo de la puerta cedió al empuje vigoroso de Julián y, antes que Aureliano pudiera defenderse, una tremenda puñalada le dividía la carótida izquierda; brotó la sangre en espumoso chorro y una voz de angustia infinita hendió siniestramente los aires en el silencio de la noche, volviendo el pesado cuerpo á desgajarse entre la *cuja*. María Engracia, á quien el terror prestó alas, saltó por encima del agonizante y se lanzó dando alaridos por entre el cafetal (85).

En 1912, se publica *El espíritu del río*, de Juana Fernández Ferraz, texto considerado alternativo, porque se aleja de las corrientes estéticas-ideológicas, donde se describe lo nacional y se retrata la imagen del campesinado costarricense, así como las influencias que tiene Europa en los personajes como en los textos de Carlos Gagini y Fernández Guardia. Esta novela se desarrolla en Brasil, lugar en el que se encuentra Alberto Sorel (protagonista). En ella se plantea la utopía socialista y la figura indígena sirve para cuestionar el binomio civilización/barbarie y exponer el sistema de adoctrinamiento monstruoso. Los monstruos son sujetos culturales que no buscan encajar en la sociedad y no quieren ser dominados, aunque se les someta, en este caso, es el hombre salvaje. La domesticación del ser monstruoso se genera por el desacuerdo de la parte que quiere cambiar lo anómalo, no porque el personaje disímil a la norma esté dispuesto a realizar cambios para encajar. Esto se concibe en:

El hombre salvaje no es el Rey de la Naturaleza-como se le apellida-él es una nota discordante que destruye el armónico conjunto de la Creación. Al hombre civilizado le pertenece el cetro; ¡no á la bestia que solo piensa en comer y dormir, y si le aprieta el hambre se engulle á su vieja mujer y hasta alguno de sus hijos ¡Qué horror! ¡A ese monstruo le llamáis rey de la Creación! ¡Bah! civilizadlo primero: es muy capaz para instruirse: después bien podéis darle el calificativo de Rey de la Naturaleza; porque adquirió dote y aptitudes para merecerlo. ¡Oh, la educación! ¡Grande y eficaz bautismo del hombre! (243).

Lo anterior desarrolla la utopía social, ya que pretende instruir al hombre salvaje para que no lo sea, es decir, el sujeto barbárico es un acontecimiento circunstancial, aunque los papeles de dominación están marcados con el individuo civilizado. Al indígena se le describe como caníbal, ignorante y cambiante si se le somete a un sistema religioso. Ante ello, María Hernández explica que los discursos ofrecidos en la novela

sirven de justificación a la verdadera empresa ensayística del texto: persuadir al lector de la necesidad de un sistema económico y social más justo. Frente al discurso androcéntrico que converge en los principales exponentes del ensayo de identidad, Juana Fernández Ferraz se atrevió a «definir la nación» y a articular un pensamiento político radical que trasgrede el canon en ambas orillas (648).

El texto no pertenece al canon costarricense institucionalizado por el cuestionamiento de la construcción nacional y el individuo modelo que debe tener esta. Sobre esta creación de lo utópico se encuentran las novelas *El árbol enfermo* (1918) y *La caída del águila* (1920) de Carlos Gagini, cuya temática es antiimperialista; por consiguiente, se desarrollan temas como enfrentamientos por los territorios entre los nacionales y el extranjero. En *El árbol enfermo*, lo exógeno es personificado por Mr Ward, el cual llega a la finca de Don Rafael, no obstante, luego se marcha y pretende despojarlos de su terreno; en ese momento, Fernando le ayuda a los dueños y propone casarse con su hija Margarita, mujer embarazada de otro hombre. Con el recibimiento de las cartas, Fernando mientras estaba en España se da cuenta que el hijo de ella nació muerto y le escribe de vuelta diciendo que volverá a Costa Rica.

La caída del águila presenta la construcción de Costa Rica desde lo centroamericano; no obstante, se realiza una crítica en la concepción del sujeto nacional, este para el estadounidense es pobre, enfermizo y vive en un lugar insalubre; sin embargo, el secretario Adams se muestra sorprendido ante la disimilitud del trabajador costarricense con la idea que él tiene, por tanto, se considera:

A un lado y otro de la línea se sucedían campos de trigo, de arroz y de maíz, viviendas pintorescas a cuyas puertas salían para ver pasar los trenes, no individuos paliduchos y mugrientos, roídos por la malaria y la miseria, sino trabajadores fornidos y de aspecto satisfecho (10).

Los extranjeros en la novela tienen una idea de progreso muy diferente a los nacionales y se sorprenden por ver los avances de la ciudad. Los estadounidenses hacen una comparación del territorio de ellos con el costarricense, en donde predomina en la inferioridad de los sujetos externos al imperialismo. En lo dicho por los personajes foráneos se propone una ruptura de costumbres para el mejoramiento poblacional, por lo que en los contrastes realizados por estos apelan a la transculturización al considerar que la adopción de las costumbres ajenas para un verdadero progreso. Las descripciones del espacio natural son estereotipadas, pues a nombrar a la Isla del Coco se muestra como un lugar paradisíaco.

En estas dos novelas de Gagini predomina el uso de metáforas para el tratamiento de problemáticas que amenazan la identidad nacional, pues la caída del águila simboliza el descenso del imperialismo y el árbol enfermo significa el despojo de la propiedad. La finca «El Higuerón» y la enfermedad de su dueño Rafael desarrollan el conflicto imperialista en donde el extranjero es parasitario, debido a su enriquecimiento con lo ajeno. En el tercer texto

se presenta el uso de la metáfora es *La sirena* (1920) del escritor mencionado anteriormente, sobre esta obra se utiliza la figura de la sirena para enfatizar la belleza femenina. La mujer es un elemento de admiración por lo que se sublima, por tanto, cuando se describe se utiliza lo fantástico para decir que es inalcanzable:

-Esa mujer me tiene loco, ¡Qué belleza, qué talento, qué encanto!

- Tienes razón: esa mujer es una perfecta sirena a quien hay que admirar de lejos.

Durante el baile pude observar la labor de seducción que aquella infernal mujer realizó hábilmente para cautivar a mi amigo, mosca inocente enredada en los hilos de astuta araña, y por eso juzgué de mi deber prevenirle contra el peligro (8-9).

La belleza se considera una trampa, por lo que se animaliza a la mujer para ponerla como depredadora y al hombre como presa. La destrucción masculina se concentra en la figura de la *femme fatale* para desarrollar el sufrimiento desde lo infernal y lo peligroso. Se idealiza a la mujer y hay peleas por su honor, esto último genera la muerte de los personajes. Hacia el final, Mercedes, sufre convulsiones que la llevan a la muerte, luego la encuentran en donde se besó con su amante. Debido a su descripción, esta representa a la «amada muerta»: «Los primeros rayos del sol iluminaron la fúnebre procesión, a cuya cabeza iba yo llevando en brazo el cadáver de aquella divina criatura» (122). Debido a esto, se análoga este episodio con el fallecimiento de María de la novela, del mismo nombre de Jorge Isaacs. Ambas sufren una enfermedad y por el epílogo del texto de Gagini se utiliza la cruz como símbolo mortuario, cuya función es la unión con Dios, asimismo, se sabe de la muerte de Jorge Medina en un duelo con el Dr. Don Manuel Cerna.

Sobre el referente de héroe en la literatura costarricense se consideran *El erizo* (1922), de Carlos Gagini, novela que desarrolla lo ocurrido en la Campaña Nacional de 1856 y presenta a Juan Santamaría como personaje principal. Primero, el hombre mítico es un niño y muestra el enamoramiento de María Monterroso; segundo, se concibe como sujeto heroico y es venerado por sus actos. Juan quemó el mesón de los enemigos; luego muere acibillado por ellos, por esa razón, se inmortaliza su imagen al construir un monumento:

El 11 de Abril de 1891, cuando se inauguró en Alajuela el monumento destinado a perpetuar la memoria del oscuro soldado que con su sublime sacrificio evitó la destrucción de un ejército y quizás la absorción de las repúblicas latinas por una raza extranjera (142).

El segundo texto es *Atlante* (1924) de Vincenzi, Ángel se análoga a Juan Santamaría por su lucha contra los magos negros y valor admirable, ya que con una tea les quemaba la cara y las alas a los soldados que enfrentaba. La tercera novela que cumple con esta

construcción cultural del héroe es *El crimen de Alberto Lobo* (1928, se utiliza la segunda edición publicada en 1971), de Gonzalo Chacón Trejos, esta toma el mandato político de los Tinoco (1914-1919) y lo parodia al cambiar los nombres tanto de los sujetos históricos como del espacio físico. De este última, se crea al falso santo a través de la imagen mítica, ya que presenta al soldado como sacrificado por el pueblo. En las dos últimas novelas mencionadas, se mantiene un imaginario nacional basado en el esbozo de Juan Santamaría como sujeto heroico; por ejemplo, en *El crimen de Alberto Lobo* se retrata así:

Como su máspreciado blasón la estatua que la admiración de Ticonia levantara a uno de sus hijos, al humilde soldado que en una acción memorable desafió impasible la muerte, recomendando tan solo que no se olvidaran de una viejecita sola y pobre que en una miserable casita, con el rosario entre los dedos rogaba por la vuelta del hijo que estaba en la guerra y del cual no habría que volver sino la sombra inmortal nimbada por la luz de la gloria (96).

Los textos de este apartado desarrollan tres puntos focales en la literatura costarricense: la imagen del campesino, los acontecimientos políticos que crean utopías y el referente de héroe nacional. El primero, expone al campesino en su lugar ideal (campo) y se expone a lo malo cuando va a lo urbano, ya que se adentra en un mundo de vicio y crimen; el segundo aspecto, plantea que las novelas escogidas mediante el enfrentamiento racial y político busca crear un sistema con una serie de normas que aluden al progreso del sujeto cultural; por último, el tercero, recurre a lo mítico para retratar la salvación del pueblo, se toma como modelo a Juan Santamaría, el cual se construye con alusiones ígneas en conjunto con el vencimiento del enemigo.

4.2. La construcción de lo monstruoso desde el ocultismo

El ocultismo se manifiesta por medio de la magia, la adivinación y la alquimia, todas estas son prácticas dogmáticas que desarrollan lo misterioso, las cuales se asocian con lo monstruoso, ya que se recurren a situaciones prohibitivas o consideradas tabú, un claro ejemplo de ellas, son las interacciones con figuras diabólicas en los aquelarres. En la literatura costarricense, la presencia de las brujas es un símbolo del ocultismo, cuya función es exponer la adquisición de conocimiento de forma sobrenatural, esto ocurre en el cuento «Las hadas negras»³⁰ de Ricardo Fernández Guardia, en él se presenta la invocación diabólica

³⁰ Este cuento es un antecedente de ocultismo presente en la literatura costarricense, fue publicado en diversas publicaciones periódicas como *El Diarito* (1894), *Cuartillas* (1894), *La nueva revista* (1897), *Pandemónium* (1904), *Athenea* (1918) y *El Rualdo* (1985). Actualmente, se encuentra en la reedición

con el fin de resolver un problema, puesto que las brujas son maldecidas por una enemiga de su madre. Ellas nacieron blancas y ahora son negras, de modo que, se presenta un ideal estético-ideológico condicionado por el color de la piel, donde lo bello es blanco y lo feo, negro. Las brujas con diversos hechizos tratan de deshacer la maldición, pero es inútil, por lo que participan en un aquelarre para solucionar el problema por medio de la ayuda de Satán; por consiguiente, lo demoníaco es ambiguo, porque no corresponde a una figura de maldad y se concibe como redentora de las brujas, asimismo, los monstruos presentes en esta historia forman parte de sus concepciones estereotipadas, es decir, las hechiceras vuelan en escobas, son feas, comen niños y adoran al diablo. Satán se presenta en un trono cubierto por llamas, mujeres desnudas, en bacanales y de color rojo. Dicho esto, se considera:

En un extremo, rodeado de sombras, alzabase el trono rústico de S.M. Satán, el soberano todo poderoso, cuya siniestra silueta se destacaba indecisa en la penumbra, cubierta la cabeza por un sombrero empenachado con plumas de gallo negro. A su lado estaba su compañera, la más joven y hermosa de las brujas, desnuda y coronada de flores silvestres.

-¡*Abracax, abracax, abracax!*- gritó la bruja de pronto.

A esta voz todos enloquecen, y llenando el aire con aullidos frenéticos se precipitan a adorar al soberano. Su compañera le acaricia en medio de la algazara general. Hecho esto, comienza el banquete, inmunda orgía en que todos, se embriagan con un líquido infernal, a la luz vacilante de las antorchas del pez y los cirios verdes que blanden alguna de las brujas (5).

Lo anterior expone la adoración al diablo con el discurso de la bruja. Al caracterizar a Satán como ente soberano, se iguala su poder al equivalente del bien (Dios) y se realzan los excesos de lujuria y la gula. El diablo conformado en el relato de Fernández es ambiguo en apariencia y en funciones, es decir, se le invoca para hacer actos benévolos y es bello por ser salvaje y equipararse a la obra artística de Goya. Cabe exaltar que, lo monstruoso en la pintura es una manifestación normativa, ya que no está planteada para reconocer la existencia de la otredad, sino más bien para ser un elemento venerable. Por lo tanto, se considera lo próximo:

En el conjunto del espectáculo era indescriptible, digno del loco pincel de Goya: una mascarada espeluznante en que figuraban viejas desgredadas y lúbricas coma al lado de hermosas jóvenes en lascivas actitudes de bacantes. Feos gnomos, barbudos y deformes

de *Hojarasca* hecha por la EUNED, pues la original no cuenta con ella. En esta investigación se utiliza la versión de 1904 mencionada previamente. Además, su título hace referencia a la literatura feérica, pero se considera más adecuado ubicarlo en los cuentos con temática ocultista.

retozaban haciendo sonar los cascabeles de sus gorros en tanto que horribles brujas, sentadas en cuclillas alrededor de grandes calderos llenos de filtros y bebistrajos abominables, atizaban las hogueras con sus dedos flacos armados de largas uñas encorvadas (5).

Lo monstruoso sirve para exaltar lo feo y el retrato de las brujas como sujetos estereotipados, en este caso, la deformidad, el uso de la magia conforman la otredad de su imagen al ser una construcción cultural popularizada concebida desde fines artísticos, pues hay una afección por creencias folclóricas expuestas de igual manera, en el cuento «Hansel y Grettel» de los Hermanos Grimm. Ante esto, la práctica del ocultismo se expone en:

-Señor, exclamó una bruja centenaria, horrible y desdentada, - el filtro que ha de obrar esa maravilla yo lo conozco; mas para hacerlo se necesitan, entre otras, dos cosas indispensables: la sangre de un recién nacido y el corazón de un avaro

-Ven aquí, Puck, - llamó Satán;-tú, el más listo de mis demonios, parte en el acto y tráenos lo que esta vieja pide roba la madre feliz su tierno hijo y rasga con tu puñal el duro pecho del avaro.

Puck desaparece en una espiral de humo. Antes de cuarto de hora vuelve triunfante con lo pedido (6).³¹

La realización para revertir la maldición no les funciona a las brujas, ya que el corazón del hombre avaro no se ablandó, por lo que se pusieron tristes y los demonios desaparecieron cuando amaneció. En su desenlace sí hay un contraste entre el bien y el mal, al resaltar las acciones de los personajes para lograr un cometido determinado. Tal y como sucede en *El diablo en el cielo* (1910) y *Poderes invisibles* (1914), de Eduardo Calsamiglia tratan la dirección de las almas en conjunto con el enfrentamiento de los espíritus de las imágenes arcangélicas y luciferinas, cuyas funciones es realizar una crítica al comportamiento amoral de los personajes mortales. En el primer texto mencionado, se cuestiona el proceso de canonización del Papa Borgia debido a sus malas acciones y posturas corruptas. En el segundo, hay una apuesta entre Lucifer y el arcángel Refulgente para adquirir el alma de Eunice, la cual está inmersa en un triángulo amoroso entre El conde y Rodrigo.

Los ángeles apelan por el pudor y lo normativo; mientras que el mal es construido de forma estereotipada, pues lo diabólico se conforma del estereotipo propuesto en la cultura popular, además, no se olvida su representación viperina en la Biblia. Las almas del averno

³¹ El demonio más listo de Satán hace referencialidad al personaje del mismo nombre de *Sueño de una noche de verano* (1595) de William Shakespeare; no obstante, su conformación sigue siendo monstruosa al ser un duende con actitud pícaro.

son torturadas por los demonios con el fin de exponer la crueldad del hombre. En los dos textos de Calsamiglia son críticas sobre la tiranía, al cuestionar la posición de la divinidad ante las acciones de los sujetos políticos que atentan contra el pueblo. Sobre esto Lucifer menciona en *Poderes invisibles*:

LUCIFER: ¡Yo no castigo al tirano
Sino al pueblo que villano
Y cobarde los tolera!
Basta por hoy de sentencias condenatorias (250).

El monstruo tiene una función política explicada desde el bien/ mal. En *El diablo en el cielo*, Dios y el Diablo se encuentran en sus respectivos espacios, no tienen contacto con lo terrenal, pero en *Poderes invisibles*, Lucifer se disfraza para interactuar con el ser humano (serpiente bíblica) y actúa como conciencia de los mortales para que caigan en tentación (Ramón, Eunice, El conde y Juana), pero este es invisible, por lo que se considera la posesión demoníaca del pensamiento para manifestar el control de los personajes con el objetivo de lograr sus cometidos; sin embargo, la *maldad* es detenida por lo angelical, al apelar al buen actuar en la sociedad. Con respecto a la interacción de los monstruos con los humanos, David Roas indica lo siguiente:

Porque más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topen con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos) («El monstruo posmoderno»³¹).

Sobre esa amenaza que sufren los personajes por parte del monstruo está *La esfinge del sendero* (1916) de Jenaro Cardona, en ella se desarrolla la historia del joven Rafael María aficionado a las situaciones y objetos de la iglesia. En esta novela hay una postura anticlerical por la exposición de temáticas prohibitivas que sufren los sacerdotes. La postura monstruosa se construye a partir del padre Félix, sacrílego, sin celibato e incestuoso y Hans, sacerdote homosexual. El primero, representa los pecados capitales por sus comportamientos antinormativos. Tuvo cuatro hijos, de estos tiene una hija muy hermosa, parecida a la madre, la cual es descrita de forma erotizada. El segundo, Hans muestra atracción hacia Rafael, aunque él se niega ante las insinuaciones de este cura, entonces, lo sexual se concibe como una perversidad del ser humano. Dichas prácticas se consideran parte de lo ocultista porque manifiestan la *maldad* desde lo instintivo por medio de la animalidad: «Todo lo había

comprendido a pesar de su ignorancia acerca de esos tremendos extravíos en que suelen caer porque no se sabe qué horribles y misteriosas degeneraciones, ciertos seres depravados que sustituyen el último eslabón de la animalidad» (168). El instinto del hombre y su irracionalidad es una desviación de lo normativo.

Los sacerdotes en esta novela se muestran como eunucos por la ley de Dios. La castración es un elemento simbólico personificado por Rafael María y Juan Bautista que cumplen con los sacrificios de ser cura, los cuales van desde vivir en la pobreza hasta abandonar sus deseos carnales. Ambos son descritos como individuos que superaron sus obstáculos y tienen un alma buena. Este texto de Jenaro Cardona trata lo monstruoso desde lo conductual, lo simbólico y la metáfora de la esfinge, pues exalta el silenciamiento de las acciones sacerdotales. Si bien es controversial en la época, los personajes se autocensuran y van más allá de la prohibición; un ejemplo, es la lectura de Félix ante los textos realistas. Sobre los parámetros estéticos– ideológicos del texto de Cardona, Carlos Manuel Villalobos dice:

Los aciertos estéticos de *La Esfinge del sendero* no fueron suficientes para ganarse un sitio en la historia de las producciones representativas de la literatura latinoamericana. Invocar el alma en pena de esta novela maldita implica asomarse a las argucias del poder en contra de las voluntades resistentes. Este no es el único texto descatalogado por razones extra-estéticas en la historia de nuestra literatura. Son muchas las esfinges silenciadas, a propósito, en los senderos del olvido (122).

Desde los estudios culturales se establece la intencionalidad del olvido de esta novela, porque cuestiona el poderío de las autoridades sacerdotales, las cuales se supone que son figuras normativas; sin embargo, los personajes expuestos por Cardona tienen un conflicto emocional que alude a prácticas monstruosas como el sacrilegio y la blasfemia para oponerse ante lo divino. Su oposición, también se concibe en el texto poético *Lola, Romance de costumbres nacionales* (1918, obra póstuma) de Rogelio Fernández Güell, cuya función del monstruo se expone desde el folclore costarricense para personificar el mal, así pues, se necesita el testimonio de un personaje para darle veracidad a la existencia de lo monstruoso. El monstruo tiene una función didáctica, debido a que se apega a las leyendas nacionales, la

primera es «El Cadejos»: «Venía el perrazo aquel /Con ojos como carbones/Y negro como Luzbel/ Y se echó sobre Miguel /sonando a sus eslabones» (8). El Cadejos este personaje análogo a Cerbero, se relaciona con lo infernal, y la demonización de Luzbel; por consiguiente, se recuerda el enfrentamiento con el arcángel Miguel para la exposición del vencimiento del mal.

Otra figura mítica que construye la mujer monstruosa y a su vez zoomórfica es «La Segua»³², la cual simboliza la belleza/ fealdad mediante su descripción asociada con lo ocultista: «¡La zegua !¡Mujer horrible! /¡Bruja del diablo querida!/ Que haya a mí a ver no es posible/ aparición más temible/ ni en esta ni en la otra vida»(9). Esta relación entre lo demoníaco y la mujer es parte del estereotipo construido del diablo, ya que su visión desde la cultura es representar el exceso sexual por medio de orgías o aquelarres para la adquisición sobrenatural del conocimiento. En el texto de Fernández se construye la figura del mal por medio de elementos como las llamas, el azufre y los infiernos:

Yo pensé quera el malo; vide llamas
y me dio olor de azufre a las narices
que a demonios y a infiernosapestaba
recé dos padres nuestros y una salve
y en vez de echar tras él, volví la cara
-Hombre pos era el Diablo (18).

Se presenta la verificación de lo diabólico por medio del testimonio lo hace veraz, por ser una figura malévolas que genera miedo en el espectador, se desvía la mirada para no minimizar su postura de poder en el ámbito religioso. Otros textos de la época que recurren al satanismo para construir la personificación del mal son *Paola: novelina espiritista*, de Jaime Gálvez y *Amor sublime*, de Luis Barrantes Molina, ambas publicadas en 1922. En la primera, se sataniza la figura del padre, el cual tiene gran desprecio por Amilcare (véase el capítulo II, apartado 2.2); en la segunda, se utilizan las imágenes religiosas también criticadas

³² La mujer monstruosa sirve como un tema recurrente en las letras costarricenses está se presenta animalizada (Segua o Cegua), irracional o espectral, como en «La llorona», «La Tulevieja» y « La mona ». Los monstruos que aparecen en las leyendas tienen un fin didáctico para establecer patrones conductuales.

en los dos textos comentados anteriormente para exponer el sacrilegio del robo a una autoridad eclesiástica.

Amor sublime, está fuera de la crítica literaria costarricense, pues exalta la figura malvada, la cual es demonizada al describir a los usureros, los cuales están en una cueva apestosa semejante a los infiernos. En esta novela hay ciertos nombramientos de Dimas y Gestas para hacer énfasis en el arte de robar, del mismo modo, se expone la imagen flagelada de Jesús y se comenta la vergüenza del hombre ante el crimen de los crucificados como la explicación de Ben- Gioras, con respecto a la negación de su padre muerto. Los temas religiosos son abundantes; sin embargo, no solo se utiliza el demonismo para personificar el mal, sino también el asesinato de una de las mujeres de la historia llamada Berenice, cuyo nombre referencia al cuento de Poe titulado con el mismo nombre. Ambas mujeres mueren y generan obsesión en los hombres (tópico de la «amada muerta»).

Lo ocultista en *Atlante* (1924) se genera por el discurso del bien/ mal para apelar por la racionalidad del sujeto, porque los demonios están en contra de la unión de Ángelo y Vitina. En este caso, los estudios culturales sirven para analizar la postura de los demonios ante una nueva humanidad, a pesar de la exposición del personaje extranjero como bello y mejorador del ciudadano atlántico. La perspectiva de *maldad* y lo oculto en esta novela se desarrolla por la función del fuego, la cual es doble, pues simboliza el conocimiento y la expiación del pecado cometido por los seres de la ciudad de Atlante. Por consiguiente, también se relaciona con el espiritismo al estar presente la estrella de David (utilizada para proteger de malos espíritus):

Y llegó el Demonio al campo de batalla: en la puerta habían dos triángulos entrelazados en forma de estrella de seis picos. El ángulo que estaba hacia la puerta tenía una visible abertura en la punta por ahí se filtró el Demonio (28-29).

Ante la crítica literaria costarricense, *Atlante* es un texto alienado por sus características que no corresponden con las temáticas nacionalistas de la época. Tal y como explica Álvaro Quesada que la literatura de la época era: «Una labor de diletantes, actividad complementaria o ancilar, en hombres que viven de sus rentas, o se ganan la vida como maestros, comerciantes agricultores, diplomáticos, periodistas o empleados políticos» (36). Dicho esto, la novela de Vincenzi trata temas alejados del periodo en el que se publicó, pues sus personajes son monstruosos confeccionados en un mundo fantástico.

El rosario de marfil (1926) de Luis Dobles Segreda desarrolla lo monstruoso desde la perspectiva religiosa. La novela trata la vida amorosa de Rufina con Froilán y Lico, este último le regala un rosario de marfil a Rufina y decide casarse con ella; no obstante, la intervención del Patrón hace que la historia termine trágicamente. La ira de Lico lo «monstrifica» tras la pelea con Rufina, él se transforma en un ser endemoniado, por tanto, su apariencia cambia. Al principio se describe como un hombre bello y hercúleo, pero cuando es engañado se vuelve feo con elementos alusivos a lo diabólico:

Tenía los cabellos alborotados, los ojos llameantes y la cara descompuesta y horrible.

-Me engañaban todos, gritaba enfurecido, me traicionaban todos. Que se case ese bandido con ella.

Todos mirábamos hacia fuera buscando a Froilán. Pero Lico, hecho una fiera con ademán de golpearme.

-Usted es el culpable, Patrón, usted me la pagará. Como yo lo suponía, usted me traicionaba.

Las gentes forcejeaban por sujetar al endemoniado.

-Cásese con ella, cásele con ella, allí se la dejó. Le acabo de poner el rosario como el cordón de los desposaos que usted decía.

Dígale que lo enseñe a rezar como usted quería

Récele: «Dios te salve, Rufina, llena eres de gracia» (30).

La ira de Lico apela al casamiento luego del engaño, asimismo, debido a lo que le dice al Patrón se considera la analogía de Rufina y la Virgen María, todo esto se presenta mediante la blasfemia dicha por el monstruo para plantear a la mujer como un falsa santa y mártir por lo sufrido «Estaba tendida en el suelo, amoratada, con los ojos saltados de las órbitas. Tenía arrollado al cuello, como una serpiente, el rosario de marfil con que Lico, en un raptó de celos, acababa de ahorcarla» (31). La *maldad* del hombre se construye por medio de lo sensorial y se demoniza desde las creencias populares, es decir, se utilizan características de lo diabólico como las llamas y la descomposición. Lo anterior está dirigido al cambio de expresión facial de Lico y lo horrible es una blasfemia, cuya función es transgredir el poder. La demonización del hombre ante vicios o excesos prosiguen en la época, esto se concibe de una forma similar en *El crimen de Alberto Lobo*, donde Fanfán, hermano de Pacomio, es comparado con Mefistófeles por ser cortés y deslumbrar a las mujeres con lujos:

Fanfán tenía el secreto que abre el corazón de las bellas: una belleza varonil y una audacia cortés y serena. Además, era cortés con las mujeres a las que deslumbraba con el brillo de las joyas que les daba pues, como Mefistófeles, sabía tentar a la virtud con sus joyas (39).

El hombre se relaciona con lo demoníaco, porque se recae en el estereotipo de su construcción cultural al incluir el exceso, el lujo y la mujer como objeto erótico. El espacio se afecta y se hace infernal. La función de lo monstruoso se manifiesta por las acciones de los niños, ellos gritan como endemoniados, tienen pesadillas o son castigados. Todas ellas, son desarrolladores de la figura de poder, debido a que culturalmente estos tres aspectos confluyen en la dominación del cuerpo. El ser endemoniado es controlado por un sujeto sobrenatural, las pesadillas es un manejo del subconsciente para exponer un acontecimiento que genere terror y el castigado es un individuo reprendido por una jerarquía con el fin de ser domesticado. Por tanto, el personaje monstruoso tiene una función política, esto se presenta en el discurso de Lisandro:

Entonces el señor Lisandro, dando ínfulas a su faz, prosiguió el discurso. Cuando la golondrina de su fácil y suave tenía absorto al auditorio que escuchaba con religiosa atención; una gritería endiablada estalló detrás de la tribuna presidencial. Los ojos del señor Lisandro fulminaban ¡aquello ya era demasiado! Eran unos gritos tremendos como los que dan los niños cuando los castigan o los asustan, juegan quedó o despiertan en la noche con pesadillas. Los alaridos y los berridos se unían en un concierto infernal: eran los niños de las escuelas de Manudía que cantaban el himno dedicado a Pacomio (97).

Lo ocultista en la literatura costarricense se manifiesta como una parte de la función de lo monstruoso, ya que se denuncian los males sociales por medio de las conductas transgresoras y se utiliza la apariencia demoníaca para desarrollar los vicios del hombre. El monstruo analizado en las muestras literarias sirve para plantear dos aspectos: (1) un cuestionamiento de las figuras de poder y (2) exponer que el fenómeno en estudio es parte de una alternativa del canon costarricense institucionalizado, porque no construye un sujeto normativo.

4.3. Una literatura costarricense alternativa al canon institucionalizado

Sobre los textos alternativos al canon institucionalizado de la literatura costarricense, aunque no tienen referencias a lo monstruoso se consideran los que retratan el imaginario indigenista, porque construyen un sujeto cultural desde el tópico «el buen salvaje», esto aparece en dos novelas *Zulai* y *Yontá*, de María Fernández de Tinoco ambas escritas en 1909. Lo indigenista es retomado años después, con *El delfín de Corubici* (1923) de Anastasio

Alfaro, donde se apela a la abundancia y se presenta el recorrido del héroe y *Arausi* (1929), de Diego Povedano, historia de los indios güetares de Costa Rica ubicada en México.

La novela filosófica *Lux et umbra* (1907/1911), también de Fernández Güell desarrolla la historia de la pareja conformada por Guillermo Hare y Gloria, contrapuestos en ideas, puesto que la mujer cree en Dios y el hombre es ateo. A lo largo de la trama se exponen una serie de discursos sobre el materialismo y el recorrido del alma después de la muerte. En el capítulo tercero ocurre la muerte de Gloria provocada por un accidente y Guillermo Hare ante esto critica la construcción de Dios en conjunto con sus acciones: ¡No; Dios no existe; si existiera sería un infame!...¡Ah, infeliz de mí; de la cumbre de la felicidad he caído en el abismo de la desesperación! (51). Se blasfema ante el sujeto divino que tiene el poder, debido a esta transgresión se considera un indicio de monstruosidad. Mayoritariamente en el texto, se debaten los discursos bíblicos con posturas filosóficas; entre ellos, la existencia de imaginarios religiosos como el cielo y la *maldad* del hombre en el ámbito social. *Lux et umbra* presenta el *espiritismo* con la figura del médium, sujeto recurrente en este tipo de textos. Tal y como se visualiza en «Espiritismo» de Gagini, *Atlante* de Vincenzi y *Paola novelina: espiritista* de Gálvez. Sobre la concepción del término *alma*, Kardec lo define de la siguiente manera:

es un ser moral distinto, independiente de la materia, que conserva su individualidad después de la muerte. Esta acepción es, sin contradicción, la más general, porque, con uno u otro nombre, la idea de este ser que sobrevive al cuerpo se encuentra en estado de creencia instintiva e independiente de toda enseñanza, en todos los pueblos, cualquiera que sea su grado de civilización (8)

El tratamiento del alma en esta novela se desarrolla más adelante con lo monstruoso, ya que después de la caída de Guillermo Hare contra una piedra, se manifiesta el espectro de la amada, es decir, Gloria aparece luego de la muerte en la cabecera de la cama de su pareja y le besa la frente. El fantasma causa asombro en el espectador, aunque todo el episodio es cuestionado por la posibilidad onírica:

Una viva claridad llenaba el cuarto, llenaba el cuarto, y á la cabecera del lecho de Hare ví [sic] erguirse una figura indecisa, de vagos contornos. Con asombro, me incorporé sobre el sofá, y miré con atención. La persona ó fantasma, se inclinó y besó la pálida frente del herido; volviése, resbaló sobre el mosaico de la habitación y se aproximó a

mí. Era una mujer. Su faz confusa y como borrosa adquirió más precisión, y la encantadora fisonomía de Gloria apareció a mis ojos (101-102).

Hacia el final de la novela se discute la muerte del personaje filósofo, la apelación al lector y el metatexto expuesto por el poema en la tumba.³³ El texto de Fernández Güell, ante el canon de literatura costarricense, es relegado porque no pretende representar los ideales costarricenses tiene mucha densidad temática debido a la carga filosófica expuesta en los discursos de los personajes y el desarrollo de la doctrina espiritista.

El tratamiento de lo filosófico también se presenta en los textos de Carmen Lyra, pero desde la perspectiva de la vida como elemento efímero y la aceptación de la muerte, esto se presenta en textos como *Las fantasías de Juan Silvestre* (1918), en ese mismo año, se publica *En una silla de ruedas*, novela *bildungsroman* o de aprendizaje, ya que cuenta el viaje de Sergio y lo aprendido en el transcurso de él, en las anteriores no aparece el fenómeno de lo monstruoso, pero sí en *Los cuentos de mi tía Panchita* (1920), en los que los personajes son la muerte («Uvieta»), el diablo («La suegra del diablo») y las brujas («Salir con un domingo siete»), donde el monstruo es engañado por el sujeto normativo, por lo que se le caracteriza dentro de lo cómico y lo satírico. No obstante, el sujeto monstruoso sigue siendo objeto de crítica, como es el caso de *El resplandor del ocaso* (1918), de Francisco Soler, novela en que la mujer practica la necrofagia mediante elementos que adquieren un valor siniestro como la mano de un cadáver. Lía en el final de la historia pierde la cordura y se le describe de la siguiente forma:

Asomóse el doctor y su vista pudo percibir por la luz de la mano de fuego, a la mujer con el pelo en desorden sobre la frente, los ojos saltantes, las comisuras de los labios despedían una llama azulina; con las manos crispadas sostenía la del muerto en la boca, destrozándola a dentelladas.

-¡Se la está comiendo!

-¡Está loca!

Y ambos quedaron frente a la ventana donde se reflejaba la luna; Manolo abría desmesuradamente los ojos y la boca; el doctor, cruzado (106-107).

Los rasgos de la mujer son modificados por la locura, lo cual la hace monstruosa en su aspecto y acciones por comerse la mano, por lo que simbólicamente se alude a la destrucción del sujeto. Sobre ver a Lía comiéndose la parte de un muerto, Gretchen

³³ Estos elementos se discuten en *Atlante* de Moisés Vincenzi, específicamente en el capítulo III de esta investigación, apartado 3.3.

Henderson explica que «eludir visiones feas ha llegado a convertirse en un tema recurrente que refuerza el estigma cultural, lo prohibido o lo extranjero (145). Por tanto, se recurre a un panorama grotesco para plantear la monstruosidad, adjudicada al crimen cometido por los hombres que observan. La descripción de lo irracional tiene elementos como lo ígneo para la manifestación de la expiación del pecado y el conocimiento. Lo azul representa el vínculo con Dios, por lo que la imagen femenina representa el binomio bien / mal.

En 1920 en *La miniatura* de Ricardo Fernández Guardia se encuentra el cuento «La medalla», donde lo monstruoso se manifiesta por medio de los objetos, luego tomados como elementos siniestros y de miedo, porque conforman al muerto viviente o zombi, sin embargo, el monstruo de este relato no se describe como el individuo vivo-muerto, el cual muestra podredumbre en su apariencia, sino más como un sujeto que regresa de la muerte por la realización de una promesa. El comprobante de este hecho es la medalla entregada por la mujer a su amado que poco después de su plática se entera de su fallecimiento hace varios días. Sobre esto, se toma en cuenta:

Incorporándose bruscamente, el conde me respondió con voz ronca y dolorida:
-Llegas tarde. La Niña ha muerto hace tres días.
-¡Mentira !- exclamé sin poder contenerme-¡María Luisa vive! ¡La he visto anoche!
Pobre Fernando, te has vuelto loco – murmuró el conde compasivo, dejándose caer sobre las almohadas.
Hubo un trágico silencio. Yo me oprimía las sienes tratando de poner orden en mi cabeza trastornada (*Voces de sirena* 88).

En el mismo año de la publicación del cuento de Fernández, está «Una extraña visita»³⁴ de Joaquín García Monge, el cual presenta un espectro en la habitación de un hombre dormido. El fantasma observa el desorden del espacio por el abandono humano. Cabe destacar, el monstruo es considerado inusual, pero no se encuentra dentro de lo irracional y lo dañino, más bien es consciente de la situación visualizada, asimismo, se consta de su presencia por el hombre que lo enfoca en la oscuridad. Ante ello, se tiene presente lo próximo:

Y allí permaneció largo rato, reflexionando tal vez sobre aquellos veinticinco años que dormían a su lado, años consumidos tristemente en la soledad y en el estudio, ajenos a toda realidad dichosa y digna de vivir a una existencia, por vulgar que parezca, sin

³⁴ Originalmente, el cuento se escribe en 1906, pero se considera por el año de publicación. Se encuentra publicado en *Brecha* (1961), en las *Obras completas de Joaquín García Monge* (1974), compiladas por Eugenio García y en *Voces de Sirena* (2012) de José Ricardo Chaves.

disfrutar de la amorosa compañía de una mujer joven y estimable por su resolución, su sensibilidad sus ideas.

Llegó un instante en que me moví, como al despertar. Entonces la visita se alejó con rapidez, de tal modo que cuando clavé los ojos en la oscuridad, apenas alcancé a distinguir que por la ventana alta de mi dormitorio, un rayo de luna salía como entró, vestido de blanco, temeroso, deslizándose cautelosamente (342-343).

El fantasma presente en este cuento apenas se distingue en el panorama real. El salir por la ventana (espejo) en la literatura de tipo fantástico es pasar el umbral, por lo tanto, hay una división marcada del mundo paralelo. Asimismo, el personaje monstruoso, por su condición, en vez de ser un factor de miedo, él es temeroso del hombre en la habitación desordenada. Aquí el otro se manifiesta por medio de los binomios negro/ blanco y lo vivo/ muerto. Sobre la alteridad, en 1923, se publica *El tesoro de Rajah*, de Arturo Castro Esquivel, bajo el seudónimo Arcases. Es una novela de aventuras ambientada en un espacio extranjero, específicamente en Ceilán y la India. La historia empieza con los estereotipos de la población indígena como un sujeto barbárico y los hombres civilizados, esto se demuestra con Stevenson. En el transcurso se mencionan los piratas, las naves y la apariencia del capitán correspondiente al sujeto con características europeístas, ya que se enfatiza en los ojos azules y la tez. Sobre la cultura hindú se recalcan varias costumbres como los amoríos múltiples y la adoración a los dioses. Estas temáticas son inusuales en la literatura costarricense; por ello, Francisco Rodríguez dice: «no es un texto crítico en la recepción de la cultura hindú, a la cual tomó como escenario. Antes bien la mirada de otredad que propone es limitada» (141). Cabe destacar, que dentro de la literatura costarricense es alternativo, porque se basa en prototipos de lo racial. Los sujetos son construidos desde lo cultural y no se apegan a lo monstruoso, sino más bien a una visión orientalista.

En 1923, se publica en la revista infantil *San Selerín* el texto dramático *Pinocho enfermo*³⁵ de Luisa González, aquí se humaniza a un personaje de madera, es decir, Pinocho sirve como una alegoría de niño enfermo. Cuando se lo encuentran él empieza a contar que fue atacado en un bosque por unos gatos ladrones durante la noche, este para poder escapar arranca de un mordisco una de las manos- garras de los ladrones. Ellos lo cuelgan a un árbol

³⁵ Esta pieza teatral tiene como intertexto *Las aventuras de Pinocho* (1881) del italiano Carlo Collodi.

para que muera, mediante esta imagen se alude a la eliminación del sujeto monstruoso por ahorcamiento. Luego, los coros de los conejos son parte de la anunciación de la muerte de Pinocho, por no seguir las indicaciones del hada para su cura. En 1928 surge una época experimental en las letras costarricense con la novela *Unos fantoches* (1928) de Max Jiménez, esta se clasifica dentro del movimiento denominado vanguardia. Este texto desarrolla un triángulo amoroso entre «Él», «El amante» y «Ella», en el transcurso de la historia interviene el público y el autor. Sobre esta época experimental en las letras costarricenses, Grethel Ramírez afirma:

sí hubo vanguardismo literario, coincidente cronológica, ideológica y estéticamente con los movimientos internacionales; quizá no tan nutrido, quizá esporádico e individual, pero profundo y lleno de vitalidad. Los orígenes del proceso se perciben en los tempranos informes acerca de las nuevas estéticas: Domingo Monge publica un artículo titulado “Apuntes sobre la libertad del arte” (*Pandemonium*, 1904) y el panameño Guillermo Andreve publica “El futurismo” (*Páginas ilustradas*, 1909). Más adelante, aparece “La caricatura es arte” (*La tribuna*, 1927) y “Las obras maestras del cubismo” (*El diario de Costa Rica*, 1928), ambos firmados con el pseudónimo de Picassi. (1-2)

Sobre esta época, está *El crimen de Alberto Lobo* considerada en esta investigación como una novela publicada en el periodo vanguardista; no obstante, las construcciones culturales van más dirigidas a la demagogia para la personificación de la *maldad*, tal y como se trató en el apartado anterior con la demonización de Fanfán. La ruptura mostrada en el texto es para la ridiculización del manejo político. El aporte que esta novela a las letras costarricenses es la contemporaneidad del tratamiento histórico, el cual desde el principio es explicado en el preámbulo y la presentación de los personajes. Gustavo Camacho explica que

no es una novela que se ajusta a los cánones establecidos por los estudiosos de la novela histórica hispanoamericana, pues aunque publicada en 1928, el recurso de la ironía y el tratamiento desenfadado de los personajes que cuentan con un referente histórico claro, la aproximan a la corriente literaria que la crítica ha llamado como *nueva novela histórica*, más característica de fines del siglo XX e inicios del XXI, lo que la convierte en una novela muy llamativa en la literatura costarricense (40).

Esta novela desarrolla temas controversiales para la época en la que se publica, ya que trata el asesinato de figuras asociadas a la política y los triángulos amorosos, los cuales son una crítica a la endogamia, por último, el suicidio por decepción amorosa. Hacia el final del texto ante la desaparición de Alberto Lobo se traza una incógnita sobre si este se quitó la vida. Lo anterior se presenta como un dato certero poco después, ya que describen el hallazgo de su cadáver en la arena. Sobre el análisis de lo monstruoso en el corpus principal y otros textos seleccionados, se constata que el texto alternativo al canon costarricense

institucionalizado plantea temáticas construidas a partir de la figura demoníaca para determinar la función cultural del monstruo dentro de aspectos políticos, religiosos y sociales, no solo los fantásticos, cuyo fin es establecer un prejujuamiento debido a ser considerado como una mera invención.

En 1929, el cuento «La caja del doctor» de Jenaro Cardona, parte de *Calor hogareño* desarrolla una historia con rasgos góticos, pues muestra personajes en crisis con emociones exacerbadas y espacios sombríos que dan paso a la manifestación de seres monstruosos. En este relato se desarrolla la demonización del hombre y la censura de los vicios como el alcoholismo, cuya función representa la tentación demoníaca y la visión del mal, característica adjudicada al diablo. Cuando Sergio Milianikoff (personaje principal) está ebrio se convierte en un ser irracional y malvado; asimismo, el vicio posee a los personajes como un demonio, ya que al referirse a él se describe como un ser perjudicial no solo para el sujeto que lo consume, sino a los que están a su alrededor. La transgresión del protagonista revive el esqueleto de la mujer asesinada, la cual retorna al mundo terrenal para llevar a cabo su venganza con los animales disecados, esto demuestra la función de lo monstruoso por medio del castigo de los vicios, por lo que el monstruo aparece como un elemento contestatario para establecer patrones conductuales. El esqueleto de la mujer que sale de la caja (alegoría de ataúd) y los animales en las vitrinas conforman un arquetipo del muerto viviente, al revertir la muerte y atacar a los personajes vivos. Dicho esto, se considera:

En el preciso momento, y como impulso de un conjuro satánico, los grandes cristales de todas las vitrinas, saltaron en pedazos como impelidos por formidable explosión, y los tigres, los leones, los jaguares, el tapir, los cuadrumanos, las serpientes, las aves, - toda aquella fauna muerta-, se animaron e invadieron las salas, rugiendo, bramando, aullando, graznando, como si el infierno hubiera vaciado en aquel recinto las furias más terroríficas de sus antros (*Voces de sirena* 44).

El muerto viviente en los cuentos de Fernández (véase la página 83 sobre «La medalla») y Cardona no se presenta descompuesto como usualmente se describe en la literatura costarricense actual, si bien son ejemplos escasos³⁶, aquí se transgrede la visión del

³⁶ El arquetipo de zombi en la literatura costarricense, como un sujeto en estado de putrefacción hasta 1980, específicamente «En Arcania», parte de *Atavismo diabólico* de Ricardo Blanco Segura; no obstante, en la historia se presenta al igual que en «La medalla» y «La caja del doctor», como un personaje racional, lo cual contraargumenta su visión típica como ser irracional. El muerto viviente, en la cultura contemporánea se le ha asociado con rituales de vudú, el cual no se encuentra presente en las muestras literarias escogidas, aunque si la mención de la magia en el cuento de Cardona, cuya función es justificar la presencia del ser monstruoso.

zombi (ahora denominado así) como una figura irracional, porque en ambos casos analizados se presenta diálogo con los personajes vivos, por lo que su conformación no corresponde a un cuerpo fragmentado, grotesco y lacerado.

La literatura costarricense publicada en 1910 expuesta en el primer apartado, se rescata la preocupación en plantear las utopías como una posible solución a binomios como bueno/ malo y civilización / barbarie, esto sucede en los textos de Gagini, Vincenzi e inclusive Fernández Ferraz. El primer par se desarrolla con figuras modélicas (ángeles, santos) y lo malo (demonios, criminales y homosexuales), ya que todos estos correspondían a representar los vicios originados por la tentación, sea sexual o económica. En la segunda pareja, se considera lo normativo basado en la educación y el plano racional, es decir, los, los europeos educados son civilizados; mientras que los bárbaros son locos o pertenecen a una raza específica, los cuales recurren a prácticas tabúes como el canibalismo (ambas presentes en *El espíritu del río* y *El resplandor del ocaso*).

Si bien, Magón muestra cierto indicio de monstruosidad por el asesinato, se basa más en describir y retratar a los personajes con costumbres costarricenses; sin embargo, en los textos de Fernández Ferraz, Calsamiglia y Fernández Güell se tratan problemáticas sociales presentes en ambientes utópicos, porque plantean lo monstruoso como una condición para lograr un cometido. En el caso de Soler y el segundo texto de Fernández Güell (*Lola: romance de costumbres nacionales*) se presenta la función de lo monstruoso desde la irracionalidad por actitudes anormales de los personajes, como Lía que se come un brazo y el asesinato del prometido de Lola para evitar el casamiento. En los textos publicados entre 1920 y 1930 hay una gran manifestación de lo monstruoso, pues se plantea el cuestionamiento de los discursos moralistas de la época, como se desarrolla en la trama de *Paola: novelina espiritista*, *El rosario de marfil*, *Atlante* y *El crimen de Alberto Lobo*, en los que utilizan al diablo para personificar el mal y describir las consecuencias de los amoríos no correspondidos. También se consideraron corrientes culturales dirigidas a lo artístico como el orientalismo (*El tesoro de Rajah*) y vanguardista (*Unos Fantoques*)

Con respecto a la metodología, se utilizan tres pasos de los ocho propuestos (séptimo, octavo y noveno). En el séptimo paso, los procesos de periodización escogidos en la investigación en conjunto con el concepto de *maldad* y la secundaria (líquida) se determina que lo monstruoso está sujeto a una manifestación cultural efímera, pues el fenómeno

estudiado solo ocurre en una década establecida. Los aspectos culturales del capítulo se basan en una postura contestataria ante la apariencia, la política y las trasgresiones amorosas. El octavo paso, mediante la periodización planteada por Foucault, Gabriel Baltodano y Carlos Francisco Monge se demuestra que el texto alternativo / marginal alude a lo fantástico, la comunicación con el más allá y lo espectral definido desde el miedo. Con el noveno paso, de acuerdo con las teorías de Cohen, Kardec y Zimbardo se clasifican los monstruos, como seres demoníacos, bárbaros y bestiales, cuya función desafía lo divino y cuestionar los preceptos socio-religiosos.

Conclusiones

Conforme al análisis hecho sobre la función de lo monstruoso en los capítulos anteriores, se realiza una recapitulación de lo investigado en el trabajo. En estas últimas páginas se consideran objetivos, corpus seleccionado y los procedimientos culturales para el tratamiento del fenómeno en estudio, con fin de estructurar las ideas conclusas. Por tanto, se toman en cuenta cuatro aspectos: sobre los contenidos, los fundamentos conceptuales y metodológicos, aportaciones y sugerencias de investigación.

Sobre los contenidos

1. La función de lo monstruoso en *El diablo en el cielo*, *Paola: novelina espiritista* y *Atlante* desarrolla la censura de la época seleccionada, lo cual expone el olvido en el canon institucionalizado como una forma de justificación. Los textos analizados en los plantean el alejamiento de lo nacional, puesto que traen a colación una serie de discursos que problematizan lo correcto desde las figuras de *maldad*, ya que utiliza al monstruo como un elemento anacrónico, el cual sirve como artificio para derribar los componentes culturales que conforman sujetos; en consecuencia, es un anatema originado por planteamientos de orden ético.
2. Desde la manifestación cultural, la función de lo monstruoso en *El diablo en el cielo* radica en el hecho de cuestionar los discursos normativos asociados al desarrollo didáctico del monstruo, el binomio bien/ mal personificado en imágenes de índole religioso (ángel/demonio), los mitos griegos para expresar problemáticas sociales y los ambientes utópicos como resultado de un enfrentamiento con lo dicho en el canon.
3. En *Paola: novelina espiritista*, lo monstruoso se relaciona con el espiritismo, porque se trata el alma y la imagen fantasmal para determinar la existencia del más allá en conjunto con la comunicación sobrenatural. Ante esto, los textos espiritistas son alternativos al canon costarricense institucionalizado y el personaje médium sirve como un sujeto creado para establecer una conexión con lo desconocido.
4. El sujeto cultural en *Atlante* funciona para la modificación de la *raza* al proponer la hibridez en la ciudad atlántica. El personaje formado en esta novela corresponde a uno heroico caracterizado como mítico, por tanto, se reinterpreta el modelo tradicional para crear una división entre lo normativo y antinormativo; por consiguiente, el monstruo

conformado es ambiguo, aunque sea visto de forma extraña es parte de un discurso que genera cambio por medio de lo espiritual, lo social y lo fantástico.

5. Los aspectos socioculturales muestran corrientes experimentales de los textos alternativos al canon institucionalizado, debido a que plantean una ideología y un sujeto cultural diferente al conocido. El personaje expuesto en la literatura costarricense mira como positivo el uso de la magia para la adquisición de conocimiento y se apega más a la maldad para dominar el plano social.

Sobre los fundamentos conceptuales y metodológicos

1. Según el análisis realizado, el monstruo en *El diablo en el cielo* corresponde a un problema de orden estético-ideológico, pues entorpece lo normativo. El sujeto monstruoso presente en este texto es un ser de ruptura que cuestiona los procesos de veneración, por tanto, es una resistencia ante el dominio y desde la perspectiva de los estudios culturales se reposiciona la figura jerárquica al plantear nuevas formas de modelos de autoridad establecido en la literatura costarricense.
2. Con el segundo paso, se planteó explicar las manifestaciones culturales del monstruo en *El diablo en el cielo*, por lo que se considera el objeto de estudio como estereotipado por la cultura popular, pues reproduce modelos prototípicos modificados por la desmitificación. Los imaginarios construidos son novedosos, porque muestran la hibridez, tanto de los ambientes como de los personajes antinormativos. El mayor discurso cuestionado por medio de la maldad es el sujeto beatificado.
3. El tercer paso, al definir lo monstruoso desde el espiritismo se establece una relación entre los comportamientos de los personajes y el monstruo que aparece en *Paola: novelina espiritista*. La función de lo monstruoso es una manifestación cultural opuesta a la ideología de la época, por tanto, se apega más a la maldad diabólica, con el fin de alejarse de la figura de poderío de Dios e igualarse al Diablo para exponer a los castigados.
4. El cuarto paso, se utiliza el miedo líquido, el espiritismo de Kardec y la conformación del cuerpo vampírico propuesta por Camilo Retana para determinar las características de los monstruos en *Paola: novelina espiritista*. Hay una concordancia en el vampirismo como un fenómeno ambiguo entre la vida y la muerte; no obstante, teóricamente se contrapone, porque el monstruo es atípico al ser vivo, este es considerado antinormativo

por sus conductas asociadas a la sangre, la economía y la función parasitaria. El fantasma, según Kardec, su función radica en el tratamiento del alma y el conocimiento sobrenatural transmitido al médium.

5. Con el quinto paso, se explicaron los aspectos culturales del monstruo estereotípico como un ser malévolo; la *maldad* propuesta por Zimbardo desarrolló a una serie de términos asociados al terror, lo enfermo y el demonio construido por las premisas de los discursos religiosos. El demonio atlántico es un personaje afectado por la cultura popular debido a la visión social, en donde se considera reestablecer las construcciones de la identidad y nación, por medio de planteamientos utópicos.
6. El sexto paso, al examinar la función del monstruo desde la fealdad expuesta y la repugnancia se determina que el sujeto cultural en *Atlante*, según los mitos griegos y la metatextualidad, se presenta como feo si es malo, pues este se caracteriza con un lenguaje peyorativo, asimismo, se plantea como un ser ligado a las prácticas ocultas para adquirir el conocimiento de forma anómala. Lo repugnante se desarrolla a través del cuerpo enfermo del sujeto alado.
7. En el séptimo paso la aparición de la *maldad* de Zimbardo y Bauman en el corpus principal y otros textos seleccionados del periodo escogido se asocian a lo monstruoso como un fenómeno momentáneo, ya que se intenta rebatir los discursos sobre lo político, la endogamia y la apariencia. Generalmente, el personaje malvado es demonizado en tres ámbitos expuestos anteriormente, porque el monstruo de la época más recurrente es el diablo, puesto que se relacionado con lo religioso debido a la presencia de la cultura popular; por consiguiente, el monstruo es un ser didáctico que expone las conductas eludidas de la sociedad.
8. Con el octavo paso al establecer las características del texto alternativo/ marginal por medio de las tesis de periodización de Baltodano y Monge; así como, las nociones conceptuales de Foucault se concluye que lo alternativo al canon costarricense institucionalizado es una categorización que se les da a textos que se alejan de lo nacional, ya que aluden a temas fantásticos, seres monstruosos y prácticas consideradas aberrantes, por tanto, se refuerza un antimodelo, el cual es contraproducente para la formación de la raza, la identidad y la nación.

9. Con el noveno paso, según Cohen, Zimbardo, Kardec y Roas se clasifica el monstruo como un sujeto definido desde malvado cuya función es planteada como objeto cultural; por ende, los textos literarios costarricenses son denominados productos culturales que cuestionan los discursos canónicos con el fin de reconsiderar la censura y la relegación de la crítica literaria.

Sobre las aportaciones

1. La función del diablo en la literatura costarricense se utiliza para el desarrollo de la maldad y las tentaciones del hombre. Lo diabólico en las muestras literarias analizadas se considera parte de un sujeto cultural que impide acontecimientos. Las construcciones monstruosas aparecen por medio de la de lo maldito, lo ético y lo sexual. La demonización ocurre en la descripción de los personajes inmersos en política, corrupción y procesos electorales, con el fin poner en duda las figuras de poder, aspecto considerado en los estudios culturales.
2. El suicidio en la literatura costarricense es una herramienta utilizada por el personaje que tiene una apariencia normativa o posición económica, ambas muestran el poderío, ya que están más dirigidos a lo correcto, por tanto, el personaje suicida es pobre, insalubre o no cumple con las características raciales. Por lo que se concibe este tema como una forma de exponer el rebajo del sujeto antinormativo. El quitarse la vida reproduce el pesimismo del sujeto romántico.
3. El vampiro en la literatura costarricense del periodo escogido se aparta de su conformación ambigua entre el binomio vida / muerte. Este solo se manifiesta como un sujeto vivo, puesto que su función es plantear la importancia del linaje y evitar los amoríos no correspondidos. Su conformación se aleja del estereotipo de la cultura popular, puesto que lo vampírico se desarrolla porque los personajes son parasitarios con los que tienen cierto poder o abolengo, por tanto, el vampirismo es simbólico.
4. Lo fantasmal se humaniza por la mirada del observador y se le añade género (masculino o femenino). Este se asocia con el tópico de la «amada muerta», por tanto, el sujeto sin vida es idealizado por su espectador. Las manifestaciones culturales de este monstruo proporcionan un conocimiento sobrenatural, pues explica cómo es proceso de la vida a la muerte y son racionales ante situaciones que generan abulia ante lo vivido.

5. El muerto viviente en la literatura costarricense analizada se manifiesta por el cumplimiento de promesas con otros personajes, si bien se presentan luego de su muerte no cumple con la imagen conocida actualmente, donde se expone a un ser humano con apariencia podrida, fragmentada y fluidos viscosos que generan repugnancia en el observador.
6. Lo monstruoso tiene como función cuestionar los discursos canónicos y ofrecer una apariencia que derribe lo estético- ideológico. El fenómeno en estudio expone la transgresión y avala prácticas prohibidas realizadas por los sujetos irracionales, feos o contrarios a las normas religiosas. El monstruo es un elemento satírico que minimiza los discursos políticos al plantearlo como parte de una mofa o elemento de miedo.
7. El tratamiento de lo monstruoso en las letras costarricenses se manifiesta por medio de la nigromancia, lo feo, lo criminal y los amores no correspondidos. En el plano literario sirve como un elemento para manifestar la *maldad* del sujeto antinormativo, porque el monstruo es el resultado del desobedecimiento social. Por tanto, se constata que el objeto de estudio corresponde a una modificación del sujeto cultural inmerso en los planos fantásticos, políticos y sociales.
8. La función de lo monstruoso se manifiesta como un fenómeno cultural desarrollado por la *maldad* a finales de 1910 y casi en toda la siguiente década (1920). El monstruo que se construye se apega a lo bíblico para apelar por la moralidad, es decir, se considera como un individuo maldito, demoníaco y adverso a las normas socio-religiosas.
9. Con respecto a las teorías utilizadas en la investigación se coincidió en el manejo de los temas presentes en la literatura costarricense del periodo escogido. Los referentes teóricos sirvieron para constatar la aparición del fenómeno en estudio (monstruosidad) como un hecho cultural polémico y protestante, cuya función es crear ruptura en el discurso canónico.

Sugerencias de investigación, a manera de problemas pendientes

En esta sección se presentan *cinco sugerencias de investigación* que se derivan del objeto de estudio analizado. Estas son pertinentes para el desarrollo de trabajos sobre lo monstruoso desde el punto de vista cultural, corrientes estéticas- ideológicas y de lo canónico; por esta razón, se formulan las siguientes interrogantes:

1. ¿Cuál es la relación entre el erotismo y lo monstruoso?
2. ¿Qué manifestación cultural presenta lo monstruoso al asociarlo con lo rosacruz, lo teosófico y lo místico?
3. ¿Cuál es la función de lo monstruoso en literatura costarricense anterior y posterior del periodo escogido?
4. ¿Qué aspectos socioculturales se desarrollan en la literatura indigenista con respecto a la monstruosidad?
5. ¿Cómo se reinterpretaría, desde las condiciones de la contemporaneidad la función cultural de lo monstruoso en la literatura costarricense, del período comprendido entre 1910 y 1930?

Las líneas para futuras investigaciones asociadas con los estudios culturales establecen panoramas que rescatan temas marginales y relegados como lo monstruoso, pues este fenómeno estético-ideológico desafía lo canónico; sin embargo, la funcionalidad del monstruo radica en la nueva conformación de un sujeto que no se encuentra incluido en las letras costarricenses.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Autónoma de México, 2015.
- Aleman, Carmen. «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual». *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, 2019. 307-324.
- Alfaro, Anastasio. *El delfín de Corubici: visión de Nicoya antes de la Conquista Española*, Biblioteca digital Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica, 2020. Web 11. Mayo. 2020, http://www.sinabi.go.cr/ver//biblioteca%20digital/libros%20completos/alfaro%20anastasio/el%20delfin%20de%20corubici/El%20Delfin%20de%20Corubici_p.%201-86.pdf#.Xtm0OzkhPIU
- Apaikan. *Yontá*. San José: Imprenta Nacional, 1945.
- _____. *Zulai*. San José: Imprenta Nacional, 1945.
- Arias, Dennis. *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso: Metáforas, saberes y cuerpos del biopoder (Costa Rica, 1900-1946)*. San José: Editorial Arlekin, 2016.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003
- Baltodano, Gabriel. «Fisiognomía y fealdad cómica en la caricatura política de Enrique Hine» *Letras* 59(2016):155-182.
- _____. *El humorismo literario en los orígenes de la cultura impresa costarricense*. Tesis. Universidad de Costa Rica, 2020.
- _____. *Sistema literario y formas no menores*. Heredia: Ediciones de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2015.
- Bathrick, David. «Estudios culturales». *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco libros, 2005.273-299.
- Bauman, Zygmunt. *El miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Ciudad de México: Paidós, 2007.
- Bauman, Zygmunt y Leónidas Donskis. *Maldad líquida*. Ciudad de México: Paidós, 2019.
- Beltrán, Esteban. «Un estudio acerca del cambio y el movimiento, a partir del pensamiento de Moisés Vincenzi». *Humanidades* 5(2015): 1-22.
- Camacho, Gustavo. «Referencialidad e ironía en *El crimen de Alberto Lobo*, de Gonzalo Chacón Trejos» *Letras* 61 (2017):39-67.
- Calvo, Karen. «Las lecturas oscuras de la literatura nacional: Dos casos en los primeros años de la primera escritura gótica costarricense» *Revista de Filología y Lingüística* de la Universidad de Costa Rica 40 (2014): 67-73.
- _____. *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves*. Tesis. Universidad de Costa Rica, 2013.
- Castro, Arturo. *El tesoro de Rajah*. Cartago: Rojas y Castro editores, 1923.
- Chacón, Gonzalo. *El crimen de Alberto Lobo* (1928). 2 ed. San José: Editorial Costa Rica, 1971.
- Chaves, José Ricardo. «Monstruos fantásticos en la literatura costarricense». *Revista de Filología y Lingüística* 42(2016): 77-89.

- _____, comp. *Pacriquí: relatos fundacionales costarricenses de crimen y misterio (1906-1911)*. Editorial Universidad de Costa Rica, 2017.
- _____, comp. *Voces de sirena: Antología de literatura fantástica de Costa Rica*. San José: URUK Editores, 2012.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cirlot, Victoria. «La estética de lo monstruoso en la Edad Media». *Revista de literatura medieval*. 2(1990):175-182.
- Cohen, Jeffrey. *Monster Theory: Reading Culture*. Minnesota: Universidad de Minnesota, 1996.
- Corrales, Adriano «La nueva novela costarricense» *Revista Comunicación*. 11 (2001):1-7.
- Cubillo, Ruth. «El surgimiento del relato fantástico en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX». *Brumal 2* (2014): 161-175.
- Cuevas, Francisco. «Una revisión de ideas en torno al suicidio en el tránsito de la ilustración al romanticismo». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 14 (2006):11-41.
- Dobles Luis. *El rosario de marfil. La novela corta 2* (1928):1-32.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
- _____. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Elizondo, Salvador. «Retórica del Diablo». *Revista de la Universidad de México* 11 (1971):5-8.
- Falcón, Constantino et al. *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Fernández, Juana. *El espíritu del río*. San José: Imprenta moderna, 1912.
- Fernández, Ricardo. *Cuentos ticos*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2017.
- _____. «Las hadas negras». *Pandemónium* 39 (1904):5-6.
- Fernández, Rogelio. *Lola, Romance de costumbres nacionales*. San José: Imprenta Alsina, 1918.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2002.
- Fumero, Patricia. «Los estudios culturales en Centroamérica». *Estudios*. 27(2013):116-139.
- Gagini, Carlos. *El árbol enfermo, El erizo y fantasía latina*. San José: Hermanos Trejos, 1922.
- _____. «Espiritismo». *Biblioteca digital Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica*, 2020. Web. 15. Abril .2020
<http://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/articulos/carlos%20gallini/espiritismo.pdf#.XpoFtM0hPIU>
- _____. *La caída del águila*. San José: Hermanos Trejos, 1920.
- _____. *La sirena*. San José: Hermanos Trejos, 1920.
- García, Eugenio. *Obras escogidas de Joaquín García Monge*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974.
- Gómez, Nora. «La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval». *Memorabilia* 12(2009-2010):269-287.

- González, Luisa. «Pinocho enfermo». *San Selérin* 6 (1923):10-16.
- González, Manuel. «La propia». *Páginas Ilustradas* 239-240(1911):79-85.
- Henderson, Gretchen. *Fealdad. Una historia cultural*. Madrid: Turner, 2018.
- Hernández, María. «El espíritu del río de Juana Fernández Ferraz: Novela trasatlántica». *Anuario de Estudios Atlánticos* 58 (2012):645-678.
- Herra, Rafael. *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.2015.
- Herrera, Minor. «Imaginario étnico y utopía humanista en la obra Trocitos de carbón de Carlos Gagini». *Káñina* 42 (2018):51-63.
- Hinkerlammert, Franz. *Sacrificios Humanos y sociedad occidental: Lucifer y la bestia*. San José: DEI, 1993.
- Jiménez, Max. *Unos Fantoques*. San José: El convivio, 1928.
- Kardec, Allan. *El libro de los espíritus*. Barcelona: Talleres Gráficos, 1976.
- Lobo, Gustavo. «Eduardo Calsamiglia: revalorización de un autor olvidado». *Revista Comunicación* (2002): 1-9.
- López, Lola. *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- Lyra, Carmen (seudónimo). *Las fantasías de Juan Silvestre*. San José: Falcó y Borrásé,1918.
- _____. *Los cuentos de mi tía Panchita*. San José: Editorial Legado, 2010.
- _____. *En una silla de ruedas*. San José: Editorial Costa Rica,1993.
- Martínez, Ismael. «El propósito del horror: entre el vértigo y la reafirmación. El desenlace en la ficción de horror». *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, 2019. 191-205.
- Martínez, Manuel. «Construcción de la subjetividad femenina en la leyenda de La Segua». *Revista electrónica de estudiantes. Escuela de psicología* 11(2016):41-58.
- Matheus, Carlos «Del mito fáustico al liber belial: El demonio en la literatura, el derecho y el arbitraje». *Revista internacional de derecho y literatura* 3(2017):99-118.
- Medina, Mirta. «Metatextualidad, memoria, lengua y escritura como espacios de resistencia en *Estrella distante* y *La máquina de escribir*». *Escritos* 26(2002):85-109.
- Mendoza, Julia «Las creencias de la reencarnación entre los indoeuropeos: los datos comparativos» *Faventia* 34-36(2012):31-47.
- Molina, Iván. *La ciencia del momento: Astrología y espiritismo en la Costa Rica de los siglos XIX y XX*. Heredia: Universidad Nacional, 2011.
- Molina, Luis. *El amor sublime. La novela del día* 213(1922): 280-414.
- Monge, Carlos Francisco. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1992.
- _____. *Códigos estéticos en la poesía costarricense (1907-1967)*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 1991.

- _____. *El poema en prosa*. San José: Editorial Costa Rica, 2014.
- _____. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2012.
- _____. *La rama de fresno*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999.
- _____. «Sobre el poema en prosa en Costa Rica». *Letras* 47 (2010):126-147.
- Monge, Carlos y Gabriel Baltodano. «Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica» *Letras* 60 (2016):15-44.
- Morales, Ángela «La tradición del marco de la novela corta y la justificación de la ficción en el Renacimiento» *Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*. Nueva York. 21 julio.2001. Conferencia.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana,2017.
- _____. «Literatura, subjetividad y estudios culturales». *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar,2003.147-152.
- Parker, Robert Dale. *How to Interpret Literature: Critical Theory for Literary and Cultural Studies*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Pascual, Eva. *Comicidad, comedia y humor* Tesis de Licenciatura. Universidad de La Rioja, 2014.
- Pérez, Tito. «Los poetas malditos: un ensayo libre de culpa» *Praxis Pedagógica* 4(2003): 104-107.
- Piedra, Rubén. «Gnoseología de Moisés Vincenzi». *Revista Filosofía* 29 (1971): 249-254.
- Quesada, Álvaro. *Uno y los otros*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998.
- Quesada, Álvaro y Luis Gustavo Lobo, eds. *Eduardo Calsamiglia: Obra literaria*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006.
- Ramírez, Grethel. Vanguardismo literario en *Unos Fantoches*. XVI Congreso internacional de literatura centroamericana (CILCA). Sede regional Chorotega UNA. 16-18 abril 2008. Conferencia.
- Ramírez, Jorge. «La nueva esfera de lo sagrado en la ideología patriarcal». *Escena* 32-33 (1993-1994): 21-25.
- _____. «Mujer blanca y mujer blanca: fascinación, exotismo y discriminación étnico- cultural en las letras costarricenses» *Repertorio Americano* 24 (2014):329-356.
- Ramírez, Julia. «Los monstruos del Prado» *El arte fantástico*. Madrid: Fundación Amigos del Museo Del Prado- Crítica Círculo de Lectores,2019. 131-149.
- Ramírez, Sergio. *Un espejo roto: Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*. Tegucigalpa: Grupo de Editoriales Independientes de Centroamérica, 2014.
- Retana, Camilo. *El cuerpo abierto: un ensayo sobre la construcción y deconstrucción de los límites somáticos*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2018.
- Ribas- Casasayas, Alberto. «El espectro en teoría». *iMex* 16 (2019):8-20.
- Roas, David. «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista de Literatura* 161 (2019): 29-56.
- _____. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- Rodríguez, Francisco. «La literatura espiritista en Costa Rica». *Imaginarios utópicos: filosofía y literatura disidentes en Costa Rica (1904-1945)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2016, 160-186.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. *Cien años de literatura costarricense*. 2ªed. ampliada. San José: Editorial Costa Rica, 2018.
- Safranski, Rüdiger. *El mal o El drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets,2020.

- Sánchez, Rubén. «Muertos, infectados y poseídos: El zombi en el cine español contemporáneo». *Pasavento* 1 (2013):11-34.
- Solano, Silvia. «Nacionalismo conflictivo: exclusión- asimilación en *Trocitos de carbón*, de Carlos Gagini». *Letras* 60 (2016):103-125.
- Soler, Francisco. *El resplandor del ocaso*. San José: Editores Falco y Borrásé,1918.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Tiempo contemporáneo,1972.
- Uebel, Michael. «Unthinking the Monster:Twelfth-Century Responses to Saracen Alterity». *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Cohen. Minnessota: Universidad de Minnessota, 1996.
- Villalobos, Carlos. «Entre la maldición y el canon: Mecanismos des-instituyentes en *La esfinge del sendero*» *Filología y Lingüística* 31(2005): 117-123.
- _____. «Nuevos sujetos culturales y la representación de Centroamérica como región crítico- literaria en la década de 1990». *Revista Humanidades* 2(2013): 66-78.
- Vincenzi, Moisés. *Atlante*. San José: Trejos Hermanos, 1924.
- Viquez, Benedicto. «A propósito del cuento «Una extraña visita» de Joaquín García Monge». *Cuadernos de Estudio* 27(1991):27-33.
- _____. «Moisés Vincenzi Pacheco», *Los novelistas costarricenses*, 2010. Web 25. Octubre. 2019, <<http://benevquez.typepad.com/blog/2010/11/mois%C3%A9s-vincenzipacheco-1895-1964-mois%C3%A9s-vincenzi-pacheco-naci%C3%B3-en-tresr%C3%ADos-de-cartago-el-d%C3%ADa-3-de-febrero-de-1895.html>>.
- Wolfenson, Carolyn. *Nuevos fantasmas recorren México: Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2020.
- Zapata, Juan. «De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de *Las Flores del Mal*». *Literatura: teoría, historia, crítica* 20(2018): 167-189.
- Zermeño, Carlos. *Fantasticidad, encuentros con lo monstruoso e identidades inestables en dos novelas mexicanas: Patricia Laurent Kullick y Guadalupe Nettel*. Tesis. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey,2017.
- Zimbardo, Philip. *El efecto Lucifer: el porqué de la maldad*. Barcelona: Paidós, 2018.
- Zúñiga, Jessie. «Teatro fantástico a principios del siglo XX: Una introducción al contexto y a los textos dramáticos de Eduardo Calsamiglia» *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 40 (2014): 27-37.