

UNIVERSIDAD NACIONAL  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
MAESTRÍA ACADÉMICA EN ESTUDIOS DE CULTURA  
CENTROAMERICANA

**Relatos no-miméticos costarricenses en la revista *Páginas  
Ilustradas*, recopilación y estudio (1904-1908)**

Trabajo final de graduación para aspirar al grado de  
Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana  
con énfasis en literatura

Presentada por

DANIELA BARQUERO MATAMOROS

CAMPUS OMAR DENGO, 2025

RELATOS NO-MIMÉTICOS COSTARRICENSES EN LA REVISTA PÁGINAS  
ILUSTRADAS, RECOPIACIÓN Y ESTUDIO (1904-1908)

DANIELA BARQUERO MATAMOROS

«Trabajo presentado para optar al grado de *Magister Litterarum en Estudios de Cultura Centroamericana con Énfasis en Literatura*. Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional. Heredia. Costa Rica».

**MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR**

[Dr. Greivin Rodríguez Calderón]  
Representante del Consejo Central de Posgrado

[Dr. Gabriel Baltodano Román]  
Coordinador del posgrado o su representante

[M.L. Gustavo Camacho Guzmán]  
Tutor de tesis

[Dr. Carlos Francisco Monge Meza]  
Lector evaluador

[M.L. María de los Ángeles Sancho Ugalde]  
Lectora evaluadora

Daniela Barquero Matamoros  
Sustentante

*A quien me ha dado lo necesario para estar aquí.*

## AGRADECIMIENTOS

Le doy gracias a Dios por traerme hasta aquí, incluso en los momentos más difíciles me dio la fuerza necesaria para continuar y más de una palabra para darme motivos para no renunciar. A la Iglesia por darme catequistas y guías que han sabido darme palabra y consuelo.

A mis padres, Fernando y Alexandra, por darme la vida, por las renunciaciones y sacrificios que han hecho, por desvelarse conmigo, por enseñarme a leer y el amor por los libros, por darme hermanos y tantos momentos de aprendizaje que me han formado y convertido en la mujer que soy hoy. A mis hermanos, Gabriel, Ian y Crista, por ser los mejores compañeros de vida, por tenerme paciencia, por darme motivos para reír, por ayudarme y darme tantos espacios para estudiar y para trabajar en la tesis. A Anaías Itiel, Esperanza, Juan Pablo, Tirza e Ismael, por velar y rezar por mí en cada etapa.

A mis hermanos de comunidad, por escucharme y rezar por mí. A mis amigas, por acompañarme en el estudio y mandarme chistes sobre la tesis, hicieron el proceso más divertido. A mis primos, tíos y abuelos, por ser parte de quien soy, por darme anécdotas, por formar parte de mi historia, por regalarme libros y temas de conversación, por acompañarme en el estudio e interesarse por mis artículos y objetivos de estudio.

A todo el personal docente que me ha dado formación a lo largo de mi carrera profesional, por darme oportunidades para explorar y correcciones para mejorar. A María Sancho, por motivarme a sacar la maestría y ser ahora parte del cuerpo asesor. A mis tutores, Karen Calvo y Gustavo Camacho, por darme guía. A Carlos Francisco, por todas sus lecciones. A Gabriel, Mijaíl, Diana y Luis, por todo lo que me enseñaron en estos años de maestría, por mostrarme otra forma de acercarme a la cultura.

Finalmente, a mi compañero para siempre, mi esposo, Jose Pablo, por no dejar que me rindiera, por sostener mi mano y darme todo el apoyo que me ha dado. Por darme ideas, recomendaciones de autores, soluciones y diferentes puntos de vista para avanzar. Por amarme de la forma en la que me ha amado, por ser el motivo para terminar este trabajo de graduación. Y a mi hijo, Francisco José, por enseñarme una nueva forma de vivir, de amar y un motivo más para seguir avanzando.

## RESUMEN

El objetivo primordial de esta investigación es recopilar, comentar y analizar relatos no-miméticos hallados en la revista *Páginas Ilustradas*, en los años que van de 1904 a 1908. Los relatos no-miméticos se definen como aquellos que no van de acuerdo con las normas establecidos por la academia del momento. En el caso concreto de este trabajo, los parámetros que hacían a un texto estar conforme a lo aceptado consistían en hablar de la identidad costarricense, el nacionalismo, la familia, la educación. Todo lo que ayudara a construir el imaginario ideal y cómo se debía definir la persona costarricense, sus valores y visiones del mundo. Un ejemplo concreto de esto, son los cuadros de costumbres; con esto en mente, un relato no-mimético, se refiere a narraciones que se salen de la línea nacionalista y exploran diversas temáticas alejadas de las reflexiones entorno a la identidad costarricense.

Un gran vehículo para la preservación y la difusión de estos textos fueron las revistas culturales, que tuvieron gran auge en la Costa Rica de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Estas se encontraban en el centro del quehacer cultural, artístico y literario en Costa Rica, lo que quiere decir que las ideologías, la política, los intereses religiosos y sociales afectaban directamente las publicaciones de la revista, tanto por los escritores, que también estaban empapados del contexto cultural del momento, como por los editores, quienes escogían los textos a publicar.

A partir de esta revisión, se realiza una recopilación de seis relatos, de 4 autores diferentes, de los cuales se obtiene una edición anotada. Estos relatos son: «Eugenia», «La estatua» (ambos de Ramón Zelaya), «Telepatías» (de C), «Olga», «El Doctor Prodoski» (ambos por León Fernández Guardia) «Átomo» (de Enrique Hine Saborío) Esta investigación explora los diferentes temas y características que aportan cada uno de los textos recopilados.

**Descriptorios:**

1. Literatura centroamericana.
2. Narrativa breve costarricense.
3. Relatos no-miméticos.
4. Revistas culturales costarricenses.

## ABSTRACT

The main objective of this research is to collect, comment and analyze non-mimetic stories found in the magazine *Páginas Ilustradas*, in the years from 1904 to 1908. Non-mimetic stories are defined as those that do not go according to the norms established by the academy of the time. In the specific case of this work, the parameters that made a text conform to what was accepted consisted of talking about Costa Rican identity, nationalism, family, education. Everything that would help to build the ideal imaginary and how the Costa Rican person should be defined, their values and visions of the world. A concrete example of this are the cuadros de costumbres; with this in mind, a non-mimetic story refers to narratives that go beyond the nationalist line and explore various themes far from reflections on Costa Rican identity.

A great vehicle for the preservation and dissemination of these texts were cultural magazines, which had a great boom in Costa Rica at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. These were at the center of cultural, artistic and literary work in Costa Rica, which means that ideologies, politics, religious and social interests directly affected the publications of the magazine, both by the writers, who were also steeped in the cultural context of the time, and by the editors, who chose the texts to be published.

From this review, a compilation of six stories is made, by 4 different authors, of which an annotated edition is obtained. This research explores the different themes and characteristics that each of the collected texts contribute.

### **Keywords:**

1. Central American Literature.
2. Costa Rican Short Narrative.
3. Non-Mimetic Stories.
4. Costa Rican Cultural Magazines.

## TABLA DE CONTENIDO

### PÁGINAS PRELIMINARES

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Portada                       | i   |
| Página del tribunal evaluador | ii  |
| Resumen y descriptores        | iii |
| Abstract                      | iv  |
| Tabla de contenido            | v   |

### INTRODUCCIÓN GENERAL

|   |    |
|---|----|
| 1. Justificación                                      | 2  |
| 2. Objetivos  | 3  |
| 3. Estado de la cuestión                              | 4  |
| 4. Marco teórico                                      | 12 |
| 4.1. Géneros literarios: los subestimados             | 11 |
| 4.2. Mundos posibles, ficciones, mimesis y ¿realidad? | 26 |
| 4.3. Algunas especificaciones                         | 35 |
| 5. Metodología  | 47 |

### CAPÍTULO I. DE LAS GESTORAS DEL RELATO NO-MIMÉTICO EN COSTA RICA

|                    |    |
|--------------------|----|
| I.1. Época         | 55 |
| I.1.1. Liberalismo | 55 |
| I.1.2. Positivismo | 62 |

|  |     |
|--|-----|
| I.1.3. Masonería y teosofía  | 64  |
| I.1.4. Educación y ciencias  | 73  |
| I.2. Sociedad  | 81  |
| I.2.1. Mujer y familia   | 81  |
| I.2.2. Raza y nacionalismo   | 85  |
| I.3. Cultura, literatura y revistas                                  | 89  |
|  |     |
| CAPÍTULO II. EL ANÁLISIS DE LOS RELATOS NO-MIMÉTICOS                 |     |
| II. 1. «Eugenia»: poder y belleza                                    | 97  |
| II. 2. «Telepatías»: beso de un moribundo                            | 116 |
| II. 3. «La estatua»: un hombre y una mujer                           | 125 |
| II. 4. «Olga»: un amor de ensueño                                    | 131 |
| II. 5. «El doctor Prodoski»: un traidor al conocimiento              | 135 |
| II. 6. «Átomo»: unidad fundamental                                   | 143 |
|  |     |
| CAPÍTULO III. CONCLUSIONES   |     |
| IV. 1. Conclusiones sobre las particularidades del corpus recopilado | 153 |
| IV. 2. Conclusiones generales sobre la recopilación                  | 156 |
|  |     |
| BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA   | 158 |
|  |     |
| ANEXO  | 166 |
| Recopilación de relatos no-miméticos costarricenses                  |     |

## ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

### TABLAS

|  |   |
|--|---|
| Tabla 1: Tres sociedades de la familia costarricense | 5 |
|--|---|

### FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1: El canon y sus variantes                                 | 18  |
| Figura 2: Metarrelatos en el cuento «La estatua», de Ramón Zelaya. | 116 |

# **INTRODUCCIÓN**

## Introducción

### *1 Justificación*

La literatura costarricense ha sido considerada por muchos autores en distintas formas; sobre ella no sobran historiografías y cada vez que se escribe un texto de estos, parece que se tiene más amplitud en cuanto a escritores y géneros literarios que se incluyen en los estudios. A pesar de su origen relativamente reciente, ha tenido gran avance, ha incorporado paulatinamente diversos géneros a su repertorio y ha ido considerando temas de diversa índole. No obstante, aún en los principios de esta liberación literaria, entendido como el período en el que surgen más géneros literarios y temas; es decir, a lo largo de siglo XIX, Costa Rica (y Centroamérica), afrontaba la incógnita de cómo construir la idea de nación a lo largo del territorio nacional; en otras palabras, se debatían dudas como la famosa, ¿qué es ser costarricense?, estos cuestionamientos propician la búsqueda de espacios donde se pueda afianzar la idea que se debe tener como sociedad. Esto no solo provoca que los escritores costarricenses escriban de acuerdo con los intereses ideológicos de esa época, también se da que los estudios literarios se concentran en esos escritores más reconocidos y en los que cumplen con los parámetros de literatura «nacional». Los estudios más recientes de la literatura costarricense han empezado a incluir los distintos géneros que se han creado, no únicamente aquellos que se enfocaron en la representación de la nacionalidad; esto ha llevado a que se descubran textos y autores que, previamente, no se habían expuesto a profundidad. Entre estos géneros, destacan los no-miméticos, como lo serían el género fantástico, el terror, entre otros, es decir, géneros que salen de los parámetros establecidos por la academia del momento.

El interés de esta investigación surge a partir de los vacíos en este ámbito de estudio. Así, uno de los géneros que ha producido una variada cantidad de textos, ha sido el relato, este, al ser un género corto, fue de más fácil publicación en su época,

especialmente en periódicos y revistas. Gracias a estas publicaciones se ha manifestado que, efectivamente, a finales del siglo XIX e inicios del XX no solo se escribía, ni se publicaban textos únicamente de interés nacionalista o social; por ello, este período es el elegido para la relación de esta labor investigativa, ya que el avance en la educación y en el ámbito editorial permiten que se publiquen más y diversos escritos.

Aunque este trabajo investigativo empezó con la intención de hacer un recorrido por un amplio número de revistas y de años, en el momento del proceso de recopilación y análisis de los cuentos encontrados, fue necesario reducir los límites temporales y de revistas para poder realizar un trabajo más detallado con los textos hallados, ya que, para realizar una investigación de esa magnitud y con la misma atención al detalle, se necesitarían muchos más años, por lo cual se tomó la decisión de limitar la recopilación de relatos a una sola revista, *Páginas Ilustradas*, y a los primeros cinco años de publicaciones de esta.

## 2 Objetivos

Las interrogantes, que se derivan de la propuesta investigativa, llevan a plantear los siguientes objetivos.

### Objetivo general

Analizar las características genérico-estéticas de los primeros relatos no-miméticos costarricenses, hallados en *Páginas Ilustradas*.

### Objetivos específicos

Los objetivos específicos, con los cuales se pretende lograr el objetivo general, son:

1. Contextualizar las revistas culturales costarricenses de los años 1904 a 1908.
2. Organizar de manera cronológica un corpus de relatos no-miméticos de la literatura costarricense publicados de 1904 a 1908, hallados en *Páginas Ilustradas*.

Lo que se procura estudiar en esta tesis es un corpus concreto de relatos recopilados de la revista y la época previamente señaladas. Esto es relevante no solo por la importancia de lo que implica la literatura como manifestación cultural, sino que, además, este tipo de revistas, como la revisada en este trabajo: *Páginas Ilustradas*, presentaron un espacio donde se podían apreciar las diversas expresiones culturales que se desarrollaban en Costa Rica, parte del territorio centroamericano, más allá de las que tenían por interés consolidar la imagen de estado-nación y lo que debía ser el costarricense. Estas revistas son importantes porque extraen objetos artísticos que, en gran medida, podían ser catalogados como géneros irrelevantes comparados a los grandes proyectos de construcción de la identidad costarricense; sin embargo, son estos los que dan cuenta de otra faceta de lo que se podría considerar costarricense o centroamericano, pues demuestran el interés que tenían ciertas personas en componer contenido artístico sin ninguna otra intención más que la de crear arte con elementos originales, que mantuvieran un objetivo meramente artístico.

### *3 Estado de la cuestión*

La literatura costarricense de la época señalada tiene una serie de características peculiares, se producen textos de diversas índoles. Desde finales del siglo XIX y hasta mediados del XX, Costa Rica se encuentra en un período de adaptación, por lo que las primeras décadas del siglo XX son de suma importancia para las letras costarricenses, porque es en ese momento «cuando se conciba más claramente la literatura escrita en el país como un conjunto de elementos interrelacionados de algún modo» (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 24). Al respecto, se menciona que:

[E]ntre los años 1890 y 1900, surgen una serie de fenómenos culturales y literarios, que nos permiten considerar esta década como aquella en la que las esporádicas manifestaciones literarias anteriores cristalizan y maduran, para producir lo que podríamos llamar el inicio de una literatura consciente de sí misma (...) surgen, en los linderos del siglo, una serie de narradores con un estilo, conocimiento y manejo de recursos y temas,

propios y originales, que les da el derecho a ser considerados nuestros primeros clásicos. Descuellan entre esos autores los nombres de Ricardo Fernández Guardia, Carlos Gagini, Manuel González Zeledón (Magón), Aquilea J. Echeverría y Joaquín García Monge (Quesada Soto, 1984: 3).

Esta época provoca una serie de cuestionamientos literarios en las revistas y periódicos de la época, se preguntan: «¿cómo debemos escribir?, ¿cómo debe ser la literatura costarricense?, ¿cuáles han de ser los temas y personajes y cuál el lenguaje y la manera apropiada de enfrentarlos?» (Quesada Soto, 1984: 3). Así, la literatura costarricense de entonces se encontraba en una especie de «adolescencia literaria», un empezar a conocerse y descubrir cómo se supone que debía ser la literatura costarricense, en ese sentido, se intentaba «encontrar el género, la temática, el estilo y el lenguaje adecuados para representar literariamente los diversos y contradictorios aspectos de la vida social costarricense» (Quesada Soto, 1984: 5). De esta manera, la literatura costarricense de finales del siglo XIX e inicios del XX, forma parte importante para la consolidación de una identidad nacional, como menciona Pacheco Solórzano:

[E]l discurso nacionalista se perfila como esa comunidad imaginada y transformada en elementos materiales y espirituales que le dan vida a ese lugar común “la patria” que sintetiza con toda la carga ideológica, el amor, el gozo de “lo nuestro” que se exhibe con orgullo frente al otro (2014: 60).

Como se señala en *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica* «el proceso de formación del discurso nacional supone una continua reelaboración de textos que se preocupan básicamente por definir un espacio, unos héroes y un tiempo particulares» (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 22). El país se encuentra en la época en que se empiezan a afianzar discursos que perdurarán hasta la actualidad, obligando a la creación artística de toda índole a adaptarse a estos; en el caso de la literatura *costarricense*, esta es definida por un discurso «que excluye e incluye obras, autores y tendencias. La posibilidad de reconocer en cada obra los componentes del referente obligado de lo "nacional" es la condición según la cual se valoran las obras como auténticamente costarricenses» (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 23). Paralelo a las decisiones e ideas cambiantes de la época, se toman a figuras conocidas en

el medio literario costarricense para marcar un parámetro a partir de estas, es decir, son el mejor paradigma que se puede adoptar; en el caso de la literatura «Magón y Aquileo se erigen como los clásicos o fundadores, por ejemplo, y sus obras como lo más puro de lo costarricense» (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 29).

Dicho elemento se debe a que la familia, como ente social, estaba constituida, a su vez, por tres «sociedades» (González Ortega, 1996: 157) que, según explica, corresponden a las siguientes relaciones:

|                   |   |
|-------------------|---|
| Sociedad conyugal | Unión varón-mujer   |
| Sociedad paterna  | Relación padres-hijos   |
| Sociedad «heril»  | Relación jefe de familia-personas externas a la familia pero que ayudan con aportes de obras y servicios. |

*Tabla 1: Tres sociedades de la familia costarricense. Tomado de Gonzáles Ortega, 1996: 157*

Estas relaciones sociales que constituían la familia costarricense eran, además, enmarcadas dentro de «dimensiones socioeconómicas e ideológicas (religiosas)» (González Ortega, 1996: 223) que promulgaban el honor como un valor irremplazable dentro de la sociedad familiar. Por tanto, era necesario mantener «una pureza racial o religiosa y (...) una historia familiar intachable, “avalada por generaciones de matrimonios santificados y nacimientos de hijos legítimos”» (González Ortega, 1996: 223). Las diversas maneras por las cuales se fue imponiendo la moral religiosa para controlar a la sociedad costarricense, constituyen el motivo por el cual mucha de la literatura de la época se encontró reacia a aceptar dentro de su canon a textos con una inclinación moral que no se alineaba por completo con la de los discursos dominantes. Es así como, con el fin de mantener un orden dentro de la recién independiente nación, se empezaron a implementar una serie de «mecanismos de control social» manejados por la Iglesia Católica y las instituciones civiles que pretendía «la progresiva colonización institucional de la vida cotidiana» (González Ortega, 1996: 116-117).

El fuerte control social de esa época, promovía la autocensura en muchos aspectos, por lo cual, este espacio sociopolítico, marcado por la fuerte intención moralizante de las autoridades del país, en el que se encuentran los textos a evaluar es uno que «promovía la producción literaria costumbrista y realista» (Cubillo Paniagua, 2014: 162), por lo que el surgimiento de literaturas discursivamente diferentes a las propuestas por la ideología predominante resulta de más difícil creación y difusión. Un ejemplo concreto de la poca percepción que se tiene de esta literatura, en concreto de la literatura fantástica, en ese período de tiempo, la ofrece Cubillo Paniagua quien menciona sobre diferentes historias de la literatura costarricense que:

[N]i siquiera se contempla lo fantástico como una posibilidad de la literatura costarricense (...) ni Virginia Sandoval de Fonseca, en su *Resumen de la literatura costarricense* (1978), ni Jorge Valdeperas Acosta, en su obra *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (1978), mencionan que existiera literatura fantástica en Costa Rica en la primera mitad del siglo XX. Ambos autores dan por sentado que nuestra literatura de aquellos años fue únicamente realista, costumbrista o modernista. Flora Ovares y Margarita Rojas, en *100 años de literatura costarricense* (1995), tampoco señalan la existencia de literatura fantástica en Costa Rica durante el período aquí estudiado, aunque cuando analizan algunos textos, por ejemplo «Espiritismo» (1918) de Carlos Gagini, le abren una ventana a esta posibilidad (2014: 163).

Esto recuerda que, dentro de la tradición literaria, se solía excluir toda imagen del otro, el no costarricense, con este discurso se «desconoce al otro y que se reconoce narcisísticamente en los "mejores" valores: el país (todos) somos uno» (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 25). Con esta pretendida hegemonía, se desconoce:

[T]odo espacio que no sea el referente obligado "Costa Rica". La reducción del espacio nacional a la Meseta Central, al pueblo o el barrio y, finalmente, a la casa familiar, caracteriza lo que se puede llamar una endovisión en la literatura considerada como más representativa de lo nacional (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 25).

La forma en la que se construye el canon literario costarricense «depende tanto de la producción de los textos como de la consideración de estos como literarios por la crítica y la historia literarias; por eso, la noción de literatura nacional es una idea clave

de esta organicidad» (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 30). Esa misma importancia que se da de la noción de la literatura nacional es relevante para el presente caso, porque implica ese rezago u olvido, previamente señalado, de la literatura que interesa a este trabajo investigativo, pues es únicamente a partir de esta noción que se define «de qué modo lo escrito en Costa Rica por escritores nacidos en el país se constituye en literatura nacional» (Ovares, Rojas, Santander, y Carballo, 1993: 30). Al visualizar esto, es fácil comprender una división palpable en la literatura de la época:

[P]or un lado, la crónica y, por otro, los relatos ficcionales (...) Los primeros son textos que buscan mostrar aspectos ignorados de la historia oficial (...) El otro grupo de relatos obedece más bien a una idea de la literatura como entretenimiento y educación moral (Rojas González y Ovares Ramírez, 1995: 16).

A pesar de que las historias de la literatura costarricense suelen dejar por fuera las literaturas no tradicionales, la bibliografía demuestra que hay presencia de estos textos en el período que es pertinente para este trabajo. Un ejemplo de esto es señalado por Cubillo Paniagua cuando menciona que, a pesar de la gran defensa del racionalismo ilustrado, son muchos de estos defensores los que reconocen que no toda la realidad puede ser explicada únicamente a través de la razón, lo que los lleva, también, a adentrarse a prácticas como «el esoterismo, la teosofía y el ocultismo» (2014: 167-168). Si esta es una posición que tomaron los intelectuales más reconocidos de los años en cuestión, es factible afirmar que «entre 1880 y 1940 se publicaron en Costa Rica diversos relatos cuya preocupación fundamental consistía en detenerse en lo misterioso, lo extraño, lo oculto e incluso lo terrorífico» (Cubillo Paniagua, 2014: 168), los cuales se pueden entender como derivaciones del modernismo más cosmopolita e imaginativo. Tal como afirma Rodríguez Cascante, «los jóvenes intelectuales se adhieren a las causas de los sectores populares, ideológicamente asumen las doctrinas ácratas, masónicas, espiritistas, anarquistas, socialistas» (Rodríguez Cascante, 2016: XXIX). Esta transición de lo racional a otras doctrinas se ve ejemplificada en el proceso que experimenta Brenes Mesén, quien pasa por «una fase de transición que implica el abandono del positivismo

y la asunción de un espiritualismo que lo llevará a la masonería y a la teosofía» (Rodríguez Cascante, 2016: 10).

Esto se ve materializado en la investigación que hace José Ricardo Chaves en torno a las narrativas fantásticas en Costa Rica, sobre lo cual Molina Jiménez menciona que Chaves se ha dedicado a «recuperar aquella narrativa que se aparta de lo convencionalmente aceptado (...) ha emprendido una revisión sistemática de las revistas culturales de la época. En estas publicaciones periódicas, encontró cabida una amplia y diversa producción narrativa» (2018: 1). Se desprende de esta cita la importancia de las revistas literarias y culturales de la época, pues albergan en sus páginas relatos no convencionales que propician la redimensión de lo que se califique como literatura costarricense. Con eso en mente, es importante mencionar información relativa a las revistas de esta índole en Costa Rica.

La revista que se escogió, para buscar relatos no tradicionales, es *Páginas Ilustradas*. Al inicio de su artículo, Sánchez Zumbado menciona que, hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, hay un surgimiento de propuestas en lo cultural, social y educativo, lo que marca también el ámbito literario, ya que es una de las creaciones artísticas más importantes de la época «naciendo numerosas revistas de diversa índole en todo el mundo, debido a los nuevos paradigmas sociales y culturales e impulsada por los avances tecnológicos en lo que a producción de textos e imágenes impresas se refiere» (Sánchez Zumbado, 2018: 4). Costa Rica tiene su primera incursión en este ámbito con las revistas culturales que empiezan a surgir en 1880, con implicaciones importantes debido a su construcción ideológica diversa:

Estas revistas siguen una orientación cultural bastante amplia y su papel se comprende sobre todo en sus vínculos con la construcción de una noción de literatura nacional, pero también en sus ligámenes con el proceso de formación de esta literatura: la revista es un lugar de difusión de textos fundadores, es un lugar de polémica entre los discursos sociales y, además, de control del discurso literario (Ovares, 1992: 136-137).

En la década de 1880, se empiezan a crear en Costa Rica revistas científicas, culturales, como *Páginas Ilustradas* (1904-1912), editada y producida por Próspero

Calderón (Sánchez Zumbado, 2018: 4), de quien se dice que fue «el impulsor de distintas manifestaciones culturales, y muy especialmente del desarrollo de las nacientes profesiones de artista gráfico y de editor, no solo en Costa Rica, sino, también, en buena parte de Centroamérica» (Sánchez Zumbado, 2018: 4), quien, respondiendo a la característica de heterogeneidad discursiva, se desempeña en diferentes disciplinas como lo es al arte plástico y las letras. Llegados a este punto, el interés primordial viene a ser la discusión y la mención de dicha revista, la cual interesa a este trabajo de investigación. Esta revista hace su primera aparición en 1904 y deja de circular en 1912. El período en que circuló este medio implicaba ocho años que, según la autora, son de gran mérito debido a los pocos anuncios comerciales que contenían las páginas (Sánchez Zumbado, 2018: 20).

El primer número de esta revista se da con una comedia de Gagini *Las cuatro y tres cuartos*, además, una composición para piano, *Lila* de Eduardo Cuevas; y una dedicatoria al fallecido Pío Víquez. Años más tarde, para 1906, quien dirige el apartado literario de la revista es Joaquín García Monge, además, en las publicaciones empiezan a aparecer textos de grandes escritores de la época como Roberto Brenes Mesén, Rafael Ángel Troyo y Elías Leiva. En este período, la presencia de anuncios comerciales también cambia, se ve un aumento de dos anuncios de un cuarto de página cada uno a cuatro páginas impreso incluso sobre papel a color (Sánchez Zumbado, 2018: 21). La revista pasa por diferentes situaciones, por ejemplo, deudas que pondrían en riesgo su relación con la imprenta, pero todo parece que son para beneficio de esta, resolviéndose el tema de la imprenta con el ofrecimiento de seguir publicando sin costo en los Talleres de Tipografía Nacional. Así, hacia 1890 sus publicaciones se convierten en «pioneras en el país tanto en lo correspondiente a divulgación científica, como también en la rama de la fotografía científica costarricense» (Sánchez Zumbado, 2018: 23). En el ámbito de la literatura, Lisímaco Chavarría colabora constantemente, también se logran encontrar «la poesía de autores centroamericanos, o traducciones de obras o poemas europeos» (Sánchez Zumbado, 2018: 23). En general, Sánchez Zumbado asegura que esa revista es parte de las «precursoras tanto en su género como revistas, como por el trasfondo de sus

publicaciones. Impactaron positivamente en el gusto de la población hacia el artículo cultural, la música, el teatro y las letras costarricenses y centroamericanas en general» (2018: 24).

Las revistas culturales y literarias costarricenses del período de 1890 a 1950 representan un elemento importante en la construcción de diversos discursos, por lo que se puede afirmar que son parte importante de difusión de ideas, productos científicos, artísticos y literarios que divergían del pensamiento oficial; por lo que se denota la necesidad de hacer trabajos que profundicen en los textos literarios publicados y sus implicaciones para la construcción de la literatura costarricense.

#### *4 Marco teórico*

##### 4.1 Géneros literarios: los subestimados

La concepción de géneros literarios ha sido trabajada desde hace siglos y ha pasado por grandes transformaciones conceptuales, desde la *Poética* de Aristóteles hasta los teóricos más contemporáneos, la noción de género literario se ha definido con nociones comunes y hasta divergentes. Sin embargo, un elemento que suele ser común en las diversas teorías es que «[s]ólo los géneros literarios pertenecientes al registro «alto» merecen una crítica detenida» (Garrido Gallardo, 1988: 12), no obstante, como reporta el mismo autor, la percepción de lo que se considera literatura ha cambiado a lo largo del tiempo, por lo que ahora se incluyen «desde las grandes novelas contemporáneas a las fotonovelas o novelas del corazón, novelas de espionaje, etc.» (Garrido Gallardo, 1988: 13), esto hace ver lo que se proponía al principio: que el concepto de géneros literarios se ha ido ampliando conforme pasa el tiempo. No obstante, esa percepción original se ha aplicado a muchas historias de las literaturas nacionales, por lo que se suelen excluir géneros que no se acoplan a lo que se denomina canon literario; por esto, es necesario consolidar qué se entiende por género literario y las

clasificaciones de las que puede ser objeto, para después poder concretar la manera en la que se pueden clasificar los textos que se analicen en esta investigación.

Garrido Gallardo ofrece dos ideas importantes sobre la teoría de los géneros literarios. En primer lugar, menciona que «es ineludible que la convención genérica existe. Si no, el lector no se daría cuenta de que está ante un «extrañamiento»» (1988: 21), es decir, la clasificación genérica no solo se trata de un hecho científico, sino de concretar la visión que se tiene como lector de un texto determinado. La percepción pragmática de los géneros, la que tiene que ver con el lector, ayuda también a darles a estos, un encauce, un motivo para su existencia, ya que:

[E]l género implica no sólo trato sino contrato. Es lo que Hans Robert Jauss ha denominado con acierto y éxito «horizonte de expectativas» (Erwartungshorizont). El lector está a la expectativa de unas realizaciones, de unos ofrecimientos, y hasta de unos placeres, propios de tal o cual género (...) Es raro que el «receptor» tome un libro, o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas (Guillén, 2005: 142).

Esta convención genérica es un elemento dual: para el lector implica una espera, de alguna forma anticipa encontrar características que previamente ha conocido en textos similares; de estas expectativas se vale el autor para darle al género, sobre el que ha basado su escrito, características innovadoras que, por un lado, sorprenden al lector y, por otro, pueden dar paso a la creación de una nueva unidad genérica.

Por otra parte, Garrido Gallardo asegura que «[l]os géneros, pues, remiten a coordenadas espacio-temporales. Son, sí, manifestación de las posibilidades creadoras del hombre, pero también de la temporalidad de todo quehacer humano» (1988: 21), los géneros dan cuenta de las ideaciones creativas que llevaron a cabo las personas en determinado período de la vida humana, responden a esa creatividad y dependen de ella. De esta forma, el autor asegura que la necesidad de una categoría genérica responde a que:

[T]odo estudio científico, antes o después, tiene que clasificar los objetos de su interés, la división por géneros es (...) la más intrínseca de cuantas se pueden establecer en la Literatura. Las clasificaciones por escuelas,

generaciones, movimientos, épocas, etc., están ligadas con el objeto literario, pero precisamente lo están —como hemos expuesto— a través de la institución del género.

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia (Garrido Gallardo, 1988: 25).

Los géneros, por lo tanto, no solo fungen como una cuestión teórica, sino que también propician que, a través del conocimiento de ellos y sus características, se pueden generar cuestiones nuevas al surgir casos como el que ejemplifica Garrido Gallardo: «el autor que no sigue las reglas del género en cuya adscripción estamos tentados de amparar su obra, puede hacerlo por dos motivos: por incompetencia o porque está roturando nuevos caminos» (1988: 23), es decir, el autor con su acto de escritura se expone, por un lado, a calzar perfectamente en un género preexistente o, por otro, a asentar las bases para la creación de un nuevo género. Tal como se ha afirmado, «[h]ay géneros que son contragéneros. Hay obras cuyo origen es contragenérico» (Guillén, 2005: 142), pues bajo la idea de que el autor toma como fundamento un género, no quiere decir que su intención sea conservar las estructuras o características temáticas de manera fiel o como se espera de este.

El tener estas ideas claras funciona a modo de introducción para presentar las percepciones que de los géneros han teorizado diferentes autores. Todorov, para empezar, comienza mencionando la teoría de Maurice Blanchot, quien propone que los géneros han desaparecido; el primero refuta esta idea diciendo que «[n]o son, pues, «los» géneros los que han desaparecido, sino los géneros-del- pasado, y han sido reemplazados por otros» (1988: 33). Se puede decir, entonces, que los géneros han logrado evolucionar y que, a pesar de lo anacrónico que pueda ser continuar trabajando en ellos, el autor recalca la importancia de saber qué géneros o qué clasificación se puede dar a los textos literarios que se han escrito en los años más contemporáneos de la sociedad, especialmente lo que abarca de finales del siglo XIX hasta la fecha (Todorov, 1988: 31). Gracias a esto y, justamente, como mencionaba Garrido Gallardo, se puede decir que cuando un texto se sale de lo que convencionalmente se espera de él no significa que el

género desaparece; Todorov, ante esto, plantea dos motivos por los que sucede lo contrario a un género desapareciendo: «En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones» (1988: 33), nuevamente se recalca la importancia de los géneros en función de la creación literaria.

Los géneros, según lo que propone Todorov, son engendrados por otros: «Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación» (1988: 34); como se menciona «pueden mantener relaciones mutuas de clases diversas, tales como inclusión, combinación (tragicomedia), inversión (caballescica y picaresca), contraste (soneto y epigrama)» (Fowler, 1988: 100). Ante esta perspectiva, Todorov se plantea una serie de interrogantes como las siguientes: qué provoca el surgimiento de un nuevo género o cómo se va de uno a otro; sin embargo, antes de proceder a contestarlas, considera importante establecer qué es un «género» (Todorov, 1988: 35). Para empezar a delimitar este término, toma primero el texto, pues establece una definición genérica y, tal vez, muy amplia de lo que es un género, pues dice que «los géneros son clases de textos» (Todorov, 1988: 35); ante esta definición, decide ir desglosando el significado de cada concepto para poder concretar lo que es el género y, por lo tanto, empieza a definir lo que se puede entender por texto. En primer lugar, equipara (a modo de sinónimos) el texto y el discurso, el cual, asegura, está compuesto por enunciados, cuya interpretación depende del locutor, el destinatario, el tiempo y lugar, el contexto de la enunciación, ante la descripción de este proceso, concluye diciendo que «un discurso es siempre y necesariamente un acto de lenguaje» (1988: 36). Esto quiere decir que el texto requiere de todos los elementos que componen un acto de lenguaje para poder subsistir, en otras palabras, el texto literario es un acto de lenguaje también.

Todorov subraya que, por un lado «los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente, de lo que pueden manifestar tanto en el texto como fuera de él» y por otro «los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o

simplemente de oídas» (1988: 38), otra afirmación importante que hace el autor es que, a través de la institucionalización de los géneros, «los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes» (Todorov, 1988: 38), lo cual no significa que comulguen con las ideas sociales preponderantes del momento.

Ahora, un aspecto importante relacionado a la institucionalización de los géneros es que esta responde a la ideología social de determinada época «por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precizarla con mayor o menor exactitud» (Todorov, 1988: 39), esta aseveración es de gran relevancia para el presente trabajo investigativo, pues justifica y da razón del porqué se excluyen de la mayoría de las historias de la literatura costarricense, textos que no se acoplan al carácter ideológico socialmente vigente y que, por tanto, son pasados por alto o, muchas veces, ni siquiera son notados; porque no cumplen con las normas ideológicas bajo las cuales se debe escribir para entrar en la clasificación genérica del momento. Sin embargo, aunque la ideología parece ser un rasgo predominante en la construcción literaria de la época en cuestión, principalmente la ideología política, cuyos correlatos son el realismo y el realismo costumbrista, es importante recalcar que, en general, la literatura puede ser entendida como:

[U]na práctica cultural asociada con una época determinada. Es decir, como un discurso modelado por los códigos sociales en vigor, las instituciones, las prácticas, los hábitos, las creencias y la mentalidad de un entorno socio-cultural. No se concibe a la producción simbólica como simple reflejo de la ideología, sino como un elemento implicado en el entramado social y como una reelaboración de las vivencias de la comunidad (Baltodano, 2015: 11)

Aunque exista una dirección ideológica bastante marcada en la época de la literatura costarricense escogida para este trabajo, las vivencias de cada individuo y el colectivo de personas que conformaron la sociedad costarricense en esta época de cambios y de reestructuraciones sociales, propicia la creación de textos que, como se ha visto, no tienen como fin directo el retratar lo que era ser costarricense o seguir con las líneas estéticas que se proponían como bases para la creación de una literatura nacional.

La descripción dada por Todorov sobre cómo se concibe un género literario, es bastante precisa. Otro autor que trata el tema es Bajtín. Similar a Todorov, este autor empieza por mencionar la relación de las actividades humanas con el uso de la lengua y refiere nuevamente a los enunciados con el fin de dar paso a la explicación sobre los géneros discursivos: «[c]ada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos» (Bajtín, 1998: 248); de igual forma, atribuye la cantidad y la heterogeneidad genérica a las capacidades inventivas humanas. Desde esta perspectiva, «cada género representa al hombre y al mundo a través de una técnica y de una estilística propias, íntimamente conjugadas con la respectiva visión del mundo» (De Aguiar e Silva, 1972: 176), esto no quiere decir, por ejemplo, que los géneros sean entidades cerradas, que no pueden dialogar unos con otros, por el contrario: «en la misma obra, pueden confluír diversos géneros literarios, aunque se verifique el predominio de uno de ellos» (De Aguiar e Silva, 1972: 176). Este autor hace un resumen pertinente sobre los géneros literarios cuando menciona que: «los elementos genéricos que fundamentan el género literario así entendido pertenecen tanto al dominio de la forma interna —visión específica del mundo, tono, finalidad, etc.—, como al de la forma externa —caracteres estructurales y estilísticos, por ejemplo» (De Aguiar e Silva, 1972: 176).

Estos elementos, especialmente la adherencia del comportamiento genérico a las actividades humanas, llevan a afirmar que «[e]l canon literario varía obviamente —y también de manera no tan obvia— de época en época y de un lector a otro» (Fowler, 1988: 95). Relacionado con la manera en que las personas nos comportamos y los gustos generales de las diversas épocas de la humanidad, la convención genérica, afirma el autor, se relaciona con «[u]n cierto deseo de novedad, que no deberíamos subestimar, tiene mucho que ver con el gusto por las formas literarias. No obstante, el «gusto» es algo más que una moda y no debería subestimarse a leyes tribales de circunstancias» (Fowler, 1988: 96); se pone de manifiesto que el comportamiento genérico se relaciona intrínsecamente con las experiencias y gustos socioculturales, pues depende de estas para

definirse y para marcar pautas con respecto a las apreciaciones literarias que se puedan tener sobre distintas obras.

Tal relación llega al punto en el que se puede asegurar que «los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo, a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas» (Fowler, 1988: 96); por ejemplo, en el caso costarricense, muchas veces el canon se ha formulado con base en los intereses sociales de determinadas épocas; como se señalaba en el apartado previo, desde finales de siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, la crítica se enfocaba, principalmente, en los textos de carácter nacional o que guardaban relación con diversas situaciones sociales. Sin embargo, años después y hasta hoy, se han ampliado las aproximaciones analíticas a los textos que conforman la literatura costarricense en general, es por eso que aunque «la idea de canon ciertamente implica una colección de obras que sean consideradas en exclusiva como el «completo» (al menos durante un tiempo)» (Fowler, 1988: 96), este se va renovando, incluso podría decirse que se va *perfeccionando* de alguna manera en medida que van pasando los años y se amplía la gama de textos que deben pertenecer a este.

No obstante, aún se trabaja con lo previamente establecido por la academia, por lo que «[e]l canon vigente establece límites fijos para nuestra comprensión de la literatura» (Fowler, 1988: 97), pues es a partir de este que se pueden establecer ciertos parámetros para definir estudios, en este caso concreto, por ejemplo, se parte del supuesto de que muchos de los textos o autores que se estudiarán pasan desapercibidos por las historias oficiales de la literatura nacional, principalmente porque, en su momento, no eran del interés de la sociedad o de la crítica, situación que no debe extrañar ni indignar. Es en este sentido en el que se reafirma que «tenemos la facultad de extender provechosamente el canon socialmente determinado. Podemos partir de él, es decir, seguir cauces que no sean meramente excéntricos: bien sea hallando mérito en una obra experimental o revalorizando una ignorada» (Fowler, 1988: 97); a través de esta idea se da, nuevamente, una valoración sobre la importancia de la clasificación genérica que, en este caso, lleva a la creación de dicho canon, pues es a partir de estos que se pueden

realizar estudios a partir de amplias categorías que toman como parámetro lo preestablecido por la academia

Alastair Fowler hace una especie de clasificación sobre los cánones que pueden existir, dicha información, esquematizada en la *figura 1*, permite contemplar que la concepción de canon es realmente variable y depende más de la precisión que se vaya dando dentro de cada estrato intelectual, sea personal o académico, evidentemente, este último sería el *canon oficial*. Hasta cierto punto, para el presente trabajo, se podría estar tratando con *canon posible*, pues son textos que, aunque se ha realizado un trabajo de digitalización de gran parte de las revistas, son de difícil acceso, sea por desconocimiento o porque, efectivamente, la forma de llegar a estos requiere de protocolos estrictos con el fin de preservar la integridad del documento; es

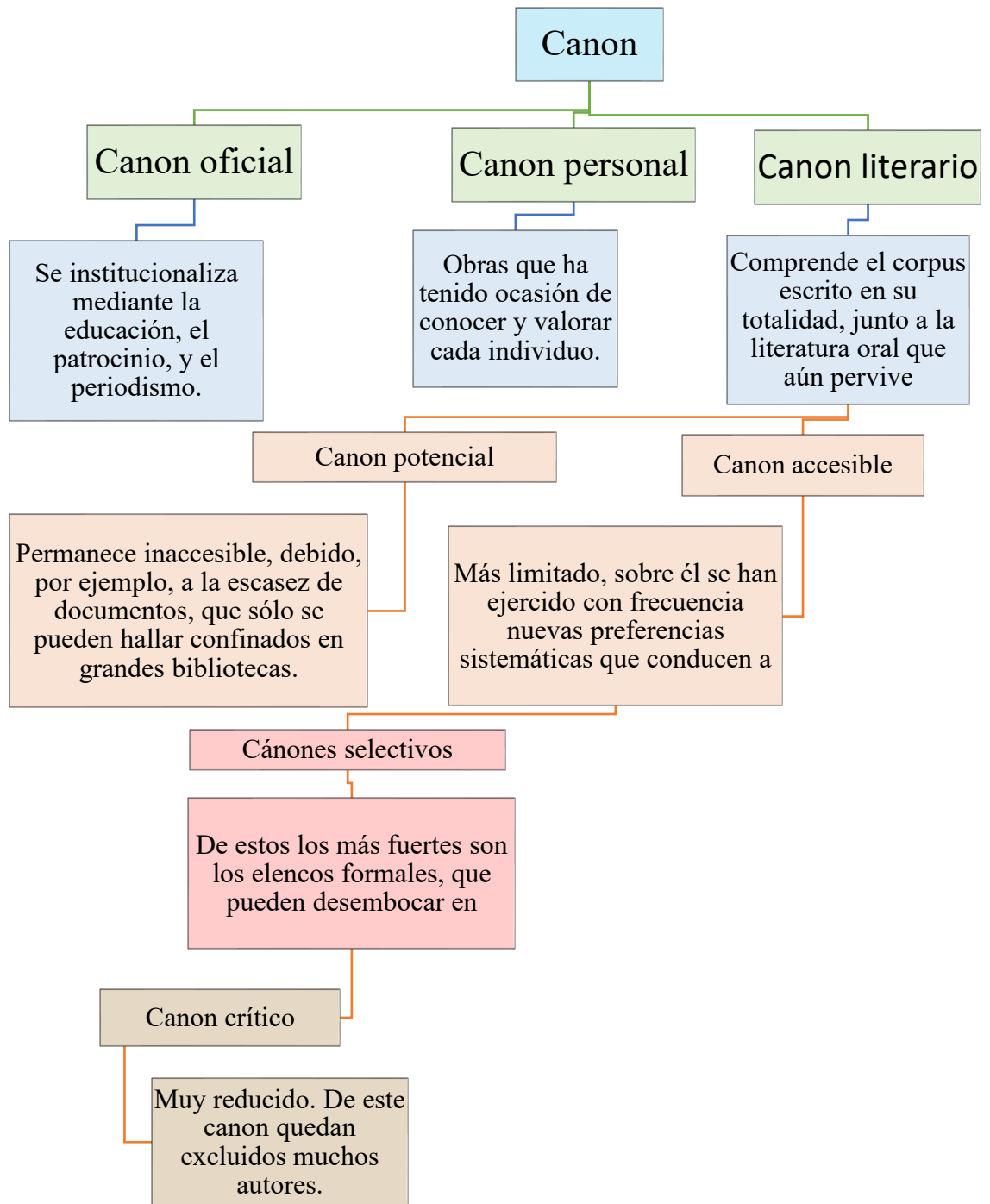


Figura 1: El canon y sus variantes. Tomado de Fowler, 1988, páginas 97-99.

decir, no se concede facilidad de alcance para un público más amplio. Esto sucede principalmente, con este tipo de obras de las que se conservan pocos o un único ejemplar, por lo que su preservación es sumamente importante; además, enfocándolo desde un tema más de rescatar dichas obras del olvido, menciona Fowler, que «[r]evivir piezas olvidadas es tan difícil y costoso que incluso tentativas de «censura inversa» con patrocinio estatal no han servido para contrarrestar la competitiva reducción de la tradición teatral a un repertorio de media docena de géneros» (1988: 97). Aunque en este caso el autor se centra específicamente en el género teatral, sí es importante destacar la idea de que no todas las obras que se puedan rescatar lograrán alcanzar un estatus vívido dentro de determinadas esferas, otra vez, porque estas responden a los intereses socioculturales del momento.

A pesar de dicha limitación, en cuanto a la posibilidad de *revivir*, de cierta forma, los textos que puedan ser rescatados, el autor señala que es una fortuna «el hecho de que la naturaleza genérica de la literatura sea tal, que permita el que las muestras soporten agrupamientos mucho más amplios, sin más que incorporar al canon los nuevos tipos que se presentan» (Fowler, 1988: 99), esto es importante porque, a pesar de lo limitado que puede llegar a ser el canon, se tiene, a través de este, una imagen positiva de los textos integrados en él, ya que entraron en él gracias a un trabajo en conjunto con distintas generaciones de académicos y lectores.

Otro aspecto al que es importante remitir, es el hecho de la posición a partir de la cual se hacen los estudios o las apreciaciones sobre los géneros literarios, bajo esta dirección de pensamiento, se ha dicho que:

Toda reflexión sobre las formas populares y masivas se realiza ineludiblemente desde el ámbito de una cultura canónica, consagrada y/o desde el mundo académico. Es decir, presupone una mirada jerarquizadora y la restitución de polos de lectura de algún modo marcados por juicios de valor; no puede leerse la "otra cultura" sino desde un espacio específico que de algún modo condiciona la mirada: lo "bajo" resulta entonces definido como tal por lo "alto" que de esta manera puede confirmar su condición y distanciarse (Amar Sánchez, 2017: 11).

Esto apela a la posición desde la que se desarrolla este trabajo ya que, de alguna forma, se afecta por la construcción académica recibida hasta el momento, hecho que incluye las mencionadas historias de la literatura, pues estas rescatan, como ya se ha expuesto, los autores y los escritos con el interés fijo en la creación del discurso nacional. Esta situación provoca que, inevitablemente, se tenga que hacer una referencia a estos textos para hacer una relación efectiva que defina por qué y cómo los textos no-miméticos pueden haberse o se han catalogado como lo bajo dentro de la literatura nacional.

Los textos que, en este caso, se oponen a lo «alto» son aquellos que empiezan a surgir como una cultura «para las mayorías sociales» (Gubern, 2010: 62). Son las que, poco a poco se empiezan a publicar a través de «vehículos populares [como el folletín o cuadernillos sueltos], que inauguraron la llamada “literatura de quiosco”» (Gubern, 2010: 68. La aclaración es mía). A través de estos medios, surgen textos que refuerzan la idea de que «todo autor que ha producido una "ruptura" en el campo literario ha tenido firmes vínculos con géneros menores, por lo que estos resultan en verdad mucho más centrales de lo que se piensa» (Amar Sánchez, 2017: 22), es decir, aunque se crea que estas construcciones literarias son bajas o de menor interés, son, en realidad, las que propician la creación de obras literarias que, conforme pasa el tiempo, se han ido considerando como las mejores de determinado autor, región o género literario. Además, entender que las «formas “bajas” o “menores” son aquellas prácticas que no han sido incorporadas todavía a la literatura o que se sitúan en el límite de ella» (Amar Sánchez, 2017: 22) ayuda a tener en claro que, porque no sean consideradas dentro de la academia como literatura propiamente dicha, no significa que no tengan un valor dentro de los estudios literarios. Algunos ejemplos de las figuras importantes de la literatura universal que publicaron sus escritos, o parte de estos, a través de este tipo de medios, son «Balzac, Dickens, Dostoievski, Dumas, Poe, Victor Hugo (y en España Pérez Galdós, Valera y Pereda, entre otros)» (Gubern, 2010: 68).

Desviada un poco la atención del género, porque es relevante esta cuestión canónica para el presente trabajo, es imperativo retomar dicho tema para hablar de los

géneros más estimados y los más *subestimados* para la construcción del canon, pues como se señala «[n]o sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género» (Fowler, 1988: 100), esto, relacionado con la forma en la que se construye el canon literario, recuerda que hay géneros o temáticas que son más apreciadas que otras, principalmente desde la academia, sea porque son considerados *menores*, en resonancia con lo que se mencionó al principio de esta sección sobre cómo solo los textos pertenecientes al registro *alto* pueden tener cabida dentro de la crítica; o porque sus características, como se ha expuesto, no corresponden al interés ideológico que está presente en la época. A través de esta relación entre la literatura y la sociedad, se ha llegado a afirmar que:

Practicar la sociología de la literatura no es hacer sociología *con* lo literario, sino entrever el complejo comercio artístico ideológico entre individuos reales o ficticios vinculados gracias a la institución de las letras. Lo anterior, aunque pueda parecer una enormidad, no lo es: por algo, instintivamente, la crítica emplea términos como «revolucionario» o «conservador» para caracterizar movimientos, libros o escritores; por algo se tiende secularmente a jerarquizar títulos, al extremo de hablarse de obras mayores y menores; y en fin, por algo, casi inadvertidamente, se mencionan géneros privilegiados, elevados, y géneros marginales o secundarios (Gomes, 1999: 19).

Así, se destaca nuevamente la importancia o implicaciones que pueden tener el contexto sociocultural desde el que se estudia un texto para su calificación o *descalificación*, de acuerdo con lo afirmado anteriormente, la «aprobación de unos tipos de literatura guarda conexiones con la ideología (aparatos e instituciones) y las prácticas de poder de esos círculos sociales» (Baltodano, 2015: 27). Según lo que se verá más adelante, incluso como se ha visto hasta ahora, se entiende que las progresiones sobre lo que se incluye en el canon literario, pasa primero por esta impresión de que no existe tal género o que no es lo suficientemente adecuado para considerarse digno de ser estudiado. Estas discusiones a nivel social y crítico demuestran que la serie de debates por la que han tenido que pasar estos géneros, las han tenido que atravesar todas las creaciones literarias de la historia. De esta forma, se ha afirmado que los grandes eventos de la

literatura «nacen de la inclusión en la literatura "artística", de recursos típicos de géneros o formas literarias consideradas "no artísticas", "inferiores", "menores" o extraliterarias. Se trata generalmente de formas de expresión popular (...) que caerían fuera de los límites y cánones» (Quesada Soto, 1984: 5), lo que lleva a realizar algunas consideraciones al respecto.

Esta perspectiva permite considerar otro aspecto: los géneros en Hispanoamérica. Durante los siglos XIX y hasta las vísperas del XXI, la literatura se ha enfocado en lo nacional, además, «desde principios del siglo XIX la meditación acerca del concepto autóctono se intensifica» (Gomes, 1999: 9), en ese sentido, y un poco relacionado con esta percepción de la academia de género alto / género bajo, los géneros en Hispanoamérica se han caracterizado porque:

[N]o son los géneros centrales del Viejo Mundo los que dominan la escena, sino géneros más bien marginales, incluso dudosamente literarios para un español de los siglos XV y XVI. Las “cartas”, “relaciones” y “crónicas” (...) han sido lituralizadas mucho después de haber sido escritas y recibidas por los primeros lectores, aunque no nos conste que en su época se las haya excluido totalmente del canon artístico (Gomes, 1999: 27).

Se expresa, entonces, que cada obra literaria obtendrá su valor gracias a lo que se diga de ella en períodos posteriores independientemente de la intención con la cual fuera creada, incluso lejana a lo que de esta se podía decir desde el ámbito académico. Así, para la literatura hispanoamericana es fundamental encontrar un encauce en estos géneros que, en principio, ni siquiera se consideraban como literatura, pues esta innovación formará parte de la identidad literaria de la región y delimitará, como se ha visto, las futuras construcciones teóricas y las mismas creaciones literarias se verán, de una u otra forma, relacionadas con estas ideaciones. En este sentido, al hablar de los *artículos de costumbres*, se menciona que:

[L]a conciencia romántica de un quehacer literario “nuevo”, diferente de los cánones del pasado, parece ser temprana entre los autores de artículos costumbristas. Varias razones podrían señalarse para explicar el caso, pero lo más importante es recordar el vehículo que empleaban, la prensa periódica, los «papeles», como era llamada, las gacetas, las revistas, pese

a haber empezado a aparecer en el siglo XVIII, solo conocerá en el mundo de habla hispana un florecimiento notorio poco antes del romanticismo. Ello suponía una adaptación formal insoslayable: la brevedad era un rasgo obligatorio de la modalidad literaria, que, por algo, propiciaba definiciones titulares como la de «cuadro», es decir percepción instantánea de una situación y sus significados, o fragmento independiente de una acción dramática más extensa que se ha de obviar: no hay tiempo para las ojeadas rápidas y la observación de la unidad menor, el detalle aislado (Gomes, 1999: 84).

Así la conciencia de la construcción de un nuevo género de parte de los intelectuales de finales e inicios de siglo era relativamente activa. Es imperativo llamar la atención sobre algunos detalles como la propagación de dichos textos a través de las revistas y la forma en la que subraya el autor la brevedad de los escritos. Estas características son las mismas que fueron consideradas en la crítica costarricense como un «género “periodístico”, con pretensiones humorísticas o moralizantes, sin valor estrictamente literario» (Quesada Soto, 1984: 5), esto demuestra que dichas discusiones, importantes para su época y que, luego, llegaron a construir un necesario discurso sobre lo que sería la literatura costarricense, consideraron menor un género que hoy en día es apreciado por la academia y que, de alguna forma u otra, también impactó en la creación de los géneros literarios que surgieron de manera paralela o posterior a estos.

Consideraron «no literario» un género que, para otros autores, era un avance importante para la construcción de una identidad literaria autóctona. Con esto, no se pretende decir que dichos intelectuales estuvieran equivocados o que cometieran un gran error al catalogar el cuadro de costumbres como un género menor; por el contrario, se puede hablar de lo valiosas que son las discusiones entorno a estos temas, pues, tarde o temprano, provocarán un cambio en el paradigma que será enriquecido con nuevos estudios sobre géneros que, en su momento, no constituían un elemento necesario para las ideaciones de su época, pero que, con el pasar del tiempo, se redescubrirán como una forma literaria útil para la comprensión del razonamiento artístico de determinado período histórico.

Sobre los géneros hispanoamericanos, es importante recalcar algunos métodos que subraya Miguel Gomes sobre las formas en que la literatura hispanoamericana utiliza para dotarse de «nacionalidad independiente» (Gomes, 1999: 100). El *primer método* consiste en la adopción de sociolectos populares, se trata de la «tarea de representar “el hablar del otro”, la del campesino» (Gomes, 1999: 100), que, según lo que afirma Quesada, es lo que hace Magón en el momento en que «no solo incluye en la literatura "temas" y "asuntos" de la vida popular, sino que otorga dignidad literaria al lenguaje "concho" y al género costumbrista» (Quesada, 1984: 7). El *segundo método*, por otra parte, se trata de que «[e]l escritor decimonónico acude a las tradiciones aborígenes o a las rurales para dar moldes expresivos que en un principio no se encuentran en los cánones europeos o han sido rechazados o relegados por ellos» (Gomes, 1999: 101), finalmente, ofrece un *tercer método* que resalta como el más común, es aquel en el que «[l]a temática “americana” engendra subtipos que varían un tipo literario europeo» (Gomes, 1999: 102). Estas formas de la *nacionalización* de los géneros, regionalización, si se quiere decir; explican el por qué se desarrollan diferentes temáticas y construcciones textuales dentro de la literatura de esta zona, además de que, dentro de este sistema, da cabida a todos los textos producidos durante este período de la búsqueda de la identidad.

Tras este recorrido sobre los géneros, concluyendo con la historia de estos en Hispanoamérica, se descubre que las formas en las que se trabaja un canon literario requieren de mucho tiempo de revisión, de volver a leer textos descartados con anterioridad, por lo que no se puede pretender obviar algún escrito solo porque en el pasado no fue considerado importante. Además, se revela cómo la construcción de un género en esta región requiere de desmembrar géneros canónicos y reconstruir parámetros propios que ayuden a concretar nuevas ideaciones artísticas, independientemente del tiempo que requieran estas para ser aceptadas de tal forma. Así, una revisión periódica de las publicaciones realizadas a lo largo de la historia de la región se encuentra necesaria en tanto se pueden rescatar obras de gran valor para las actualizaciones del quehacer crítico-literario.

#### 4.2 Mundos posibles, ficciones, mimesis y ¿realidad?

Llegados a este punto, resulta oportuno definir los *géneros no-miméticos*, pues demarcará esos géneros, ignorados por el canon literario oficial costarricense, que serán estudiados por este trabajo. En este sentido, conviene revisar la contraposición de lo mimético y lo no-mimético. En primera instancia, es relevante señalar que la mimesis ha sido entendida como aquello en que «las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existente» (Dolezel, 1997: 69), es decir, todo el quehacer creativo, de alguna forma u otra, se configura como una especie de imitación del mundo “real” o de los elementos que lo componen. Esto lleva a proponer que:

La semántica mimética «funciona» si un prototipo particular de la entidad ficcional puede encontrarse en el mundo real (...) La verdadera prueba de fuego para esta semántica se produce cuando no sólo no sabemos cuál es el prototipo real, sino que, y esto es más importante, ni siquiera sabemos dónde buscarlo (Dolezel, 1997: 71).

Así, aunque parece que los textos tengan su fundamento en la representación de objetos previamente existentes, esta propuesta teórica, conforme avanzan los estudios de la literatura, se empieza a ver cuestionada, pues, como se afirma en la cita previa, el crítico se llegará a topar con momentos en los que no encontrará un referente histórico o existente para la creación de una historia. Ante esta perspectiva, se ha visto forzada a interpretar de otra forma su propuesta, por lo que se empieza a decir que «los *particulares* ficcionales representan *universales* reales (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas)» (Dolezel, 1997: 71-72). Con esta nueva propuesta, se deja de pensar en lo real o la entidad existente cual objeto concreto único y se amplía a darle ese papel a un elemento que puede ser colectivo o alojado en cuestiones más de materia de la mente o del pensamiento. De esta forma, cuando se hace frente a situaciones específicas que salen de estos límites, la crítica mimética hace como si no existieran «[s]i los particulares ficcionales se conservan, no se explican como

representaciones de entidades reales; son tomados como preexistentes y se da por sentado que una fuente de representación lo ha recuperado» (Dolezel, 1997: 76), es decir, se les asume tal cual entes existentes que simplemente han sido recuperados con anterioridad.

Es por esto por lo que, ante la propuesta mimética de «vincular las ficciones exclusivamente al mundo real» (Dolezel, 1997: 76), Lubomir Dolezel establece que la «semántica no-mimética de la ficcionalidad ha sido guiada por la observación de que las dificultades de la teoría mimética surgen de vincular las ficciones exclusivamente al mundo real» (1997: 77); en otras palabras, se concentra en el punto más débil de la teoría mimética para consolidarse, a través de lo cual se establece que la teoría no-mimética está definida por un «marco de mundos posibles» (Dolezel 1997: 77).

Sobre estos, se ha dicho que es necesario detenerse en lo *posible*, pues «no hay límites para la imaginación humana (...), en un universo ficcional todo puede suceder, sea en el centro o en la periferia. Me siento tentada de concluir que no existe tal cosa como un mundo imposible» (Ryan, 1997: 181), así, el hecho de que lo imposible pueda ser descartado por la gran capacidad creativa de la mente humana, se provoca que se establezca la pregunta «qué sentido tiene el invocar el concepto de posibilidad» (Ryan, 1997: 181), por lo que a continuación se discutirán conceptos e ideas que pretenden revisar superficialmente la discusión sobre este concepto y, con más énfasis, profundizar en el concepto de lo no-mimético, por ser una de las bases fundamentales de este trabajo.

Ante la perspectiva de una teoría de lo no-mimético centrada en los mundos posibles, un primer autor propone tres tesis sobre la teoría de la semántica ficcional: 1) *Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles* (Dolezel 1997: 79), en este aspecto, señala que lo más importante del modelo de mundos posibles es la legitimización de posibles no realizados, lo que se entiende como situaciones, hechos, personas, condiciones, entre otros elementos que podrían realizarse, pero no terminan de consolidarse en lo considerado «realidad»; según él, el tener esto definido, facilita el entendimiento de que lo ficticio, personajes, por ejemplo, no pueden comunicarse con las personas reales (Dolezel 1997: 79) y señala, enfáticamente, que la «existencia de los individuos ficcionales no depende de los prototipos reales» (Dolezel, 1997: 79), esto

implica otro desligue entre lo real y lo ficticio, pues parte del supuesto de que, independientemente el personaje se base en una persona existente, no es factible que la creación literaria sea idéntica al referente histórico.

2) *El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo* (Dolezel, 1997: 80), esto quiere decir que, al considerar lo ficcionalidad cual posibilidad, como algo que podría suceder, los textos literarios no quedan limitados a una imitación del mundo real; lo cual expande la capacidad creadora del quehacer literario, de esto se reconoce que «la semántica de los mundos posibles no excluye de su ámbito los; mundos ficcionales similares o análogos al mundo real; al mismo tiempo, no tiene problema en incluir los mundos más fantásticos, muy apartados de o contradictorios con «la realidad»» (Dolezel, 1997: 80), es decir, en la construcción de la literatura no-mimética, no hay un límite dentro de lo que pueda ser aceptado, pues todo forma parte de la ficción a tal punto que los «mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción» (Dolezel, 1997: 80), así, aunque en un texto se pretenda ser lo más fiel posible a la realidad, la teoría no-mimética lo considera como otra forma más de ficcionalización, de «*mentira*».

3) *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real* (Dolezel, 1997: 82), en ese sentido, a pesar de que haya una relación de primacía de lo ficcional sobre lo real, no se puede negar que «[e]l mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor), anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico (Wolterstorff 1980: 189), transmitiendo «hechos en bruto» o «realemas» culturales» (1997: Dolezel, 82-83), como mencionará más adelante, se trata de una recreación de lo real, en otras palabras, aunque lo ficcional pueda tomar elementos de lo real, estos deben ser transformados para ingresar en la construcción textual, afirma que «el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales, con todas la consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas» (1997: Dolezel, 83), es decir, no puede ser una extracción plena de lo real a lo literario, debe sufrir un proceso de conversión, para la cual es necesaria no solo la

capacidad creativa del autor, sino también la recepción que pueda tener el lector del texto, esto se propicia gracias a la relación literatura-receptor, en la que «un lector real puede «observar» los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia» (1997: Dolezel, 83), hasta cierto punto, la intención textual se «desprecia» en favor de la percepción que el lector tenga del escrito.

La exposición que se ha hecho hasta aquí sobre los mundos posibles, cuenta con algunas características puntuales que ayudan a identificar dichos textos, de las cuales el autor destaca tres 1) *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos* (1997: Dolezel, 84), en ese sentido señala que nunca se llegará a saber todo de un mundo ficticio, no porque no se pueda acceder a dicha información, sino porque tal información es completamente inexistente, entonces, aunque «la incompleción es una «deficiencia» lógica de los mundos ficcionales, también es un factor importante de su eficacia estética» (1997: Dolezel, 85), a pesar de que estos vacíos puedan considerarse como una especie de debilidad, estos forman parte de la base de la construcción ficcional, de hecho «los mundos ficcionales realistas no difieren de otros mundos ficcionales en cuanto a su tipo, sino solamente en cuanto a su grado de saturación semántica» (Dolezel, 1997: 86). Tal como se afirma, los mundos ficcionales son diferentes al mundo actual porque este, de alguna forma, está más completo de lo que lo puede estar un mundo ficticio.

El 2) *Muchos mundos ficcionales de la literatura no semánticamente homogéneos* (Dolezel, 1997: 86), trata de mundos que están integrados por «dominios semánticamente diversificados» (Dolezel, 1997: 86), lo cual propicia una construcción no homogénea debido a la diversidad de elementos que se conjugan en la creación literaria, un ejemplo de esto es la de los mundos mitológicos donde hay una «coexistencia de dominios naturales y sobrenaturales. Los dominios están separados por rígidas fronteras pero, al mismo tiempo, están unidos por la posibilidad de contactos íter-fronterizos» (Dolezel, 1997: 87), con este ejemplo se entiende que los mundos ficcionales no son constituidos como un espacio integrado por una sola concepción de mundo, por el contrario, tienen la capacidad de articular dos espacios que pueden converger en un tercero; finalmente,

recuerda que en la narrativa, «un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etc» (Dolezel, 1997: 87), tal vez para ponerlo en palabras más sencillas, este rasgo apunta «directamente a la constitución interna de los mundos ficcionales en cuanto mundos compuestos a su vez por los sub-mundos o dominios de cada personaje» (Garrido Domínguez, Teorías de la ficción literaria: paradigmas, 1997: 30).

Por último, 3) *los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual*, en este punto recuerda la característica de los mundos ficcionales como aquellos que crean «conjuntos posibles no realizados» (Dolezel, 1997: 87). Sin embargo, recuerda que hay una diferenciación entre las entidades ficcionales y los otros posibles no realizados. Ante una primera propuesta de que lo ficcional se le otorga a los mundos posibles una vez que son descubiertos, el autor la contrapone con una segunda propuesta en la que se dice que los «mundos posibles no se descubren en depósitos lejanos, invisibles o trascendentes, sino que son contruidos por mentes y manos humanas» (Dolezel, 1997: 88), esto quiere decir que las construcciones literarias se construyen a través del «acto creativo de la imaginación poética» (Dolezel, 1997: 88), puesto de otra forma, «la existencia ficcional es inseparable de los textos en cuanto expresión de ese acto de habla a través del cual lo no existente cobra existencia y adquiere credibilidad gracias (...) al poder legitimador del discurso del narrador» (Garrido Domínguez, Teorías de la ficción literaria: paradigmas, 1997: 31); pues, dentro del referente interno, es el narrador quien posee el poder de la palabra fáctica.

No obstante, aunque el autor es el que realiza el acto creativo, lo que interesa es el texto literario que se constituye como «mediador semiótico de la construcción del mundo» (Dolezel, 1997: 89) y como el «medio semiótico para el almacenamiento y transmisión de los mundos ficcionales» (Dolezel, 1997: 89), el texto, entonces, es un camino para el desarrollo de la actividad artística, en este contexto concreto, en la definición de lo que son los mundos posibles. Se propone que la «génesis de mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la

no existencia a la existencia (ficcional)» (Dolezel, 1997: 90), dicho cambio es provocado por la denominada *fuerza de autenticación*, a través de la cual un «estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario» (Dolezel, 1997: 90), es decir que, al ser pronunciado textual u oralmente, surge la existencia del mundo ficticio, una especie de *Big-bang* provocado por un acto de habla. En el caso específico de la narrativa, que es la que atañe a este trabajo, se dice que «la fuerza de la autenticación es asignada a los actos de habla originados por el que llamamos narrador» (Dolezel, 1997: 90); es a través del narrador que se logran concretar los actos de habla en el texto narrativo y esto conduce a la creación de la autenticación.

Marie-Laure Ryan propone algunos tipos de relaciones para hablar sobre la teoría de lo no-mimético. Una de las primeras que propone son las *relaciones de accesibilidad*, bajo la idea de que la «posibilidad es sinónimo de accesibilidad: un mundo es posible en un sistema de realidad si es accesible desde el mundo que ocupa el centro del sistema» (Ryan, 1997: 181), esto implica que debe tratarse de una creación coherente, que cumpla con un proceso de razonamiento en el que no se den contrastes irracionales entre los elementos que integran dicho mundo, ya que «[u]n mundo es posible si satisface las leyes lógicas de la no-contradicción y del medio excluido» (Ryan, 1997: 182), no obstante, pone por ejemplo el caso de una obra teatral en la que se propone que Napoleón muere en Santa Elena, pero logra escapar a Nueva Orleans, esta historia, de acuerdo a la teoría de la *posibilidad* no es viable, porque hay una inconsistencia entre las dos ideas ya que, de alguna forma, una estaría contradiciendo a la otra (si está muerto, no puede escapar y si escapa es imposible que haya muerto) (Ryan, 1997: 182), mas, «no hay inconsistencia en ninguno de estos hechos tomados individualmente, y ambos se verifican en algún mundo lógicamente posible» (Ryan, 1997: 182); esta afirmación polariza la discusión sobre los *mundos posibles* aún más, ya que contradice abiertamente uno de los fundamentos lógicos sobre los cuales trabaja esta teoría.

Ryan propone una idea, que interesa al presente trabajo, y es aquella en la que afirma que «[l]os universos de ficción siempre difieren al menos en una propiedad de

nuestro propio sistema de realidad» (Ryan, 1997: 185), esto en el sentido de que el simple hecho de querer introducir personajes o situaciones que no tienen existencia *real* dentro de la realidad, valga la redundancia, implica inherentemente una diferencia muy relevante en el esfuerzo de pretender hacer un mundo textual idéntico al mundo real. Sin embargo, ante la idea de una intención textual de presentarse como construcción igual a la realidad, se aclara que la «diferencia entre la no-ficción y la verdadera ficción es que la primera pretende representar la propia realidad (MDRT=MR), mientras que la última representa un mundo MDRT distinto de, pero muy parecido a MR» (Ryan, 1997: 186)<sup>1</sup>, en otras palabras, aunque la ficción presente un mundo muy parecido al mundo real, contiene elementos (algunos explicitados por el propio autor) que ponen de manifiesto su carácter irreal con relación al mundo real. Empero, a pesar de estas oposiciones entre lo ficticio y lo real, se puede afirmar que la relación de estos dos elementos es de «complementariedad más que de oposición, a pesar de la heterogeneidad constitutiva que caracteriza sus respectivos campos de referencia» (Garrido Domínguez, 2011: 81), como se verá más adelante, estos espacios siempre encontrarán una forma de entrar en contacto; es fácil suponer que de ahí provengan tantas teorías y razonamientos entorno a esta relación, además de ser numerosas las propuestas que discuten unas con otras con el fin de establecer las concepciones más adecuadas para lograr definir o comprender esta conexión entre lo irreal y su opuesto. Sin embargo, por más argumentos que se presenten, un elemento que todos tienen en común es que tarde o temprano terminan conectando, aunque sea mínimamente, ambos extremos.

Una definición de ficción que canaliza algunas de las propuestas dadas hasta el momento es la que explica ficción como la «capacidad de representación en la que lo representado solo existe como experiencia imaginaria de seres inexistentes» (Moral Padrones, 1999: 131), pues enfatiza el hecho de que lo existente dentro de la creación literaria es producto de una representación atravesada por una serie de procesos a través de los cuales lo representado, por más mellizo que sea de la realidad, nunca podrá

---

<sup>1</sup> En una nota al pie de la edición en la que se incluye este artículo, se aclara que MDRT son las siglas para Mundo de Referencia textual, mientras que MR son las siglas para Mundo Real.

desarrollar plenamente un mundo idéntico al real; además, esta construcción será percibida a través de otro ser ficticio y de los personajes con los que dicho ser interactúe, de igual forma, será impactado por la experiencia única de cada lector. Esto último en referencia al lector, se relaciona con la afirmación de que:

[L]os mundos posibles están implícitos en la reflexión cotidiana de todos nosotros, esto es, todos imaginamos mundos alternativos al mundo real objetivo. Así pues, en muchas ocasiones el creador literario lo que hace es exteriorizar en la creación de textos literarios esos mundos posibles alternativos al mundo real; lo mismo que hacemos los lectores cuando nos enfrentamos a un texto literario. En definitiva, el texto literario puede ser reflejo de la realidad natural o de representaciones ilusorias de esa realidad (Moral Padrones, 1999: 133).

Esto recuerda que la ficción, aunque no logra imitar perfectamente la realidad, forma parte de esta, pues hay una constante interacción entre ambas; al ser los humanos quienes le dan cabida a esta, la ficción se entiende como el hecho de crear con el pensamiento «o la fantasía, alude al hecho de la simulación o ilusión de la realidad y (...) remite a la ilusión que se produce en la invención literaria al presentar seres y acontecimientos que se desarrollan en un mundo imaginario» (Moral Padrones, 1999: 140), es tal la capacidad de la ficción, que lleva a los lectores a traspasar la lógica o la razón al aceptar como posibles eventos irreales o absurdos (Moral Padrones, 1999: 140).

El papel del lector desempeña un rol esencial en relación con la construcción ficticia ficcional, pues es a través de este que se da la relación ficción-realidad, esto lo logra por medio de la «reducción alegórica» (Asensi Pérez, 2016: 47), que se entiende como que «en el proceso de lectura de un texto, los personajes, las situaciones, los pensamientos adquieren un doble sentido, hacia la historia interior del texto y hacia las circunstancias del entorno del lector» (Asensi Pérez, 2016: 47), lo cual solo puede ser logrado a través de cada individuo y su experiencia de vida; de ahí que un mundo ficticio tiene un impacto para unos y es irrelevante para otros. En este sentido, el poder de la ficción en relación con la experiencia de cada lector es capaz de permitirle al ser humano «profundizar en el conocimiento de sí mismo, alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana y tener acceso a experiencias del todo

imposibles por otros conductos» (Garrido Domínguez, 1997: 38), proceso que, en algunos casos, es solo posible a través de este conducto indirecto que es la literatura ficcional, que puede funcionar como espejo de ciertas condiciones humanas, ya que, con algunos límites, «la ficción **completa** y **compensa** las carencias o frustraciones de la existencia humana» (Garrido Domínguez, 1997: 38).

La concepción de lo no-mimético, entonces, es aquella en la que los mundos ficcionales se entienden «como algo que no surge directamente de la realidad sino como resultado de un proceso de producción imaginaria: mundos textualmente proyectados gracias a las virtualidades del lenguaje y a las estrategias genéricas» (Garrido Domínguez, 2011: 124), como se ha dicho hasta el momento, a pesar de la irrefutable relación entre lo ficticio y lo real, lo no-mimético tendrá siempre una génesis en la capacidad imaginativa de una mente humana que, tomando lo que conoce de su entorno y añadiéndole lo que concibe a través de su razón, traspasa las barreras de lo considerado como la realidad y lo lógico y, por medio de diferentes herramientas (en el caso de la literatura, los géneros y las construcciones lingüísticas, en otros campos podría ser el uso de ciertos colores o combinaciones de diversas imágenes, por ejemplo), construye un lugar que es verosímil, pero que no existe de manera fáctica en el mundo real. En este sentido, las «ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible. Y así, cuando describimos la ficcionalización como un acto de transgresión, debemos tener en cuenta que la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás» (Garrido Domínguez, 2011: 165), reafirma la idea de que la realidad permanece presente a lo largo de los textos literarios, aunque estos pretendan presentar un mundo lo más diverso posible, principalmente porque es a partir de esta que se puede tomar un parámetro de saber si se traspasa o se mantiene dentro de los lindes de lo que se considera real. Otra propuesta relevante es que los textos tienen un campo de referencia interno, que es aquel que se desarrolla dentro del propio mundo ficcional y un campo de referencia externo, relacionado con el mundo objetivo (Garrido Domínguez, Teorías de la ficción literaria: paradigmas, 1997: 18), es decir, se interrelacionan ambos campos de referencia para conformar el texto ficcional, solo que se complementan en

diferentes grados, pues habrán momentos en los que será mayor la presencia del campo de referencia externo sobre el campo de referencia interno y viceversa (Garrido Domínguez, Teorías de la ficción literaria: paradigmas, 1997: 19).

Al llegar al final de este recorrido sobre los textos no-miméticos, se entiende por estos un espacio construido por la mente humana que guarda, en mayor o menor grado, relación con la realidad. Son textos que se diferencia de lo mimético en la medida en que se hace saber, de forma implícita o explícita, que, aunque exista una gran relación con el mundo real, hay un punto en que no se encuentra dentro de este mundo antes mencionado; esto contrasta con los textos miméticos pues estos buscan aferrarse y ser lo más fieles posibles al mundo real, generalmente se encuentran ejemplos de estos textos en las novelas históricas, las crónicas e, incluso, en los cuadros de costumbres, que justamente lo que buscan es retratar la realidad de la sociedad en la que son escritos. Para materia de este trabajo, los textos no-miméticos serán aquellos que, teniendo, o no, una relación fuerte con el mundo real, proporcionen dentro del texto elementos que, verosímilmente, no tengan conexión o cabida en lo que se considera como realidad, en este caso, dentro del contexto social costarricense.

#### 4.3 Algunas especificaciones

El carácter de este trabajo de investigación, en el cual no se establece un objeto de estudio fijo desde un inicio, hace imperativo que las fundamentaciones teóricas sean alargadas en cuanto surge un texto nuevo y, para su análisis, requiera de una revisión teórica más profunda que no puede ser abordada en la sección de clasificación y análisis de textos, sino en el apartado creado específicamente para este propósito: el marco teórico.

#### 4.3.a ¿Literatura fantástica, de ciencia ficción u otro?

El cuento llamado «Telepatías» (1904) publicado en *Páginas Ilustradas*, I (42), tiene una serie de particularidades genérico-temáticas que hacen necesario el repaso teórico de ciertos términos y conceptos para la delimitación y comprensión del texto en cuestión. Una de las primeras cuestiones, que tendrán razón de ser un poco más adelante, es una ligerísima revisión de los orígenes de la fantasía y la ciencia ficción en Costa Rica.

Según Ruth Cubillo Paniagua, «en Costa Rica se publicaron relatos fantásticos y/o góticos desde la última década del siglo XIX y se han continuado publicando desde ese momento» (2014: 161), a pesar de esto, señala que «lo fantástico como género literario no está demasiado presente en tales textos historiográficos» (Cubillo Paniagua, 2014: 162). Por su parte, lo que se conoce como literatura de ciencia ficción, ha sido, en Costa Rica, «motivo tanto de promoción, de difusión y de estudio como de una creciente polémica respecto a su naturaleza, primordialmente desde mediados de la década de los años noventa» (Sáenz Leandro, 2019: 61). Según lo que explica este autor, Iván Molina «sitúa la novela *El problema* (1899) del guatemalteco Máximo Soto Hall como la primera en cultivar la ciencia ficción en Costa Rica, ya que ahí fue publicada» (Sáenz Leandro, 2019: 61), sin embargo, él también afirma que, aunque la novela de Hall dio paso a la producción de la literatura de ciencia ficción en Costa Rica, esta «no llegó a estructurarse como un género relativamente atrayente tanto para escritores como para lectores» (Sáenz Leandro, 2019: 61). Esto puede estar relacionado con el hecho de que «[a]unque algunos investigadores reconocieron fugazmente la influencia de Julio Verne en Soto Hall y Gagini, optaron por centrar el análisis en torno a la problemática del antiimperialismo, sin interesarse por explorar lo relacionado con la ciencia ficción» (Molina Jiménez, 2009). De esta forma, el género, al no ser explotado por la crítica ni por los grandes autores del momento, que estaban interesados en otros temas de interés nacional, tiene una evolución muy paulatina en el país a diferencia de otras regiones de Hispanoamérica; así aunque desde «la primera mitad el siglo XIX se ha producido ciencia ficción en América Latina, y algunos de los más conspicuos escritores del subcontinente han

incursionado en tal género; sin embargo, la investigación al respecto ha sido tardía» (Molina Jiménez, 2009).

Después de este recuento sobre estos géneros literarios en Costa Rica, es necesario repasar algunas cuestiones teóricas sobre estos con el fin de conocer sus diferencias y, más adelante, con el análisis del cuento; entender cuál es el motivo por el cual se le relaciona a estas categorías literarias. Para empezar, uno de los textos escogidos para esta labor definitoria, establece que, según Todorov, lo que se conoce por fantástico «solo dura mientras persista la vacilación del lector frente al hecho sobrenatural y desaparece cuando éste se explica o cuando el lector está finalmente persuadido de que el origen de los hechos ominosos no será aclarado en la narración» (Alonso-Collada, 2014: 142), es decir, para la literatura fantástica, el hecho o situación que narra debe ser mantenida de manera que no caiga en explicaciones racionales que den cuenta del porqué de los sucesos.

Sin embargo, esta posición no es la única que prevalece con respecto a la definición de qué es la literatura fantástica. Otros autores proponen que esta se entiende «como la expresión de lo sobrenatural en un mundo cotidiano y reconocible por el lector» (Alonso-Collada, 2014: 142), este mismo autor señala que la literatura fantástica tiene un rasgo en el que los críticos suelen coincidir y en «la necesaria presencia de dos mundos: uno cotidiano en el que vive el protagonista, necesariamente reconocible por el lector, y otro insólito, del que proceden los elementos y/o personajes que alteran la cotidianeidad del primero» (Alonso-Collada, 2014: 143). También se señala como aspecto importante para definir un texto como literatura fantástica que debe «contar con la presencia de lo sobrenatural. Se excluirían, por lo tanto, las narraciones de lo meramente extraño, lo psicopático, lo policiaco, lo perteneciente a la ciencia-ficción» (Alonso-Collada, 2014: 152). Entonces, para construir la literatura fantástica, el texto debe girar en torno a «unos elementos fijos e inmutables: la presencia de lo sobrenatural, el choque entre dos mundos, la sensación de angustia/miedo que provoca lo desconocido» (Alonso-Collada, 2014: 155).

Alonso-Collada (2014) también ofrece algunas aseveraciones con respecto a la ciencia ficción, como se observó en líneas anteriores, una de ellas es mencionar el hecho de que «la ciencia ficción debería considerarse un modo de escritura paralelo al de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño, pero no subordinado a ninguno de ellos» (161); por lo tanto, se entiende que, aunque ambos géneros tengan ciertas relaciones, no son lo mismo. Otra idea que comparte este autor sobre la literatura de ciencia ficción es que:

[E]sta literatura de lo “maravilloso científico” cuenta con un elemento de potencialidad o de anticipación: inventa un mundo imaginario “que podría ser real en un futuro más o menos lejano” (Herrero Cecilia 78). Es decir, la ciencia ficción juega con sugerirnos que un futuro post-catastrófico como el que presenta Philip K. Dick en *The Divine Invasion* o las distopías del tipo de *Brave New World* de Huxley o *1984* de Orwell son potencialmente posibles (161-162).

Estas ideas, propuestas en un artículo que se centra en las diferenciaciones entre la literatura fantástica y la gótica, pueden brindar una idea para comprender cuál es la percepción que tienen algunos teóricos sobre la ciencia ficción. De hecho, a partir de estos postulados, se procede a plantear algunas ideas que se extraen de una teoría de la ciencia ficción. Para empezar, el autor de *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción* establece que este género es desconocido por la sociedad (Moreno, 2010: 3), pues asegura que son muy pocas las personas que realmente entienden qué es esta clase de literatura y qué la diferencia de, por ejemplo, la literatura fantástica.

Uno de los postulados que se defiende es que «[l]a ciencia ficción no predice nada. Y, si alguna vez lo ha hecho, ha sido “casi” por casualidad» (Moreno, 2010: 17), esta idea inicial expone, de primera entrada, que el argumento propuesto por Alonso-Collada sobre la ciencia ficción anticipadora de un futuro posible, no es del todo acertada; esto se ve reforzado por lo que dirá el autor algunas páginas más adelante, pues dice que los «escritores de ciencia ficción no hablan por lo general del futuro (...) Los escritores de ciencia ficción hablan del ser humano y hablan de las inquietudes del presente» (Moreno, 2010: 21). Con esto, queda claro que la literatura de ciencia ficción no tiene, por línea general, la intención de proponer un futuro que se acople a las consideraciones científicas que se puedan desarrollar.

Otro concepto que se establece sobre esta literatura es que:

La función de la ciencia en la literatura de ciencia ficción es poética, entendamos lo poético como lo entendamos pero nunca como «profecía científica». Sus autores plantean argumentos, personajes, estructuras, símbolos, atmósferas... Buscan la construcción de una obra artística, un conjunto de normas que se conviertan en un modelo de la realidad (Schaeffer 1999: 182-215): un mundo posible (Moreno, 2010: 18).

Así, aunque dentro de la ciencia ficción pueda existir la casualidad de que se construya una cuestión ficticia que coincida con alguna situación de la «vida real», lo cierto es que la ciencia se utiliza como herramienta para la construcción de un mundo posible (término previamente expuesto en el marco teórico de este trabajo), tal como lo hace el Realismo con la «realidad» que toma para la construcción de sus discursos literarios. La ciencia ficción como la define este autor, es un género que «habla de lo real y de lo que no es posible en este momento histórico, pero que rechaza lo mágico, lo esotérico, lo mítico, lo religioso (como verdad revelada) y lo alegórico como tal» (Moreno, 2010: 68).

Uno de los problemas que se establece a la hora de definir ciencia ficción, es el que dicho género no solo quiere rescatar una parte de lo que se proyecta ficcionalmente, sino que también «presenta bajo una apariencia de realismo –con un especial interés en cuanto a la cuestión de la verosimilitud–, ciertos hechos propios de la naturaleza humana que no serían quizá desarrollables del mismo modo desde otros géneros literarios» (Moreno, 2010: 84), es decir que, basándose en la apariencia realista, construye una ficción proyectiva que provoca esa ligera relación con el género fantástico; sin embargo, estos se diferencian en esa cuestión relacionada a la verosimilitud, ya que esta «en la mayor parte de la literatura fantástica es muy diferente al de la ciencia ficción» (Moreno, 2010: 85). Y, como se establece, «precisamente es la razón lo que sustenta por lo general toda la ciencia ficción» (Moreno, 2010: 86).

Para el análisis que se desarrollará a continuación, es que el término de ciencia ficción fue utilizado «por primera vez en junio de 1929 por el editor de revistas Hugo Gernsback, quien creía llamar así la atención de los lectores hacia la moda científicista

característica del período de entreguerras en EE.UU» (Moreno, 2010: 86), sin embargo, como se discute en este libro de *Teoría de la literatura de ciencia ficción*, el:

[H]ablar de ficción no diferencia el género de la gran mayoría de las obras literarias, y la atención puesta sobre la ciencia se limita básicamente a las primeras obras aparecidas en viejas revistas del tipo de *Astounding Stories of Super-Science*. Realmente casi nadie dentro del género, en ninguna de sus facetas, está de acuerdo con la exactitud del término (Moreno, 2010: 86-87)

Aunque se puede aceptar bajo la idea de que «un gran número de las obras se basan en algún tipo de proyección alrededor de los adelantos de una ciencia, aunque sea humanística» (Moreno, 2010, 87). Así, a pesar de que este tipo de literatura se separa de la literatura fantástica por el hecho de que, en esta, lo sobrenatural «aparece en un hecho imposible y traumático en la realidad cotidiana» (Moreno, 2010, 82); no por eso significa que la literatura de ciencia ficción tiene que «desarrollar una minuciosa y absolutamente creíble demostración científica» (Moreno, 2010, 93). Con esto en mente, el autor establece que la literatura de ciencia ficción, tomándola como una forma de fantasía o de proyección, «debe incluir elementos que no existen en nuestro mundo empírico (...) Sin embargo, no puede incluir elementos sobrenaturales, es decir –siguiendo la definición de «sobrenatural» del DRAE<sup>2</sup>–, no debe exceder los términos de la naturaleza» (Moreno, 2010, 105). Con estas consideraciones, Moreno (2010), menciona que la literatura de ciencia ficción puede ser aquella «cuyo rasgo dominante es la presencia de cambios establecidos por la inclusión de elementos no existentes en nuestra realidad inmediata, pero considerados «posibles» desde algún ámbito del conocimiento científico» (106), es decir, todo lo que se incluye en esta literatura puede ser comprendido como aquello que no se considera posible en el contexto histórico en el que se adscribe el texto, pero que, de acuerdo con distintos postulados científicos, puede ser posible.

Existe un concepto muy valioso por tenerse en cuenta: la fantasía científica, el término es explicado en la tesis de Soledad Quereilhac, *La imaginación científica*.

---

<sup>2</sup> Diccionario de la Real Academia Española

*Ciencias ocultas y la literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)*

como la «fantasía» en relación con:

[U]na ya existente tradición decimonónica del relato fantástico iniciada por E. T. A. Hoffman (1776–1822) y Edgar Allan Poe (1809–1849), y en líneas generales, a una forma de representación no realista que podía servirse, entre otros recursos, de la apelación a lo sobrenatural; y en segunda instancia, las adjetivaciones “científica” y “espiritista”, que buscaban especificar que no se trataba de cualquier tipo de fantasía ni de un vago ejercicio de la imaginación, sino de ficciones atentas a los motivos de la ciencia y la pseudociencia de su época (Quereilhac, 2010: 205).

Este término lo ubica como un fenómeno único de Argentina, sin embargo, gracias a los aportes teóricos que hace al respecto, es un concepto que funciona muy bien para explicar la aparición y las consideraciones que se pueden hacer sobre el cuento en cuestión. Esta idea se construye a partir de los relatos de Lugones y de Quiroga, los clasifica en esta categoría porque «son relatos inscriptos en el modo de lo fantástico, pero que construyen sus casos sobrenaturales o anormales en base a una inseparable hibridación de la ciencia con los ocultismos, de lo material con lo espiritual» (Quereilhac, 2010: 206), en estos textos, además, «confluían tanto conceptos y teorías provistos por la ciencia “oficial” como las pretensiones de cientificidad de algunas prácticas espiritualistas (hipnosis, mediumnidad, telepatía, fuerza psíquica, etc.), además de las versiones periodísticas sobre “las maravillas de la ciencia” en esas décadas» (Quereilhac, 2010: 206); es decir, son textos que construyen una especie de relato fantástico, pero que contienen consideraciones científicas al respecto.

Así, las fantasías científicas abarcan «tanto a los relatos que incluyen máquinas extravagantes como aquellos que tratan sobre fantasmas o espíritus, sobre los cuales siempre se intenta algún tipo de corroboración empírica» (Quereilhac, 2010: 207), además, se menciona que los relatos fantásticos de la época en cuestión, domina el «curioso oxímoron de época que buscaba concebir el “espíritu” con una naturaleza “material”» (Quereilhac, 2010: 207). Dicho oxímoron consiste, a grandes rasgos, en considerar la «posibilidad de que la ciencia revelase los misterios del más allá o, a la

inversa, la posibilidad de que el espíritu finalmente revelase su composición material» (Quereilhac, 2010: 208).

Otra idea que ayuda a comprender mejor lo que se entiende por relato de fantasía científica, es el que se incluyen dentro de lo cotidiano y comúnmente conocido, «un acontecimiento de síntesis espiritual–material; ese acontecimiento es sometido, invariablemente, a algún tipo de verificación empírica por parte de alguno de los personajes o se presenta como empírico dentro de la lógica del mundo creado» (Quereilhac, 2010: 209).

A la hora de clasificar este relato como fantasía científica, se considera que esta categoría parece «contradecir la lógica de toda narrativa fantástica: la “explicación” del hecho anormal o sobrenatural» (Quereilhac, 2010: 218), los textos de esta categoría «ofrecen una explicación sobre lo ocurrido y que buscan insertar estos sucesos dentro de lo nombrable según los paradigmas cognoscitivos y discursivos de la época» (Quereilhac, 2010: 218); es decir, a diferencia del relato fantástico o del maravilloso, las fantasías científicas, «no trabajan sobre ese horizonte de indeterminación, al menos no en lo que toca a la ausencia de razonamientos y explicaciones sobre lo ocurrido» (Quereilhac, 2010: 219).

Para Quereilhac, lo particular de estos cuentos es el hecho de que los cuentos en cuestión tomaron de la época en la que se adscriben lo inquietante y extraordinario que aportaban las «nuevas explicaciones científicas sobre el mundo circundante, poblado de rayos invisibles, de gases que se licuaban, de máquinas que llevaban la música y la imagen al hogar, pero también, de mentes capaces de hipnotizar, o acaso de leer el pensamiento» (Quereilhac, 2010: 219). Esto es importante porque, es a partir del siglo XIX que las sociedades empiezan a cambiar y se inicia «una proliferación de posibilidades sobre el conocimiento del mundo, el siglo en el que “la humanidad, por encima de todo, se encontró al fin cara a un futuro a la vez real y desconocido, esperanzador y terrorífico” (Quereilhac, 2010: 226).

Después de estas consideraciones, un punto final que hay que tomar en cuenta, es el porqué de haber elegido este término sobre el de ciencia ficción. En primer lugar, uno

de los motivos que asume Quereilhac y que se adopta para el presente trabajo, es el hecho de que el término es acuñado hasta el siglo XX, momento para el cual ya había una consolidada corriente científica que había conseguido inventar teorías y objetos que antes se hubieran tomado como imposibles, al respecto se dice que:

[H]ablar de “ciencia ficción” en el siglo XIX obligaría a farragosas distinciones y salvedades respecto de lo que sucedió en el siglo siguiente. La presencia de la palabra “ciencia” en esta categoría es, en buena medida, el principal problema. Los temas de la ciencia del siglo XIX y sobre todo, su inquietante cercanía con los ocultismos y lo paranormal, son muy diferentes a los del siglo XX, cuando los disparadores de la fantasía no fueron tan cercanos a lo paranormal (Quereilhac, 2010: 228-229).

Es decir, lo que se concibe como ciencia a finales de siglo XIX e incluso a principios del XX, está todavía en proceso de concretarse, descartando ciertas teorías o ideas, cambiando perspectivas, consolidándose como tal; es por esto que «la literatura de la imaginación científica se produjo acorde con el estado de avance y divulgación de las ciencias de su tiempo, las que solían convivir aún con disciplinas luego descartadas como la frenología, el mesmerismo, entre otras pseudo–ciencias» (Quereilhac, 2010: 228), en otras palabras, considera como ciencias cuestiones que eran de muy dudosa veracidad en el campo científico y que, posteriormente, son descartadas como ciencia. Ante estas propuestas, concluye que se prefiere el uso de fantasías científicas por sobre el de ciencia ficción, máxime, «para permanecer dentro de las coordenadas propias del siglo XIX y primeros años del siglo XX» (Quereilhac, 2010: 230).

#### *4.3.b Teoría atómica*

Si bien puede parecer un poco fuera de lugar hablar de teoría atómica en una investigación literaria, es necesario comprender lo básico de esta para poder tener una mayor comprensión del cuento «Átomo», de Enrique Hine Saborío (1906: 1994).

El átomo ha aparecido en la literatura desde épocas muy tempranas, ejemplo de ello es el trabajo de Tito Lucrecio Caro (94 a.C. – 50 a.C.), poeta y filósofo romano, quien escribió un poema épico «en el que pretendía recoger en latín la enseñanza del filósofo griego Epicuro [...] poema cuyos pilares son la teoría atómica para explicar el mundo» (Segura Ramos, 2015: 457). En contextos más recientes, se tiene, por muestra, a Pablo Neruda (1904-1973) con “Oda al átomo” (1954), poema que parte de establecer algunas características del átomo para luego dar paso a cómo este fue utilizado en Hiroshima. Además, partiendo desde lo más básico, el átomo se utiliza, a través de símiles y metáforas, para hacer referencia a lo pequeño, lo indivisible, lo que pasa desapercibido a la vista. Por otra parte, también la ciencia toma de la literatura formas retóricas, ya que esta «necesita de imágenes y metáforas o no seríamos capaces de elaborar teorías» (Escalante Contreras, 2022), esta autora también afirma que la «física cuántica acude al lenguaje poético para generar conceptos, nombrar teorías y acercarnos al conocimiento a través de la imagen» (Escalante Contreras, 2022).

Actualmente, el átomo se considera una partícula divisible, no es la unidad de materia más pequeña, sino que está constituida por unidades más pequeñas que poseen carga eléctrica (Boveri, 2014: 164). El átomo, entonces, está constituido por cargas positivas de electricidad, protones, que están asociadas a cargas negativas, llamadas electrones, estos conforman la masa del átomo y su núcleo «alrededor del cual, circulando en órbitas diversas y definidas, se encuentran los electrones externos» (De Castro, 1935: 214-215).

El concepto de átomo ha sido tema de consideración a lo largo de la historia de la humanidad. Debido a esto, a continuación se repasarán nociones básicas para poder comprender mejor qué se ha entendido por átomo. Desde el siglo V a.C. Demócrito (460 a.C. – 360 a.C.), filósofo griego, empezó a desarrollar la idea de unas partículas, a las que llamaría átomos, definidas como «sólidos, duros, indestructibles», además de comenzar a teorizar sobre cómo la materia «está constituida por átomos» (de la Peña, 2005: 5). Esta idea se fue quedando estancada, hasta que, en el siglo XIX, el inglés John Dalton (1766-1844) la retomó (de la Peña, 2005: 6), a partir de este punto se empieza a

desarrollar en forma de teoría científica, dando paso a diversas consideraciones que llevan a la concepción del átomo a como se entiende hoy en día. Sin embargo, para el trabajo presente, lo primordial es la percepción que se tenía de este concepto a finales del siglo XIX y principios del XX.

Dalton seguía reafirmando la idea de que «el átomo era lo más pequeño e indivisible» (Violi, 2019: 22), además: que cada uno de los elementos estaban compuestos por los átomos, que todos los átomos de un elemento son idénticos y que los átomos de distintos elementos tienen propiedades diferentes, que los átomos no se transforman, ni se crean ni se destruye cuando pasan las reacciones químicas y que cuando los átomos de más de un elemento se combinan, se forman los compuestos (Boveri, 2014: 163).

Todas las propuestas de Dalton dieron pie a una serie de debates en el mundo científico, debido a esto, se tenían, básicamente, dos percepciones: los químicos, por un lado, creían que «los átomos permanecían en su mayoría estáticos, llenando el espacio como naranjas en una caja de madera» (Lindley, 2008: 21); por otro lado estaban los físicos, quienes concebían los átomos «como una pequeña bola de billar, dura pero inerte, que chocaba de forma mecánica por todas partes» (Lindley, 2008: 21).

Gracias a las diferentes observaciones que se hicieron a lo largo de este período, se logró llegar al hecho de que el átomo no era tan indivisible como se creía, también, que no era la partícula más pequeña. Esto se debe a que en 1987 se descubrió el electrón y «se había demostrado que forman parte de los átomos, ya que los átomos los pueden soltar» (de la Peña, 2005: 11). Este descubrimiento fue un gran cambio sobre lo que se creía de los átomos (no divisibles, la partícula más pequeña), sin embargo, el recorrido que ha llevado el concepto del átomo ha sido largo y esas instancias no fueron las finales, pero para el caso de esta investigación, es el culmen de las percepciones que se tenían sobre el átomo a finales del siglo XIX y principios del XX.

Tanto en la actualidad como en la época de Demócrito, hay una idea sobre el átomo que no ha cambiado y por el contrario, conforme se sabe más de este, se ha reafirmado; y esto es que la «la materia está hecha de átomos. La piel, nuestro cabello y

el pelo de los animales, el agua, el aire..., nosotros y todo lo que nos rodea estamos hechos de átomos» (de la Peña, 2005: 5).

## 5 Metodología

La metodología de este trabajo depende, en gran medida de lo expuesto conceptualmente en el marco teórico, pues de ahí se desprende qué se va a entender como relatos no-miméticos en la presente investigación. Se trata de una metodología cualitativa no-experimental, ya que consiste en la búsqueda de textos literarios y su clasificación. La metodología cualitativa sigue una serie de consignas para su proceso de investigación. En primer lugar, el trabajo debe tener una *introducción analítica*, que es «una observación detallada y próxima a los hechos. Se busca lo específico y local dentro de lo cual pueden o no descubrirse determinados patrones» (Raúl Olabuénaga, 2012: 21), proceso ya realizado en este trabajo tanto en el apartado relativo al estado de la cuestión como en el marco metodológico, pues especifica ideas y conceptos que es necesario tener en claro para desarrollar la labor investigativa. En segundo puesto, el trabajo cualitativo debe contar con *proximidad* entendida como la «observación de los casos concretos» (Raúl Olabuénaga, 2012: 22), elemento que se toma en cuenta a la hora de trabajar y estudiar los textos individualmente. Otro aspecto importante de la metodología cualitativa es el que la «investigación tiene que descubrir la estructura, no imponerla, reconociendo los significados y los contextos en los que sus actos resultan situacionalmente relevantes» (Raúl Olabuénaga, 2012: 22), esto se ve realizado en el trabajo al momento de que los esquemas que se crean, se hacen con base en los textos literarios y no al contrario; ya que de realizarse de esta segunda forma, no se podría tener una apreciación adecuada de lo que los relatos no-miméticos pueden ofrecer. Por último, el trabajo debe contar con *focos descriptivos*, que son «los fenómenos recurrentes en un tiempo y espacios concretos» (Raúl Olabuénaga, 2012: 22); el caso de este trabajo es

harto conocido cuáles son los núcleos de interés para la investigación y cuál es su ubicación espaciotemporal.

El trabajo cualitativo cuenta con cinco fases de investigación: la definición del problema, el diseño de trabajo, la compilación de datos, el análisis de datos y el informe y validación de la investigación. La definición del problema de investigación es la «demarcación conceptual abierta en múltiples sentidos. Es abierta en cuanto a su *contenido*, puesto que el investigador desconoce de entrada la naturaleza precisa de su objeto de estudio, en cuanto a su comprensión por cuanto es susceptible de inesperadas e insólitas ramificaciones» (Raúl Olabuénaga, 2012: 52). En este sentido, la investigación realizada, a pesar de haber expuesto unos parámetros sobre los cuales se trabaja, mantiene abierta la posibilidad de alterar o ampliar los conceptos teóricos sobre los cuales se desenvuelve. Relacionado a este punto se encuentra el diseño de trabajo, pues:

Una de las características más fundamentales de este diseño es precisamente su **flexibilidad**. El diseño supone una toma de decisiones que, se sabe y se acepta de antemano, deberán ser alteradas a lo largo de la investigación. Aún así deben ser asumidas previamente con carácter de **provisionalidad** (Raúl Olabuénaga, 2012: 546).

Al momento de iniciar la investigación, se sabía, incluso antes de proponer el esquema de objetivos, que a lo largo del trabajo se iban a realizar diversas alteraciones al esquema teórico inicial, pues el propósito de la investigación es estar abierta a las temáticas y nuevas propuestas que los relatos no-miméticos costarricenses, del período comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, tienen por ofrecer a las letras de la región. Otro aspecto que atañe a la metodología de la investigación cualitativa, es la recogida de datos, para este tipo de metodología existen tres técnicas de recogida de datos «la Observación, la Entrevista en profundidad y la Lectura de textos» (Raúl Olabuénaga, 2012: 73), es evidente que la que sigue este trabajo es la última, que, a su vez, se entiende por texto «todos los documentos que contienen significado (una carta, un periódico, una autobiografía, una estatua, un edificio, las pinturas de una cueva prehistórica, las tumbas faraónicas,...)» (Raúl Olabuénaga, 2012: 74), lo cual se concreta,

en la presente investigación, en los relatos no-miméticos. Al haber elegido esta técnica es importante saber que:

La lectura, para ser científica debe ser total y completa y, por ello, no basta con captar el sentido manifiesto de un texto sin llegar a su contenido latente. Para ello hay que tener presente que el texto comprende cinco bloques (al menos) importantes de información:

- La que se refiere al contenido mismo.
- La que se refiere al emisor (autor) del texto.
- La que se refiere al destinatario (objeto) del texto.
- La que se refiere a los códigos (codificación) utilizados.
- La que se refiere a los canales (transmisores, soportes) del texto (Raúl Olabuénaga, 2012: 195).

Esto también se relaciona con el método de la Literatura comparada y las maneras de construir una organización de un conjunto de texto.

El cuarto aspecto es el análisis de datos que «en los estudios cualitativos, consiste, por tanto, en desentrañar las estructuras de significación y en determinar su campo social y su alcance» (Raúl Olabuénaga, 2012: 77), si bien este trabajo no se trata de uno de interés social, sí se puede hablar de los alcances que tienen los textos estudiados en el ámbito literario y su impacto en relación con la literatura costarricense estudiada hasta el momento. Por último, está la validez, la cual «no se trata de una validez de contenido, sino una validez de construcción del conjunto. El grado de validez equivale al grado de «refinamiento del debate» o «nivel de coherencia» (Raúl Olabuénaga, 2012: 79), en el trabajo cualitativo, la validez no se trata de justificar el contenido estudiado, sino de validar el motivo por el cual se ha construido un conjunto, el proceso lógico de la elaboración de este. A diferencia de los trabajos cuantitativos que buscan predecir o proyectarse hacia el futuro, el cualitativo pretende «diagnosticar y profundizar cada vez más íntegramente en un caso concreto» (Raúl Olabuénaga, 2012: 79), como lo son los ya mencionados relatos no-miméticos, de ahí que surja la intención de categorizar y ordenar de manera sistemática los dichos relatos que se encuentran en las revistas culturales.

Este repaso de los procedimientos metodológicos lleva a la necesidad de realizar un resumen del método seguido por este trabajo. En primer lugar, es importante recalcar

otra vez que el interés de esta labor investigativa se centra en los relatos, en la narrativa; no en otras clasificaciones como lo podría ser la lírica o la ensayística; este es un primer criterio para definir los textos que forman parte del corpus. Otro criterio relevante es el de que dichos textos son extraídos de revistas literarias, de cultura o que, en general, aunque no tengan una temática definida, se dediquen a publicar textos de carácter literario. Estas revistas, a su vez, deben encontrarse en el período de tiempo que va de 1890 a 1950, además, se debe revisar de forma detenida las características de las revistas, el objetivo de las publicaciones y aspectos que denoten que dicha revista puede contener entre sus páginas materiales que no concuerden con el proyecto ideológico costarricense que se hace presente en esa época.

Una vez recabados los textos, se procede a un análisis cuyo fin es buscar características, temas, entre otros elementos que puedan ser rescatados de los textos. Además, el análisis también parte del supuesto de que hay una diferencia entre estas manifestaciones literarias y las literaturas canónicas costarricenses que surgen en la época. Dependiendo de los hallazgos hechos en ese hilo, se sigue con una equiparación entre los textos, esto para comprobar la existencia o no de una corriente común y para determinar qué características genérico-estilísticas tienen estos relatos no-miméticos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, además de sus diferencias con los discursos literarios predominantes. Este ejercicio produce una clasificación de estos textos, dicha clasificación dependerá de las características que contengan estos escritos y de las diferencias o similitudes entre ellos.

Las características particulares de este trabajo requieren de un método como lo es la literatura comparada para lograr una concreción adecuada de la clasificación de los textos. Esta metodología se ha definido como una herramienta «indispensable para acceder a un conocimiento cada vez más profundo de la historia literaria» (Van Tieghem, 1924: 64), se ha considerado esta propuesta como ese espacio que sirve para escudriñar otro tipo de literaturas que, en su mayoría, han sido olvidadas por la corriente nacionalista de cada país, además, se menciona que, para una historia literaria plena de cada nación, es necesaria la revisión del conjunto de textos presentes en determinado momento

histórico, «[p]ara conseguir este propósito, es necesario recoger el mayor número posible de textos» (Van Tieghem, 1924: 65), en ese sentido, la completitud de una historia literaria, depende de la cantidad de textos tomados en cuenta para los diversos estudios.

Como se había señalado en el estado de la cuestión, en Costa Rica las historias de la literatura nacionales no incluyen lo que son los relatos no-miméticos, al menos no en su totalidad; por lo que una revisión actual de la literatura como se propone en este trabajo, ayudaría a renovar las posiciones y afirmaciones que se han hecho sobre la literatura nacional, sobre esto se afirma que «[l]a literatura «comparada» se ha convertido en un término consolidado para cualquier estudio de la literatura que trascienda los límites de una literatura nacional» (Wellek, 1965: 84) y, aunque se entiende nacional como opuesto a internacional, para efectos de este trabajo investigativo, esta definición permite también entender que la literatura comparada sirve para estudiar todo aquello olvidado por las propuestas nacionalistas, en este caso, de la literatura costarricense. Además, se afirma que, más allá de lo nacional o no, «la aproximación desde el punto de vista temático a la literatura ha de ser punto fundamental en su objeto de investigación» (Gil-Albarellos, 2007: 240).

En los últimos años, por otra parte, se ha establecido que la literatura comparada es un método utilizado para interpretar los materiales literarios:

[U]n método destinado a la relación crítica de los materiales literarios y aquí la palabra relación es absolutamente clave, porque no se trata de una relación en un sentido figurado (...) No se trata de relacionar retóricamente materiales literarios, sino de relacionar gnoseológicamente materiales literarios, es decir, de relacionar los materiales literarios conforme a criterios de materia y forma; en consecuencia, si vamos a definir, hemos definido la literatura comparada como un método de interpretación destinado a la relación crítica de materiales literarios, considerando que estos materiales literarios se definen conceptualmente como los términos categoriales del campo de la literatura y estos materiales literarios son el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o traductor (Maestro, 2015, min. 3:32-4:24).

Es decir, una relación entre definiciones concretas o conocimientos y propuestas inventivas. También se ha dicho que se trata de «una búsqueda de ideas o temas literarios

con el fin de individuar alteraciones, asociaciones, desarrollo e influencias recíprocas de distintas literaturas» (Mombelli, 2019: 99). En lo pertinente al presente trabajo, lo que se pretende con el uso de la literatura comparada como método, es la caracterización de los diferentes textos que se encuentren y que conformen el corpus de relatos.

El primer paso en la metodología comparatista, según lo que establece Mombelli, es la delimitación de «los objetos a comparar. El establecimiento de los «términos de comparación» es una operación de carácter fundamentalmente epistemológico, puesto que todo comparatismo reside efectivamente en los ‘términos de la comparación’, es decir, en los elementos que son puestos en relación» (2019: 101), en este caso, los términos de comparación serían los relatos (no-miméticos) entre sí, además de las propuestas temáticas que puedan aportar dichos textos. Otro aspecto que señala Mombelli, es que los objetos delimitados pueden distinguirse entre mayores y menores, entendiendo las entidades mayores como «la Literatura, la Tradición, las Artes, las Religiones, las Ciencias o disciplinas científicas; ejemplos de entidades menores: un género literario o artístico, una serie de obras o una obra concreta, un estilo o técnica literaria o un concepto» (2019: 101).

En ese sentido, al presente trabajo le interesan dos aspectos: hay una comparación isovalente, según los términos de Maestro (2015), entre los relatos que se estarán evaluando; esto por un lado, por otro, se podría decir que hay una relación de mayor y menor en cuanto es necesario tener como objeto de comparación la literatura nacionalista (sobre la que se hablará brevemente en el desarrollo del primer capítulo), este a la manera de entidad mayor contraria a los relatos no-miméticos; ya que, a raíz de esa equiparación, se pueden percibir las diferencias genérico-estéticas que hacen, de los textos a encontrar, relatos no-miméticos. Por segundo proceso, tenemos que el modo de relación que se utilizará en esta ocasión es la relación de facto «relación efectiva, documentalmente comprobable» (Mombelli, 2019: 107), esto porque se dará una comparación directa entre los textos encontrados.

La idea de consolidar una recopilación de los textos y su clasificación requiere de algunas precisiones sobre la elaboración de una forma concreta de organización, para

este trabajo se toma el artículo de Itamar Even-Zohar «La fabricación de repertorio cultural y el papel de la transferencia», con la aclaración de que no se pretende con este trabajo realizar un repertorio, propiamente hablando, de los relatos no-miméticos costarricenses de la época determinada, por lo menos no en primera instancia; pero sí son de valor los criterios propuestos por el autor para la organización de elementos culturales. Una de las primeras especificaciones que hace este autor, es la concepción de repertorio desde la teoría de la cultura, al respecto dice que el «repertorio cultural constituye la suma del conjunto de opciones utilizadas tanto por un grupo de gente como por sus miembros individuales para la organización de la vida» (Even-Zohar, 2008: 218), es decir, se entiende como una forma de estructurar la vida, o en este caso concreto, una forma de organizar las creaciones literarias, sobre lo que vale recordar que, como es en este caso, el repertorio literario «no asume nunca la forma de la totalidad de la literatura; tan solo representa una sección pequeña y cambiante del sistema literario» (Baltodano, 2015, 30). Se aclara una vez más, que, aunque se tomen algunas ideas sobre la elaboración de un repertorio, se seleccionan únicamente como parte de un método organizativo del corpus de este trabajo, no con la actitud intencionada de crear uno.

Para tal organización son necesarios dos elementos: el *pasivo*, que es por el cual «el mundo adquiere desde el punto de vista de cualquier individuo y grupo, una forma organizada (...) proporciona un “sentido”, hace que el mundo sea comprensible más que caótico» (Even-Zohar, 2008: 218-219), es una realidad que existe de forma, por decirlo así, natural dentro de cada realidad personal y colectiva; el segundo elemento es el *activo*, que se define «como el conjunto de procedimientos que un individuo asume tanto para afrontar como para producir cualquier situación» (Even-Zohar, 2008: 219), se trata de una acción intencionada, no como la otra que era algo más natural o inherente al humano, en este caso, se propone hacer un sistema organizado a través de la ejecución de actos y la toma de decisiones (Even-Zohar, 2008: 220). Esta actitud activa lleva a la construcción del repertorio, ya que, aunque un colectivo perciba la existencia de ese sistema organizativo, este «no es ni generado ni heredado por nuestros genes sino que necesita ser construido, aprendido y adoptado por la gente, es decir, por los miembros del grupo»

(Even-Zohar, 2008: 220), es por esto que se necesita de un proceso de recopilación y análisis para descubrir qué orden puede tener un conjunto de creaciones literarias que no ha sido estudiado con tanto detenimiento.

# **CAPÍTULO I**

DE LAS GESTORAS DEL RELATO NO-MIMÉTICO EN COSTA RICA

## I. 1 Época

### *I.1.1 Liberalismo*

El contexto histórico es clave para comprender fenómenos como el surgimiento de revistas culturales y ciertas corrientes literarias. En el siglo XIX, Centroamérica experimentó grandes transformaciones. En Costa Rica, a inicios de ese siglo, aún bajo dominio español, la educación era muy limitada: «podían contarse con los dedos de una mano las escuelas de primeras letras. Pocas personas sabían leer y escribir» (Monge Alfaro, 1978: 176). La fundación de la Casa de Enseñanza de Santo Tomás en 1814 representó un avance significativo, aunque su acceso era restringido. Esta limitación educativa explica por qué en Costa Rica no emergieron pensadores políticos como en otros países de la región; como afirma Monge Alfaro el país no tenía las condiciones para movilizar ideaciones políticas ni tenía formaciones sociales que promovieran movimientos derivados de la opinión pública, tanto así que la idea de independizarse tampoco salió de Costa Rica, esta le fue concedida al país «sin que la esperáramos, pero pasados los primeros momentos de sorpresa y desorientación la recibimos con los brazos abiertos, y la historia de los siglos XIX y XX dice del buen uso que de ella hemos hecho» (1978: 176).

Tras la independencia del 15 de septiembre de 1821, Costa Rica enfrentó un proceso de adaptación para consolidarse como nación y definir su organización política. Luego de varios conflictos internos, el General Tomás Guardia asumió el poder (1872-1876), marcando una etapa de transición «entre la república patriarcal y la república liberal» (Monge Alfaro, 1978: 228). Su gobierno autoritario, al «decidir no respetar las libertades» e «imponer su modo de pensar», provocó una reacción que impulsó los inicios de la república liberal en el país (Monge Alfaro, 1978: 230).

La educación fue uno de los ámbitos más impactados por la llegada del liberalismo, generando fuertes tensiones entre la Iglesia y los gobiernos. La Iglesia

ejercía un control significativo sobre la enseñanza en todos los niveles, incluyendo la Universidad de Santo Tomás, lo que permitía que su doctrina impregnara el sistema educativo. Esta visión sostenía que «el fin último de la vida humana era la salvación del alma» y, por tanto, «[l]a educación se concebía como uno de los medios básicos para formar al ser humano en la búsqueda de ese fin último» (González Ortega, 1997: 32). Así, tanto la educación como la estructura jurídica de la familia eran puntos de constante conflicto entre el liberalismo y la Iglesia.

Diversos sectores sociales vieron en el liberalismo una ideología que representaba «amplios intereses sociales» (Vargas Arias, 2015: 2). Esta imagen, o «máscara», fue utilizada por la burguesía para presentar su causa como si incluyera a todos los grupos sociales, buscando así un respaldo más amplio (Vargas Arias, 2015: 2). El liberalismo se proyectaba como una postura contraria a los privilegios heredados por nacimiento o posición social (Vargas Arias, 2015: 2) y que, además, era una ideología que condicionaba el ejercicio de la política al ajustar «la actividad gubernamental dentro de los límites establecidos en un conjunto normativo (constitucionalismo) y organizando un sistema de derechos fundamentales» con el fin de limitar la «desmedida acción interventora del Estado, e incluso protegiendo al mismo individuo de las lesiones provenientes de terceros» (Vargas Arias, 2015: 2).

Aunque la burguesía pudo haber utilizado los postulados del liberalismo para promover sus propios intereses, esta ideología permitió transformar profundamente las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales del país (Vargas Arias, 2015: 4), transformaciones alineadas con discursos como los europeos y estadounidenses, que promovían una retórica de «progreso» y modernización (Vargas Arias, 2015: 6). Esta visión impulsó la idea de emular a las naciones industrializadas, lo que llevó a supeditarse a las dinámicas del mercado internacional, descuidando así las necesidades internas y los posibles efectos negativos de la apertura económica (Vargas Arias, 2015: 7).

El interés por el progreso y por alcanzar un paralelismo social con las naciones modernizadas impulsó proyectos como el ferrocarril y el telégrafo, que permitieron conectar regiones del país, fortalecer la autoridad estatal y facilitar el acceso a nuevos

productos, ideas y estilos de vida (Vargas Arias, 2015: 8). Estos avances se vincularon con el objetivo de consolidar al Estado como garante del orden económico, lo que llevó a la creación de instituciones como el Registro Civil, la Penitenciaría Pública (1885), la Cruz Roja, el Museo Nacional y la Biblioteca Nacional (Vargas Arias, 2015: 9).

Los liberales tenían postulados a través de los cuales se rechazaban muchas de las nociones que se impartían en la religión católica. Uno de los primeros en este sentido es que el liberalismo rompe definitivamente con el pasado a través de la secularización, esto lleva a que se trasciendan «las explicaciones y postulados metafísicos y se busca en el mismo ser humano su fin» (Vargas Arias, 2015: 3). También la razón tiene un cambio en el sentido que se le había dado, ya que se transforma en «una nueva vía para entender el mundo, lo cual difiere de la visión religiosa (...) que lo hace por medio de la fe (...). No es casual que el ascenso que tiene, en este proceso, la agrupación de la masonería» (Vargas Arias, 2015: 3).

Con el avance del liberalismo, comenzaron a cuestionarse los postulados religiosos, especialmente aquellos que vinculaban a la Iglesia católica con la organización social (Vargas Arias, 2015: 4). Aunque durante gran parte del período no hubo una relación claramente definida entre el Gobierno y la Iglesia, a partir de la década de 1880 los enfrentamientos se intensificaron, ya que «la ideología liberal determina la tendencia al final» (Vargas Arias, 2015: 13). Este proceso acentuó el carácter anticlerical del liberalismo. No obstante, en Costa Rica, los liberales no buscaron eliminar la influencia social de la Iglesia, sino más bien limitar su alcance, reconociendo su peso histórico y su persistente relevancia en América Latina (Vargas Arias, 2015: 13).

Durante el gobierno de Tomás Guardia se reconoció «la importancia de la religión para la gestión estatal», favoreciendo a la Iglesia, especialmente en el ámbito educativo (Vargas Arias, 2015: 14). Sin embargo, esta alianza contradecía los principios liberales, que abogaban por la separación Iglesia-Estado y la educación laica (Vargas Arias, 2015: 15). Tras su mandato, el avance del proyecto liberal impulsó leyes anticlericales que «diezma[n] las facultades de la Iglesia católica en procura de un mayor control estatal»,

no para eliminar su influencia, sino para someterla al control del Estado (Vargas Arias, 2015: 14).

El proyecto liberal impulsó leyes anticlericales al reconocer «la importante función de control ideológico que la institución eclesiástica cumple en la sociedad» (Vargas Arias, 2015: 15). En respuesta a los intentos liberales de debilitar su influencia como ente administrativo, la Iglesia católica desarrolló sus propios proyectos ideológicos, incluyendo la creación de periódicos donde difundía literatura eclesiástica —como cartas pastorales y circulares— para contrarrestar el discurso liberal (Vargas Arias, 2015: 15). Estas tensiones entre el Estado y la Iglesia se van recrudeciendo hasta que, durante 1884, se:

[s]eculariza los cementerios (pasan a manos estatales y, hasta ese momento, dejan de ser administrados por la Iglesia católica); prohíbe las órdenes monásticas en la República (...) impide la recolección de limosnas para el culto católico sin autorización previa de las autoridades civiles. En el mismo año, ordena a los curas abstenerse de cobrar derechos por la inhumación de cadáveres y veda las procesiones fuera de los templos (...) quita el monopolio a la Iglesia católica en la celebración del matrimonio, legaliza el divorcio (Vargas Arias, 2015: 16).

La relación entre la Iglesia católica y la educación cambió drásticamente con la introducción de la educación laica, que reemplazó la enseñanza religiosa por asignaturas de moral y cívica, promoviendo al individuo como «un ciudadano con compromisos hacia el Estado» (Vargas Arias, 2015: 20). Este cambio debilitó la influencia social de la Iglesia, especialmente con el cierre de la Universidad de Santo Tomás, que supervisaba «la enseñanza de todos los demás ramos» bajo la doctrina cristiana (Vargas Arias, 2015: 20). Por el momento, se dejará de lado la profundización sobre la educación en esta época, ya que será tema de discusión un poco más adelante.

La consolidación del liberalismo en Costa Rica tuvo un impacto significativo en el ámbito político, social y cultural. El periodismo adquirió un papel relevante en la difusión de ideas políticas y el país recibió a destacados intelectuales del continente (Monge Alfaro, 1978: 231). Además, se fundaron instituciones culturales como el Archivo Nacional (1881), la Biblioteca Nacional (1890) y la Escuela Nacional de Bellas

Artes (1897), así como espacios públicos como el Teatro Nacional (1897) y el Teatro de Variedades (1891) (Sánchez Zumbado, 2018: 4). Estas transformaciones impulsaron la creación de expresiones culturales propias y llevaron a replantear los modelos nacionales para alinearse con estándares internacionales y fomentar el desarrollo integral del país.

### *I. 1.2 Positivismo*

El positivismo, estrechamente vinculado al liberalismo, complementó sus ideales de modernización y progreso (Vargas Arias, 2015: 6). En Costa Rica, esta corriente influyó no solo en la educación, sino también en la estructuración jurídica como base de la organización social (Vargas Arias, 2015: 7). A finales del siglo XIX y principios del XX, el positivismo fue adoptado por la oligarquía cafetalera y la élite intelectual conocida como el Olimpo, como parte del proyecto cultural nacional. Esta ideología del progreso científico fue vista como un camino hacia la modernidad, deseada por un grupo intelectual que aspiraba a mezclarse con las potencias del primer mundo (Rodríguez Cascante, 2016: 3)

El positivismo surge entre finales del siglo XIX y principios del XX, en un contexto influido por la Revolución Industrial y el declive del pensamiento metafísico y religioso, lo cual llevó al ser humano a buscar sentido en la ciencia (Abdallah y otros, 2005: 4). Este cambio promovió una visión analítica del mundo, donde solo se consideraban válidos los conocimientos «que proceden de las ciencias empíricas» (Meza Cascante, 2003: 1), por lo cual, todo lo que tenga que ver con lo metafísico, lo impalpable o, mejor dicho, improbable, era rechazado como conocimiento no-válido o, por lo menos, muy inferior.

Una de las posiciones del positivismo, que tendrá efectos en los diferentes ámbitos culturales, es la idea de que «la realidad está dada y que puede ser conocida de manera absoluta por el sujeto cognoscente, y que por tanto, de lo único que había que preocuparse era de encontrar el método adecuado y válido para “descubrir” esa realidad»

(Meza Cascante, 2003:1 ), además, se postulaba que solo a través de este método se tenía una garantía de que lo dicho era verdad, en otras palabras, la verdad y la realidad eran, únicamente, aquellas que cumplían con los parámetros de legitimidad establecidos por el positivismo. Esto implica que para «el paradigma positivista la realidad es única» (Meza Cascante, 2003: 1).

El liberalismo y el positivismo fueron pilares del imaginario oligárquico que impulsó el ideal de progreso en la sociedad de finales del siglo XIX (Rodríguez Cascante, 2016: 3). El positivismo se asoció con el liberalismo, el anticlericalismo y el materialismo, y fue considerado un factor clave en el desarrollo material, cultural y educativo del país en ese periodo (Rodríguez Cascante, 2016: 4).

Algunos autores literarios criticaron el positivismo socioeconómico por no ser capaz de «acceder a una comprensión dialéctica de la historia», al no reconocer adecuadamente los factores económicos, sociales, políticos e ideológicos que influyeron en la relación entre el capitalismo dependiente latinoamericano y el imperialismo norteamericano emergente (Quesada Soto, 1987: 179). Esta limitación llevó a una fusión entre positivismo e idealismo como intento de comprender la experiencia histórica del país y la región (Quesada Soto, 1987: 182). Sin más comentarios sobre el positivismo, se entrará en otro tema crucial para entender muchas implicaciones que se dieron durante la época en estudio.

### *I. 1.3 Masonería y teosofía*

La sociedad costarricense de principios del siglo XX contiene una paleta variada de discursos que surgen como manera de hacer frente a «las contradicciones del liberalismo, el capitalismo y el imperialismo» (Rodríguez Cascante, 2016, XV). Debido a este sentido de separación de estas corrientes, se crean textualidades que niegan la realidad, pero también «proyectan creativamente imaginarios sobre el futuro. Se trata de

la recepción de discursos teosóficos, masones, espiritualistas, antiimperialistas, ácratas, hispanistas y socialistas» (Rodríguez Cascante, 2016, XV).

La masonería, por ejemplo, florece en un contexto en el que se empieza a cuestionar los dogmas eclesiásticos y se empieza a rechazar lo secular y metafísico. Esta institución tuvo gran impacto en ciertas ideas y prácticas que se establecieron en el país a partir del final del siglo XIX y desde principios del siglo XX; por lo cual, se repasará quiénes fueron y cómo sus ideas se inmiscuyeron en los diferentes aspectos de la vida costarricense. A esto también se le añade la presencia de la teosofía.

La logia masónica se estableció oficialmente en Costa Rica en 1865 y, según Badilla Ardón, «muchos personajes que han dejado huella en la sociedad costarricense han sido miembros de la misma» (2015: 121). El autor sostiene que la masonería funcionó como una plataforma de encuentro y discusión que influyó, de alguna manera, en el pensamiento de estas figuras históricas.

Lo que respecta la historia de la masonería costarricense como tal, se afirma que «ha sido investigada con relativa amplitud y principalmente por personas relacionadas a la misma Orden» (Badilla Ardón, 2015: 121), lo cual permite que se conozcan diferentes aspectos sobre la representación histórica de esta agrupación.

La masonería se constituye como una:

[A]grupación secreta, de carácter iniciativo, no religiosa, filantrópica, simbólica y filosófica, fundada en un sentimiento de fraternidad humana. Uno de sus objetivos centrales es la búsqueda de la verdad por medio de la razón, por lo cual fomenta el desarrollo intelectual y moral de las personas, así como el progreso social. Los masones se organizan en estructuras de base denominadas logias. Los orígenes de la masonería moderna se ubican a finales del siglo XVII. Muchos de los librepensadores modernos, así como ilustres políticos han estado vinculados con esta, por tanto es común establecer nexos entre los movimientos independentistas y esta organización.

Pese a la creencia en un Ser Superior, denominado Gran Arquitecto del Universo (G.A.D.U.), los postulados masónicos no supeditan la admisión divina a una única fórmula religiosa o filosófica (...) En Costa Rica, importantes políticos e intelectuales liberales formaron parte de la masonería que, caso curioso, fue establecida por dos sacerdotes: Francisco Calvo y Carlos María Ulloa (Claudio Antonio Vargas Arias en Badilla Ardón, 2015: 122-123).

También cabe destacar que se constituyó como «una organización contraria al ateísmo, como tantas otras organizaciones de esa época y de la siguiente (martinistas, rosacruces, teósofos, entre otras)» (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 129). Un ejemplo importante de un personaje público que perteneció a esta organización fue el presidente José María Castro Madriz que tomó una serie de decisiones que fueron trascendentales para la historia del país, además de que «varios de los símbolos patrios como el Escudo y el Pabellón Nacional fueron diseñados por este masón y están llenos de simbología masónica» (Badilla Ardón, 2015: 145). Esta situación de ejemplo llega a sugerir que, si bien la masonería como tal no fue directamente responsable de los cambios acontecidos durante esta época, sí «sirvió como catalizador o facilitador del intercambio de ideas y opiniones que ayudarían a influir en los personajes que tomarían las decisiones políticas del momento» (Badilla Ardón, 2015: 145).

Esto reafirma la idea de que, en efecto, las implicaciones sociopolíticas de la presencia de la masonería en Costa Rica fueron realmente importantes para el desarrollo de la vida en el país como la conocemos actualmente. De hecho, parte de la iniciación de los procesos de laicización y secularización que provocaron tantos confrontamientos entre el movimiento liberal y la Iglesia católica, surgieron por impulso de los masones (Martínez Esquivel, 2008: 2359-2360).

Uno de los factores de tensión en torno a la masonería fue su promoción del «racionalismo y la libertad absoluta de la consciencia» (Martínez Esquivel, 2008: 2360). Para la élite intelectual costarricense, la masonería representó inicialmente lo mismo que la ideología liberal, lo que explica sus numerosos proyectos socio-ideológicos compartidos (Martínez Esquivel, *Masones y su participación política en Costa Rica*, 2008: 1827). Durante un tiempo, su discurso se centró en una sociabilidad masónica alineada con un «ideal de sociedad progresista» defendido por muchos políticos, convirtiéndose así en «la primera matriz de modernidad de las élites» vinculadas a redes intelectuales y políticas (Martínez Esquivel, *Masones y su participación política en Costa Rica*, 2008: 1827). Entre sus miembros destacados estuvieron José María Castro

Madriz, Próspero Fernández Oreamuno, Roberto Brenes Mesén, Tomás Guardia, Pío Víquez, Tomás Povedano y Omar Dengo Guerrero.

Debido a las diferentes presiones que tuvo la masonería principalmente durante el gobierno de Guardia, la pertenencia de las figuras públicas e importantes en las logias masónicas empezó a disminuir hacia los últimos años del siglo XIX; por otra parte, en los inicios del siglo XX surge una nueva agrupación a la que se integrarán, también, una serie de intelectuales y personajes de carácter público. Se trata de la Sociedad Teosófica; la cual «inició sus actividades en Centroamérica con la organización en 1904 de la logia *Viryá* en la Ciudad de San José, capital de Costa Rica» (Martínez Esquivel, 2011: 369).

La teosofía, a diferencia de la masonería, toma una posición de crítica, muy contundente, hacia el positivismo, lo cual fue un esfuerzo realmente importante porque «significó la búsqueda de un modelo de sociedad diferente al del imaginario homogeneizante y elitista de la oligarquía cafetalera» (Rodríguez Cascante, 2016: 5).

Para la Sociedad Teosófica «es fundamental y básico el estudio, el crecimiento intelectual de sus miembros, pero no es permitido tomar actitudes sectarias en las tenidas, ya sean en relación a la política y/o política» (Martínez Esquivel, 2011: 376-377), a pesar de esto, sí había una tolerancia a las opiniones personales en estos temas y, a diferencia de alguna tendencia que tuvo la masonería en su momento, no era un proyecto social de la Sociedad Teosófica la participación social o política de sus miembros.

Los miembros de la Sociedad Teosófica debían ser personas íntegras, ajenas al crimen y con un carácter sereno (Martínez Esquivel, 2011: 377). Influenciados por el discurso civilizador de la época, consideraban que la cultura era «básica e imprescindible en quien desee participar de la misión de la teosofía» (Martínez Esquivel, 2011: 377). Además, se enfatizaba que la teosofía no tenía relación con el espiritismo y que los miembros debían cumplir con deberes como protegerse mutuamente y difundir las enseñanzas teosóficas con «oportunidad y discreción» (Martínez Esquivel, 2011: 378).

Pese a establecer claramente un desligue del espiritismo, las discusiones dentro de las *tenidas* (encuentros de dicha agrupación) giraban frecuentemente a temas como el aura, las emanaciones mentales o psíquicas, e incluso la clarividencia; consideraban que

cada persona podía desarrollar poderes psíquicos, por eso se tiene la evidencia de que, uno de sus miembros, ante la pregunta de si el aura moría, respondió « rotundamente que no y explicó que él podía ver el aura de las personas gracias a que ha desarrollado cualidades de clarividente» (Martínez Esquivel, 2011: 379)

Este tipo de opiniones y prácticas, respondían a la dinámica que se estableció en *Viryá* en el período de 1904 a 1910, las cuales consistían en «buscar respuestas “racionales y lógicas” a problemas existenciales de sus miembros, por medio de discusiones esotéricas, metafísicas y teosóficas basadas en un detallado estudio comparado de religiones, filosofías y ciencias» (Martínez Esquivel, 2011: 380).

En estas reuniones, según Martínez Esquivel, se daban explicaciones sobre el hipnotismo, el espiritismo y se debatían las causas de la degradación de los hombres, además, se señala que la Sociedad Teosófica en Costa Rica creía en «una tipología de auras, en el “abandono del cuerpo” y la trascendencia del alma» (Martínez Esquivel, 2011: 380). Las sesiones servían para el estudio de diversas religiones, por lo que, durante estas, se hacía uso de la Biblia, el Talmud, el Corán, el Zendavesta, pero, principalmente, del Bhagavad-gītā, texto sagrado del hinduismo. Todo esto, ha llevado a muchos a decir que la «doctrina teosófica» es una mezcla de sincretismos, cuando lo que parece es que, lo que ha promovido la Sociedad Teosófica, son anti-sincretismos (Martínez Esquivel, 2011: 380).

Las similitudes entre la masonería y la Sociedad Teosófica en Costa Rica fueron notables, al punto de que varios personajes participaron en ambas organizaciones. A través de sus actividades, ambas introdujeron prácticas, creencias e ideas que influyeron en la vida social, política y cultural del país. Entre los miembros destacados de la Sociedad Teosófica estuvieron Tomás Povedano, Jorge Madriz, María Fernández, Roberto Brenes Mesén y Lisímaco Chavarría. Iván Molina ofrece una lista más amplia que incluye a Buenaventura Corrales, Ricardo y León Fernández Guardia, Omar Dengo, Carlos Luis Sáenz, los hermanos Tinoco, Rogelio Sotela, entre otros.

La educación fue una de las instituciones influenciadas por la masonería y sus filosofías. La participación de educadores en la logia se explica porque encontraron en

ella un espacio de «libertad de expresión» afín a sus ideales, en un contexto donde el liberalismo lideraba la expansión de la esfera pública (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 127). Algunos trasladaron sus proyectos educativos a la orden, que los adoptó como propios y como herramientas frente a la dominación clerical en la enseñanza (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 131). Así, creció el interés masónico por la educación, con propuestas que buscaban establecer un sistema nacional inclusivo, dirigido especialmente a «todos los niños y niñas, y sobre todo, para los que procedían de clases bajas sin recursos» (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 132).

Tal es su interés en este sentido, que se empiezan a definir «como una asociación de instrucción, ilustración y perfeccionamiento moral» (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 136). Todo esto constata, como se mencionaba anteriormente, «cómo los ideales manejados por el Estado-nación decimonónico en proceso de construcción fueron totalmente congruentes con los de la masonería; esto se explica en que tanto el uno como el otro provenían indudablemente de las mismas ideologías» (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 136), gracias a esto, la masonería fue el espacio ideal para que muchos actores de la época en cuestión, pudieran expresar sus ideales sobre lo que debía ser la sociedad costarricense.

Para la masonería, el medio fundamental de difundir sus ideologías y valores era a través de la educación, por lo que la coincidencia de estos ideales y valores con el proyecto estatal llevó a «algunos educadores a identificar el sistema de valores masónico con dicho proyecto» (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 136). Este tipo de involucramiento lleva a ser posible que, de los colegios más importantes de Costa Rica en dicha época, solo el «Liceo de Costa Rica y el Colegio Superior de Señoritas no fueron dirigidas por masones en algún momento del siglo XIX» (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 136), otros como la Escuela Normal, el colegio San Luis Gonzaga y demás, tuvieron por director a algún masón. Así, también llegan algunos masones a ejercer como ministros de Instrucción Pública y rectores de la Universidad de Santo Tomás (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 139).

Llegado el final de todo este recorrido sobre los papeles fundamentales de la masonería y la teosofía en la historia del país, se añade otro tema que fue crucial para el desarrollo de la cultura y el pensar costarricense: la educación. Dicho elemento será analizado en el próximo apartado, por el momento es relevante decir que las ideas, tanto de uno como de otro grupo, impactaron en diferentes aspectos de la vida social de Costa Rica, por lo cual se referenciaron brevemente aquí con el fin de tener en claro menciones que se hicieron y se hacen en próximas secciones.

#### *I. 1.4 Educación y ciencias*

La educación en Costa Rica, en el siglo XIX y los inicios del siglo XX, fue de grandes discusiones teóricas, reformas prácticas y delicados análisis sobre su importancia en la formación de la ciudadanía costarricense, además, se revisa brevemente y en conjunto con la educación, el papel que tuvieron las ciencias durante esta época, cómo fueron recibidas ciertas propuestas científicas, entre otro tipo de aspectos. En esta sección se puede ver cómo las ideologías del momento se enfocaron en las reformas educativas para lograr consolidarse, por ejemplo.

La educación en Costa Rica fue un proceso bastante diferente en comparación a las otras zonas de la región, tal vez debido a lo olvidada que estaba la Provincia por las autoridades de la época. Molina Jiménez (2008) señala que «las escuelas fundadas entre 1750 y 1811 fueron generalmente efímeras» (Molina Jiménez, Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada), 2008: 157)

[L]as escuelas fundadas entre 1750 y 1811 fueron generalmente efímeras, conviene resaltar que el mayor interés de las autoridades coloniales por la educación, durante esos años, fue una respuesta a las llamadas reformas borbónicas. Aunque los cambios administrativos conocidos con ese nombre tenían el propósito básico de redefinir la relación entre España y sus colonias americanas a favor de la metrópoli (Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada): 157).

El interés de la corona española por la educación en Costa Rica fue principalmente político, orientado a mantener su poder en las colonias, más que a formar a la población. El acceso a la escuela, cuando existía, estaba restringido a los hijos de familias pudientes, ya que eran los padres quienes debían pagar al maestro (Molina Jiménez, Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada), 2008: 157). Asimismo, solo los hijos de estas familias accedían a estudios superiores, como en la Universidad de León en Nicaragua (Monge Alfaro, 1978: 176). En consecuencia, la educación era escasa y reservada para una minoría con recursos económicos.

El primer instituto de enseñanza más formalizado fue el de Santo Tomás, sin embargo, a pesar de lograr permanecer activo (hecho que otros no habían logrado), tuvo un:

[D]esempeño muy limitado, ya que su primera promoción de bachilleres en filosofía, constituida por apenas cinco personas, se tituló en enero de 1839. De esta forma, cuando en 1843 la Casa fue convertida en Universidad de Santo Tomás, Costa Rica inauguró un nivel de educación superior sin disponer, prácticamente, de enseñanza secundaria (Molina Jiménez, Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada), 2008: 160)

Así, aunque fue un gran paso para la consolidación de las mejoras para la educación en el país, en un principio no fue más que eso, un inicio. Para 1820, la educación costarricense seguía el discurso dejado por las reformas borbónicas:

[E]ra una obligación pública proporcionar la mejor y mayor educación posible a toda la población, independientemente de su condición social, étnica, geográfica y de género. Junto a este énfasis, se insistía en la compulsión escolar, es decir, en la obligación de los padres de enviar a sus hijos a la escuela, so pena de una multa si no lo hacían (Molina Jiménez, Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada), 2008: 189).

La obligatoriedad educativa permitió un ingreso paulatino de más personas al sistema educativo. Sin embargo, el enfoque católico que predominó desde la independencia generó reacciones, especialmente entre las élites políticas e intelectuales,

quienes comenzaron a impulsar reformas al sistema. Estas propuestas se basaban en conceptos ilustrados como el «progreso, felicidad y civilización» (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 135). Un hecho importante para la educación costarricense fue la reforma educativa de 1886 que trajo consigo la:

[F]undación de una Escuela Normal destinada a mejorar el personal docente (...) Dio comienzo a la organización de la Segunda Enseñanza y para ese efecto se fundaron en 1887 el Liceo de Costa Rica, el Instituto de Alajuela, y al año siguiente el Colegio Superior de Señoritas (Monge Alfaro, 1978: 233).

Estos cambios fueron seguidos por «la expansión educativa ocurrida en el decenio de 1870», durante la cual aumentó la demanda de la población por más escuelas (Molina Jiménez, *Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada)*, 2008: 202). Esto demuestra que cada vez más costarricenses buscaban acceso a la educación para sus hijos. Como parte de esta reforma, se decretó la creación de «juntas de educación en todos los lugares donde había escuelas», lo que permitió una descentralización significativa del sistema educativo (Molina Jiménez, 2008: 203). Además, la reforma:

[C]entralizó en el Ministerio de Educación la elaboración de planes de estudio, reglamentos, programas, selección de obras de texto y la inspección; estableció el Almacén de Útiles (posteriormente conocido como Almacén Escolar), mediante el cual las juntas de educación podían comprar a crédito los materiales para la enseñanza; y expandió y consolidó la enseñanza primaria por grados, al tiempo que oficializaba la diferenciación escolar, al establecer escuelas superiores (seis grados), medias (cuatro grados) y elementales (dos grados) (Molina Jiménez, *Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada)*, 2008: 204).

La educación fortaleció la ideología liberal costarricense, ya que, por sus efectos en la sociedad, se convirtió en un componente esencial del modelo estatal liberal y del proceso de reforma (Vargas Arias, 2015: 18). Inspirado por el positivismo, el liberalismo hizo de la educación el eje del progreso (Vargas Arias, 2015: 19). Así, el proyecto educativo liberal, junto con el positivismo y el krausismo, buscó inculcar en los

estudiantes y en las «culturas populares» valores ilustrados como el «patriotismo, el nacionalismo, la higiene, la disciplina laboral y la ciencia», además de promover los ideales del progreso desde una perspectiva capitalista y positivista (Pozuelo Andrés y Martínez Esquivel, 2017: 135).

La educación adquirió tal relevancia en Costa Rica que se convirtió en un medio clave para fomentar el nacionalismo. Aunque inicialmente las celebraciones patrias dependían del interés del Poder Ejecutivo y las municipalidades, hacia 1899 no lograban involucrar a la mayoría de la población. Ante esto, se adoptó un modelo extranjero que utilizaba las escuelas y colegios para organizar festividades cívicas, con el fin de consolidar la identidad nacional (Arias Díaz, 2004: 66). Así, las escuelas comenzaron a ser utilizadas «para formar patriotas (...) hacerlos sentir parte de ella» (Arias Díaz, 2004: 66-67), promoviendo la adhesión a las celebraciones patrias y a una visión compartida de lo que significa ser costarricense.

La introducción de la teoría darwiniana de la evolución generó controversia en el ámbito educativo costarricense. Esta discusión se dio principalmente a través de los periódicos, y uno de los primeros casos reportados menciona que un profesor de Ciencias Naturales afirmó en clase que la humanidad descendía del mono, lo cual provocó una fuerte reacción en ciertos sectores de la sociedad (Molina Jiménez, *Prólogo. Vísperas de la tormenta*, 2008: XII). Esto lleva al siguiente tema de la sección, la percepción e historia de las ciencias en la Costa Rica de la época. Escritos de Brenes Mesén constituyen «un ejemplo del interés que los discursos y experimentos científicos despertaban en Costa Rica, ya desde el siglo XIX. La astronomía fue uno de esos campos que inquietaron a los costarricenses desde muy temprano» (Rodríguez Cascante, 2016: 9).

Las primeras investigaciones sistematizadas en Costa Rica se enmarcaron en la ciencia liberal-positivista (Goebel Mc Dermott, 2007: 49). Las instituciones científicas pioneras, como el Museo Nacional y el Instituto Meteorológico Nacional, fueron de corte liberal y «llegaron a concentrar la mayor parte de la producción científica del país hasta 1910», basadas en la idea liberal de la ciencia como motor del progreso material (Goebel Mc Dermott, 2007: 50). Sin embargo, su desarrollo dependía del interés agrícola y de la

situación económica. Durante crisis internacionales, estas instituciones sufrieron «drásticos recortes presupuestarios» debido a su dependencia del financiamiento estatal (Goebel Mc Dermott, 2007: 60).

Ejemplo de esto es que el Instituto Meteorológico, y su posterior transformación al Instituto Físico-Geográfico, se creó con la intención de «las características climáticas regionales con la producción agrícola» (Goebel Mc Dermott, 2007: 59), luego, el nombre de esta institución cambió porque se incorporaron a esta una gran cantidad de funciones con tendencias a «expandir la frontera agrícola, tales como la construcción y el mejoramiento de los caminos, el estudio de la composición de los suelos para la introducción de nuevos cultivos, y, desde luego, el incremento tan necesario de la producción cafetalera» (Goebel Mc Dermott, 2007: 59).

Otro aspecto que es necesario citar por el interés de este trabajo y por su relación con otros temas previamente mencionados en esta sección es el que relaciona la ciencia con la teosofía y otro tipo de ramas por el estilo. Uno de los primeros acercamientos menciona que:

El interés por los avances científicos y tecnológicos, especialmente los vinculados con el uso de la electricidad, y la fascinación por los estudios sobre la mente, en particular los relacionados con el psicoanálisis, abrieron un espacio decisivo para que la investigación de lo oculto se configurara como una disciplina orientada a la construcción de su cientificidad (Molina Jiménez, 2011: 25).

Las nuevas corrientes científicas y descubrimientos de la época provocaron diversas reacciones sociales, incluyendo un resurgimiento de las llamadas «ciencias ocultas». Este fenómeno se relacionó con sectores que, insatisfechos con la religión tradicional, buscaban consuelo espiritual compatible con el racionalismo, afirmación individual en una sociedad de masas y se sentían amenazados por el feminismo y el socialismo (Molina Jiménez, 2011: 27). Este tipo de conocimiento atrajo a «intelectuales, artistas, escritores y científicos –de Sigmund Freud a Rubén Darío–», interesados en explorar nuevas dimensiones estéticas, sexuales y psíquicas (Molina Jiménez, 2011: 27).

Toda esta corriente ejerce influencia también en la creación artística: «Libros, revistas, periódicos, puestas en escena y, más tarde, el cine difundieron y revalorizaron creencias y prácticas vinculadas con lo sobrenatural» (Molina Jiménez, 2011: 27). Según se afirma, esta inclinación por el ocultismo era un rechazo a la ciencia, sin embargo, este auge proviene de «una apropiación selectiva de las formas, representaciones y discursos asociados con las transformaciones científicas y tecnológicas» (Molina Jiménez, 2011: 28), es decir, tenían interés por ciertos aspectos que servían para nutrir sus ideas y conceptos. De acuerdo con esto:

[S]i por un lado se enfatizaba el origen antiguo de las disciplinas ocultas, por otro se recurría a los nuevos conocimientos relacionados con la psicología, la fotografía, las tecnologías de la comunicación –telegrafía y telefonía primero, radio y televisión después– y la radiología para fundamentar las afirmaciones de que era posible tener acceso a saberes y poderes alternativos, contactar con los muertos, predecir el futuro, practicar la telepatía y alcanzar formas de curación que iban más allá de la medicina científica (Molina Jiménez, 2011: 28).

Todo esto lo intentaban con el fin de validar las prácticas y creencias ocultistas, además, otro propósito era «tratar de conciliar lo científico y lo sobrenatural» (Molina Jiménez, 2011: 29); las personas adeptas a esta ideología buscaron encausar los nuevos conocimientos para lograr analizar las preocupaciones espirituales (Molina Jiménez, 2011: 29). En palabras de Rodríguez Cascante, «con el desarrollo de la ciencia experimental se renuevan los intereses por abordar lo desconocido con métodos científicos» (2016: 107).

De esta forma, también empezaron a surgir diferentes presentaciones de este tipo de corriente, como afirma Molina Jiménez, entre 1877 y 1914 «por lo menos en diez ocasiones, nigromantes, prestidigitadores, magos, espiritistas y médiums extranjeros se presentaron» (2011: 41) en el país. Uno de los casos más reconocidos al respecto es el del Doctor en ciencias ocultas, Pedro Jiménez, sus presentaciones «combinaban actos de telepatía, hipnotismo y sonambulismo con la exhibición de películas» (Molina Jiménez, 2011: 41). Otro factor que impactó el impulso de estas prácticas fue el surgimiento de

los círculos espiritistas y las posibles relaciones que empezó a establecer la teosofía con estas.

A pesar de que las prácticas promovidas por el ocultismo eran prohibidas por los teósofos, también se señalan algunas relaciones, por lo menos con lo que respecta al espiritismo, fuera a través de las prácticas como tal o porque «algunas personas que profesaron la teosofía, participaron también en prácticas espiritistas» (Molina Jiménez, 2011: 423). Otra diferencia entre la teosofía y el espiritismo son sus orígenes ideológicos: mientras la teosofía proviene de la ideología oriental, el espiritismo proviene de ideologías occidentales como lo son el positivismo y el evolucionismo (Rodríguez Cascante, 2016, 108).

Todas estas particularidades ideológicas y de organización social que se han visto hasta el momento, son importantes para la comprensión de gran parte de la forma en la que se ordenaba la sociedad costarricense en los años comprendidos entre finales del siglo XIX y casi hasta mediados del siglo XX. En la próxima sección se detallará en otras formas de orden social que también definen mucho de lo que fue la sociedad costarricense en esa época.

## **I.2. Sociedad**

### *I. 2.1 Mujer y familia*

Un aspecto que fue muy importante para la constitución de la sociedad costarricense fue el papel de la mujer y el de la familia en el nuevo país que se estaba queriendo formar. Es cierto: a pesar de las intenciones por reformar y darle un papel «diferente» a los distintos roles de género, todavía estaban arraigados pensamientos muy tradicionales:

Para estos años, el rol de la mujer en la sociedad costarricense estaba bien definido desde finales del siglo XIX por el mismo Estado, en un discurso que pretendió ser secular y moderno, pero que nunca dejó elementos que

provenían de la religión y la colonia. El papel de la mujer es ser una buena madre y esposa, su lugar es el hogar formando futuros ciudadanos y a lo sumo, entre las mujeres de élite, como lo fueron en su mayoría las miembros de *Virya*, podríamos agregar el ser educadas, bellas, decentes, participantes de la beneficencia y en algunos casos, anuentes a luchar por derechos políticos y laborales (Martínez Esquivel, 2011: 378).

Ya desde esta cita se puede percibir claramente que aún faltaba mucho para que la mujer pudiera ser considerada para la toma de decisiones y como ser capaz de desarrollarse en campos iguales o, por lo menos, similares a los de los hombres. A la mujer no se le reconocía como un ser intelectual, sino que se le relegaba a un rol subordinado centrado en «la producción y reproducción de la sociedad» (Silva, 1989: 68)<sup>3</sup>. Esta visión dificultaba la creación de centros educativos para niñas, ya que educarlas bajo principios liberales se consideraba improductivo y deshonesto: «no solo dejaría de producir frutos, sino que caería en la vergüenza y su honor en el polvo» (Silva, 1989: 69).

La educación femenina que se aceptaba tenía como fin formar «madres inteligentes y esposas sumisas» dedicadas a tareas domésticas y al silencio respetuoso (Silva, 1989: 69). Incluso los liberales, al proponer la educación de la mujer, mantuvieron esta visión. Para ellos, la mujer era clave en el proyecto liberal como agente de la «socialización política del niño desde el hogar» y encargada de inculcar valores patrios, ya que «la mujer como madre tenía la misión civilizadora de inculcarle al corazón del niño la simiente que al germinar lo haría hombre bueno» (Silva, 1989: 69).

Estas ideas llevan a que la educación de la mujer no sea desinteresada o por el hecho de establecer una igualdad en los derechos y en la accesibilidad a la mujer,

---

<sup>3</sup> Gracias a este tipo de reestructuraciones, sobre el papel de la mujer y la educación a la que se les daba acceso, es que se cuenta con evidencia de mujeres escribiendo en revistas culturales, así mismo con mujeres que dirigían revistas, sin embargo, estos son casos excepcionales y se van dando más hacia la segunda década del siglo XX. Algunos ejemplos son: «la revista infantil de San Selerín (publicada en abril de 1912), la revista feminista El Fígaro (publicada efímeramente en 1907 y 1915 y dirigida por Ángela Acuña), y la revista feminista Fémina (publicada en 1919 y dirigida por María Pinto de Montealegre)» (Rodríguez Sáenz, 2003: 6). Pese a esto, las percepciones sobre la mujer como ser intelectual aún estaban en continuo desarrollo.

consisten en la forma que tienen para poder «lograr el progreso y la estabilidad política. Dentro de esta lógica, la educación moral de la mujer permitiría infundir amor al trabajo, y adaptar al niño al orden social establecido» (Silva, 1989: 69). Así, la educación de la mujer tuvo un enfoque moralizador, relacionado con los principios religiosos y los valores necesarios para construirla como una formadora de buenos ciudadanos (Silva, 1989: 78).

A comienzos del siglo XX, la educación femenina avanzó lo suficiente como para permitir una redefinición limitada del trabajo de las mujeres, ubicándolas en «áreas domésticas, comercial y educativo», consideradas una extensión del ámbito doméstico (Rodríguez Sáenz, 2003: 24). Aunque hubo cierta apertura, los roles asignados seguían subordinando a la mujer a las necesidades del hombre, incluso en el ámbito educativo. No obstante, este desarrollo permitió el acceso femenino a estudios antes reservados a los hombres y fomentó movimientos por condiciones laborales más equitativas (Rodríguez Sáenz, 2003: 25).

Por otra parte, la construcción del ideal masculino exigía que el hombre fuera «[d]ispuesto al sacrificio por el bien general, impulsado a buscar la Gloria, a la vez severo y delicado, ilustrado, pero moderado, probo, capaz, adicto a la libertad, pero apegado a la Ley» (Estrada Pimentel, 2019: 10). Con la llegada de la modernidad, este discurso se transforma, rechazando el autoritarismo patriarcal y promoviendo «el cultivo individual de sí, la búsqueda orgullosa de su autodeterminación sin tutorías» (Estrada Pimentel, 2019: 11).

Otro tema que se añade a las consideraciones que se hace sobre la mujer en la época de interés, es su sexualidad. De su virginidad o no depende el trato que recibirá, con justicia, por parte de su marido, a las mujeres se les hace responsable de ser capaces de ser «convertidas en “muñecas” y en “juguetes” sexuales por los hombres jóvenes» (Estrada Pimentel, 2019: 21). Así, mientras las conductas de los hombres eran justificadas por su edad o demás, los mismos comportamientos en las mujeres eran señal de bajeza moral y envilecimiento (Estrada Pimentel, 2019: 21).

Las relaciones entre hombres y mujeres fueron importantes no solo desde sus individualidades, sino por su capacidad de consolidar la sociedad familiar, la cual:

Para la intelectualidad y los políticos liberales “...la familia [sirvió] ...como una metáfora para explicar las estructuras del Estado, y el Estado [proveyó] un modelo para la familia funcional. Central en este proceso de modelado son las relaciones de poder y subordinación entre los hombres y las mujeres y entre los gobernantes y los gobernados...” Por lo tanto, puede afirmarse que dentro del proyecto liberal el matrimonio y la familia se constituyeron en los principales pilares sociales garantes del orden, el progreso, la armonía, la civilización y la reproducción humana. De ahí la urgencia de preservar la institución de la familia como fundamento del orden social y político, mediante una creciente intervención estatal (Rodríguez Sáenz, 2003: 9).

Las revistas de la época jugaron un papel clave en la difusión de discursos sobre la familia, mostrando coincidencias entre los valores de la Iglesia, los liberales y el movimiento de mujeres. Estas publicaciones promovieron una imagen idealizada de la familia «monogámica, armónica, y afectuosa», con roles de género claramente definidos (Rodríguez Sáenz, 2003: 9). El matrimonio se concebía como el «fundamento de la familia, y de ésta última como garante del orden social y de la reproducción humana» (Rodríguez Sáenz, 2003: 14), y debía basarse en el acuerdo mutuo, la fidelidad, la procreación y el apoyo mutuo entre esposos (Rodríguez Sáenz, 2003: 14).

Durante finales del siglo XIX e inicios del XX, se consolidaron nuevas percepciones sobre la familia costarricense, enmarcadas en un discurso «hegemónico liberal-secular», impulsado por reformas socio-políticas y una redefinición del sistema de género, con el fin de «racionalizar y armonizar la vida social y política, y civilizar y moralizar a los sectores populares» (Rodríguez Sáenz, 2003: 41). Estos cambios estuvieron estrechamente ligados a transformaciones en ámbitos como la educación y la prensa.

### *I. 2.2 Raza y nacionalismo*

Durante esta época también se construyó una imagen del ser costarricense basada en características étnico-culturales. Desde 1846 ya se publicaban análisis que destacaban que «la composición étnica de la sociedad costarricense no es homogénea» y que el pueblo era «amante del orden político; pacífico y sensato», lo cual respondía a una estrategia civilizatoria (Urbina Gaitán, 2014: 158). Sin embargo, no existía una identidad nacional unificada, sino «una pluralidad muy heterogénea de estas comunidades (protonacionalismos)», donde predominaban referentes locales o religiosos (Vargas Arias, 2015: 11). Esto implicó que se marcara una diferencia entre Costa Rica y el resto de los países de la región, ya que el país:

[N]o precedió al Estado que inició su formación con la caída del modelo colonial; muy por el contrario, es tardíamente bajo el Estado liberal cuando se imagina y define lo que sería la nación costarricense. En otras palabras, la construcción de lo que se define como la “nación costarricense”, fue también el resultado del proyecto liberal desarrollado a partir de la séptima década del siglo XIX (Vargas Arias, 2015: 11).

Con la centralización del poder y del gobierno, surgió la necesidad de construir una identidad nacional alineada con intereses políticos y económicos. Ante la ausencia de una nacionalidad predefinida, se percibía a la población como un “lienzo en blanco”, cuya identidad sería moldeada desde distintos sectores. El modelo liberal jugó un papel clave en este proceso, promoviendo «esfuerzos que se realizan con el propósito de consolidar los sentimientos de pertenencia a una supuesta nación y, en consecuencia, a legitimar un modelo político particular» (Vargas Arias, 2015: 10).

Uno de los proyectos más efectivos del modelo liberal fue la creación de una figura representativa del costarricense promedio: Juan Santamaría, concebido como «un sujeto nacional-popular prototípico que guíe la actuación de las clases sobre las que se impone el modelo estatal liberal» (Vargas Arias, 2015: 11). Este nacionalismo fue claramente «impuesto» desde el Estado, que lo promovía mediante «actividades e instituciones organizadas por el Estado» (Vargas Arias, 2015: 11-12). Esta construcción

simbólica impactó diversas esferas como la educación, la familia y los medios de comunicación.

El auge del nacionalismo en Costa Rica está estrechamente ligado a la modernidad, cuya cúspide se alcanza a finales del siglo XIX con «la conformación de la esfera pública moderna» (Fumero Vargas, 2018: 1). Este proceso fue impulsado por la centralización del poder en San José, lo que dio lugar a «una dinámica cultura urbana vinculada con la economía cafetalera», caracterizada por la europeización del consumo, nuevas formas de entretenimiento y el crecimiento urbano (Fumero Vargas, 2018: 1). El desarrollo y la civilización se relacionaron con una educación «social y étnicamente diferenciada (...) así como la creación de colegios profesionales» y con «el auge de la cultura impresa» (Fumero Vargas, 2018: 1).

La modernización se dio desde diferentes puntos y entes sociales, al respecto se señala que:

La primera fase de ese esfuerzo modernizador se ubicó entre 1884 y 1889 y, en lo cultural, alcanzó tres logros principales: la invención de la nación costarricense, el impulso decisivo que se le dio a la alfabetización popular y la delimitación de la esfera de influencia de la Iglesia Católica. La identidad nacional, clave para superar el desfase creciente entre el cosmopolitismo de las jerarquías sociales y las visiones de mundo de campesinos y artesanos, se basó en el rescate de la “Campaña Nacional” (1856-1857) y de la figura de Juan Santamaría (Molina Jiménez, 2002: 17).

El centralizar la vida política y cultural en San José provocó que hubiera una tendencia a «identificar la cultura costarricense con la josefina» (Molina Jiménez, 2002: 19). Esto, a su vez, se relaciona con el afán de perfilar a Costa Rica como una nación actualizada, al «último grito de la moda», de manera que no fuera excluida de los países potencia y más modernizados. Como se afirma:

Esto fue propiciado por la concentración en San José de la producción impresa (...) y de la infraestructura nacional, que incluía, entre otras instituciones, un Archivo (1881), un Museo (1887), una Biblioteca (1888), un instituto Físico-Geográfico (1888) y un Teatro (1897), y el monumento a la guerra de 1856-1857 (...) La historiografía costarricense que se configuró en las décadas de 1880 y 1890, extendió el pasado de la

nación para identificarlo con las expediciones de Cristóbal Colón, con el fin de destacar el origen europeo de Costa Rica (Molina Jiménez, 2002: 19).

Producto de estas percepciones y constructos imaginarios es que se dan una serie de exclusiones a todos los grupos sociales, culturales y raciales que no fueran parte de estos parámetros. La idea del costarricense en relación con el europeo es de importancia porque explica muchas de las actitudes y conocimientos que se perpetuarán en los años venideros. Todo esto se manifiesta como un desligue de las identidades autóctonas y con más dificultades socioeconómicas con el fin de lograr ignorarlos para poder constituir una masa de personas sujetas a la autoridad política. Un caso es el de los aborígenes, quienes provocaban en los intelectuales una combinación de:

[U]n interés por lo aborígen en términos esencialmente arqueológicos y museográficos (un pasado tan misterioso como lejano) con el desprecio por las poblaciones de piel oscura del Pacífico Seco (en particular, las de Guanacaste, emparentadas con las de Nicaragua por acento cultura y fisionomía), con la preocupación por la fuerza de trabajo china y afroantillana (traída para laborar primero en la construcción del ferrocarril al Caribe y luego en la actividad bananera); y con la indiferencia por las comunidades indígenas existentes, expropiadas por los agricultores “blancos” en el Valle Central, esclavizadas por huleros en el caso de los guatusos-malekus, y enfrentadas en Talamanca a la destrucción ecológica provocada por la United Fruit Company (Molina Jiménez, 2002: 21).

Las percepciones sobre los diferentes sectores de la sociedad impactaron la manera en la que se constituyó la sociedad costarricense y el ideario que de esta se fue creando, como se vio en el estado de la cuestión, sobre la manera en que, por ejemplo, debía ser escrita la literatura costarricense y demás.

### **I. 3 Cultura, literatura y revistas**

Las medidas de modernización en Costa Rica impulsaron la alfabetización y, con ello, el crecimiento de la cultura impresa, ampliando «las expectativas culturales de la

ciudadanía», evidenciado en el consumo de diversos materiales como periódicos, libros y obras de teatro (Fumero Vargas, 2018: 2). Esta expansión generó la necesidad de contar con imprentas nacionales; la primera fue importada en 1830 y atendía tanto al sector estatal como al académico, marcando además el inicio de la prensa escrita en el país (Fumero Vargas, 2018: 2).

Todo este tipo de literatura se popularizó principalmente en San José, pero fue importante a nivel nacional ya que hubo un «tránsito de la cultura oral a la impresa» (Fumero Vargas, 2018: 3). A su vez, gracias a la reforma educativa, se dio una promoción de esta cultura impresa (Fumero Vargas, 2018: 3). Lo primordial es que, las personas de la época, ideologizadas por la «perspicacia moderna» descubrieron que:

[L]a revista, por su composición sui géneris, posee una fuerza de atracción de que carecen otras publicaciones que, por la simplicidad concisa de su contenido poco variado, no pueden satisfacer las necesidades del espíritu moderno, el cual desea información rápida y compleja; pero no tan rápida como la de la hoja de volante, ni tan compleja como la del libro docto. La revista llena a maravilla esas dos condiciones: he allí el secreto de su triunfo» (Ovares, 2011: 51).

Como tal, la educación fue un vehículo importante para la consolidación de la identidad costarricense que el Gobierno estaba impulsando; sin embargo, otro elemento importante fue la literatura, herramienta que toma importancia gracias a que, en la década de 1890 se llegan a publicar las primeras obras «obras en que la intención -y en algunos casos el valor literario- desborda los límites de la crónica o el cuadro de costumbres; se establecen grupos o tendencias definidas, y se inicia la discusión teórica incipiente entre ellos» (Quesada Soto, 1984: 3).

En el contexto de fuertes estructuras sociopolíticas e ideológicas, surgen las revistas culturales como espacios clave para la consolidación de las literaturas nacionales. Flora Ovares resalta que «la crítica acerca de las revistas literarias destaca en primer término su importancia en el proceso de consolidación y cambio de las literaturas nacionales» (1992: 165). Estas revistas funcionaron como un «vehículo» para el desarrollo de las letras costarricenses, facilitado por «factores como la falta de recursos, la censura y la predilección del público por los géneros breves» (Ovares, 1992: 135).

Además, eran más accesibles que los libros y permitían una mayor diversidad de géneros. Ovares también señala que «un alto porcentaje de la producción de numerosos escritores se encuentra dispersa en las publicaciones periódicas de la época» (1992: 136).

Las revistas tienen un gran poder a nivel intelectual porque son una puerta para la introducción de debates sobre temas que suelen generar controversia, sin embargo, entre las páginas de las revistas, se logra presentar temas que tienen «la tendencia a fracturar la visión de una Costa Rica idílica y pacífica, mundo armónico y cerrado, propia de algunos productos literarios que negaban la heterogeneidad y neutralizaban los elementos extraños y conflictivos» (Ovares, 1992: 137). Un ejemplo de esto se puede ver en el primer número de la revista *Costa Rica Ilustrada*, donde se presenta un artículo:

[L]lamado *La mujer en Costa Rica* y fechado en San José en 1887, donde se diserta de forma novedosa sobre la importancia de la educación de la mujer costarricense. La discusión sobre este tema se observa como innovadora (...) defiende la tesis de una igualdad de inteligencia y derechos para ambos sexos (Sánchez Zumbado, 2018: 11).

Estas revistas tienen la capacidad de publicar, conscientemente, textos disonantes con el discurso oficial, incluso desafiantes al mismo; no solo eso, también logran articular «la coexistencia de elementos que, desde la perspectiva actual, pertenecen a ámbitos de especialización diferentes» (Ovares, 1992: 140). A través de estas revistas se cubren todo tipo de géneros literarios, como crónicas que incluyen una diversa cantidad de eventos como los son homenajes de belleza, invitaciones a conferencias, encuentros literarios, entre otro tipo de actividades culturales (Ovares, 2004: 1005).

Las revistas literarias de la época se caracterizan por su naturaleza híbrida y heterogénea, resultado de una respuesta a los intereses del público (Ovares, 1992: 140). Este público desempeñó un papel clave en la configuración de dichas publicaciones. Según Ovares, la relación entre las revistas (enunciador) y sus lectores (destinatarios) se basaba en una «cercanía, una competencia ideológica y cultural semejante a la del destinador», lo que generaba vínculos más estrechos y selectivos que los de los medios masivos (Ovares, 2004: 1004). Para terminar con esta idea de la multidiscursividad

presente en las revistas culturales y literarias de la época, es importante destacar otro punto que subraya Ovares, pues menciona que:

[L]a diferencia actual entre arte y diversión sin pretensiones estéticas no parece haber operado en las representaciones de ese entonces. Así, como en el campo de los espectáculos no existían salas dedicadas exclusivamente a la proyección de cine o a la representación dramática, tampoco tuvo la literatura un espacio excluyente. Tampoco la labor del escritor y la del crítico se diferenciaban netamente, pues eran sobre todo los escritores, quienes además de escribir en varios géneros y ejercer otras labores como políticos, periodistas, educadores e historiadores, los que juzgaban las obras de sus colegas (1992: 140-141).

Estas revistas, especialmente las surgidas entre 1890 y 1920 tienen la característica de que hacen «publicaciones de carácter literario de perceptible orientación modernista, que comparte un espacio con revistas de carácter más político y militante (...) Junto a estas, permanecen otras de temática educativa, histórica o legal, que acogen también preocupaciones literarias» (Ovares, 2011: 3). Específicamente, entre otras revistas, la de *Páginas Ilustradas*, se inserta plenamente en «el movimiento modernista, se preocupan por los aspectos gráficos y el carácter visual de los mensajes» (Ovares, 2011: 3).

Un factor que caracterizó las publicaciones de fines del siglo XIX y principios del siglo XX es que se «orientan muchas veces por una preocupación común: la definición y la constitución de una literatura propia» (Ovares, 2011: 4). Esta necesidad de crear una literatura propia «se plasma en la búsqueda de modelos literarios, en el afán de dar cabida a los poetas jóvenes, en la mirada hacia el pasado literario que aspira a encontrar en él valores consagrados o que deben consagrarse» (Ovares, 2011: 4).

Entonces, ¿por qué medios se logra poner una ruta a las letras nacionales? Entre otros, se encuentran el «poema de inspiración dariana, el cuadro costumbrista, la crónica de un baile, el cuento de denuncia social, son medios válidos para fijar un rumbo a las letras nacientes» (Ovares, 2011: 5). Lo anterior coincide con «el momento de despegue y entrada a la modernidad, paralelos a la consolidación del estado nacional» (Ovares, 2011: 5). Esto se ve en las publicaciones que muchas veces «oscilan entre el modernismo

y el criollismo y las visiones del mundo presentes dan cuenta de las vacilaciones ideológicas de los sectores intelectuales» (Ovares, 2011: 5).

A pesar de toda la presión por construir una identidad nacional literaria, se crea una ruptura que «afecta a los escritores de fines de siglo. En general, en los textos propios de la época que nos ocupa, surge esta vacilación, propia de una sociedad que nace a la modernidad en situación de dependencia cultural y económica» (Ovares, 2011: 5). Todo esto revela su importancia a través de las revistas literarias, estas también «testimonian (...) la ambivalencia en relación con los posibles modelos y temas que deberían orientar la práctica literaria. En ellas, la coexistencia de obras adscritas a movimientos literarios diversos aparece como un rasgo permanente» (Ovares, 2011: 5).

Un hecho crucial para las revistas fue la distribución de los elementos a lo largo de las diferentes publicaciones, la cual «se ve afectada directamente por la relación que se establece entre la revista y su público» (Ovares, 2011: 40). Sobre el caso de *Páginas Ilustradas* se hacen algunas anotaciones al respecto, se menciona, por ejemplo, el que en «las primeras planas se dedican generalmente a poesías o a fotografías de señoritas de la sociedad. Lo anterior responde a los dos campos de interés de la publicación: las páginas, las letras y la ilustración» (Ovares, 2011: 40).

Otra característica de las revistas era la forma de organización del cuerpo de la publicación:

[S]e dividía por secciones heterogéneas, que no obedecían a un único criterio. En 1908 existían las secciones científica, literaria, europea y social. Había también algún corresponsal en el extranjero, colaboradores fotográficos y un fotograbador. Es decir, se debían cubrir los aspectos gráficos y literarios, los diferentes campos de interés, ciencias, literatura, sociales, variedades y, a la vez, era preciso moverse en los dos planos del espacio cultural: el país y Europa (Ovares, 2011: 41).

Un elemento que caracterizó las revistas literarias de la época, era la importancia que daban a los elementos gráficos que se publicaban en las revistas, para el caso de *Páginas Ilustradas*, se trata de un carácter de gran importancia en diferentes niveles «la decoración de las portadas y otras secciones, el diseño de los titulares, la diferenciación entre los variados tipos de letras, la inclusión de distintos colores, la presencia de vistas

y fotografías de paisajes o personas» (Ovares, 2011: 42). Por otra parte, la creación de estas revistas también propició la propagación de concursos o certámenes, en el caso de la revista que se ha estado mencionando, «se premiaban “postales”, es decir, composiciones de fotografía y poesía» (Ovares, 2011: 43).

Las revistas literarias jugaron un papel clave en la difusión del discurso nacionalista, función que asumieron tanto por iniciativa propia como por el reconocimiento de su comunidad lectora. En ellas, los «géneros literarios incorporados, que cubren una gama muy amplia», permitieron articular el debate entre lo universal y lo local, lo cual fue fundamental en los inicios de la literatura costarricense (Ovares, 2011: 59).

Los diferentes aspectos que conviven durante la época en estudio, los cuales son importantes cada uno tanto en su individualidad como en su conjunto. A pesar de las diferencias que pueden imperar entre sí, los diferentes elementos que se han expuesto se relacionan todos de una manera y otra, y esa unión es necesaria y lo único que da vida a las diferentes manifestaciones culturales que al final constituyen la historia de la literatura nacional, la oficial y la que ha sido olvidada por las razones que sean. Todo confluye hasta dar el resultado de, efectivamente, crear una identidad y una literatura nacionales que, en medio de sus objetivos, puede salir de lo esperado y provocar otro tipo de literaturas alternas también producto de las diferentes corrientes filosóficas, literarias y los eventos históricos que ocurrieron durante esta época.

## **CAPÍTULO II**

EL ANÁLISIS DE LOS RELATOS NO-MIMÉTICOS

## *II. 1 «Eugenia»: poder y belleza*

El título del cuento es conciso y sugestivo: lleva el nombre de una mujer, por lo que, de primera entrada, se descubre un elemento central del cuento. Este empieza con la mención de los miembros de un club, elemento que parece ser un espacio en el que algunos personajes famosos de la sociedad parisiense se reúnen para realizar actividades de dispersión y entretenimiento. Un primer aspecto que se rescata de esto es que, a diferencia de la mayoría de los textos costarricenses de la época, se encuentra contextualizado en la sociedad parisiense, por lo que, a lo largo del texto, se hace referencia a muchos elementos que se entienden a partir de este espacio geográfico. Aunado a esta ubicación, el primer párrafo describe el último baile anual de la asociación como uno en el que abunda la «pompa oriental», en el que hay «un derroche de lujo tan locamente deslumbrador en todo, en decorado, en armonías ideales, en los trajes exóticos y en opulentas pedrerías» (Zelaya, 1904: 82); con estos dos primeros elementos destacados, se resalta la presencia de características modernistas en el texto. Como se verá más adelante, no son los únicos que se hacen presentes, pero sí son de los primeros con los que se encuentra el lector, por lo que, a partir de esto, se toma al texto como perteneciente a esta corriente.

El modernismo se ha calificado como una construcción que se halla en «una lucha constante con los seguidores de las otras tendencias del momento -particularmente el realismo y el naturalismo» (Oviedo, 1997: 225), esta percepción que se tiene del modernismo, es uno de los primeros aspectos que ayuda a comprender por qué este texto se incluye en esta recopilación de relatos no-miméticos costarricenses, vale recordar, porque es un texto que no corresponde, directamente, a las propuestas estéticas que predominaban dentro de la corriente nacionalista. Algunas de las características más sobresalientes del modernismo son la inclinación por lo cosmopolita, que se entiende como la «adoración por los símbolos refinados y prestigiosos de la cultura universal (el mundo grecolatino, el medioevo, la Francia rococó, el París moderno y decadente)» (Oviedo, 1997: 229); la autopercepción elitista, es decir, el creer formar parte de alguna

especie de «aristocracia intelectual» con un «constante anhelo de algo superior, se alterna con la abriera adoración de lo *frívolo* y la *cursilería* extravagante, del dandismo y el esnobismo de correr tras los espejismos de lo banal y lo efímero sabiendo que los son» (Oviedo, 1997: 229), esta actitud da paso a una inclinación estética que es muy resaltada en esta corriente: «el amor a lo fastuoso, al *bibelot*, a las «chinerías» y «japonerías» (...) que caracterizaban sus escenografías favoritas» (Oviedo, 1997: 229).

En Centroamérica, región que se convirtió en cuna de uno de los más grandes exponentes de este movimiento literario, la «revolución literaria modernista implicó también un cambio respecto a la lengua. Y para los latinoamericanos, esto no podía significar otra cosa que una nueva relación con lo español, con la “madre patria”» (Rojas Gonzáles, 1991: 11). Con respecto al modernismo en Costa Rica, se ha dicho que este se consolida entre 1905 y 1930 (Ovares, *Modernidad y literatura: el modernismo en Costa Rica*, 2012: 4), por lo que se puede decir que este texto, publicado el 7 de febrero de 1904, forma parte de los primeros relatos modernistas costarricenses. Dentro de las propuestas modernistas, en Costa Rica se crea «una utopía basada en la belleza y el derroche y se inventan espacios selectos como alternativa a la realidad circundante» (Ovares, *Modernidad y literatura: el modernismo en Costa Rica*, 2012: 4), además, otro rasgo que se hace presente en este tipo de literatura en el país es el erotismo, el cual trata de un «amor, galante, exótico, romántico o sacrílego» (Ovares, *Modernidad y literatura: el modernismo en Costa Rica*, 2012: 6). Como se verá a continuación. Estos son elementos que se encuentran presentes en «Eugenia».

Previamente se mencionaba cómo el inicio del texto denota una serie de elementos pertenecientes a esa faceta elitista del modernismo, a lo largo del relato se encuentran otros de esta índole que proporcionan las evidencias necesarias para adscribir este cuento a dicha corriente literaria. En el segundo párrafo del relato se encuentra la descripción del chalé del club, del que se dice que es «un palacio árabe construido por algún arquitecto» (Zelaya, 1904: 82), esta caracterización, relacionada con la constante referencia a elementos orientales, se ve reforzada por la siguiente descripción arquitectónica del lugar: «los salones amplios de baile alternaban con la coquetería de

reducidos *fumoirs* chinescos y con sugestivos saloncitos de conversación, entapizados unos de azul, otros de rosado, de verde claro, de blanco y oro», estos «gestos elitistas», como los llama Oviedo (1997: 229), se mezclan con los rasgos preciosistas comunes del modernismo y estas referencias a los colores azul, rosado, oro. Otra mención a estas descripciones orientales es el hecho de que los cocheros estaban «enmascarados, endosaban libreas árabes, mogolas o turcas» (Zelaya, 1904: 82).

El cosmopolitismo es otra característica modernista que abunda en el relato, desde uno de los primeros momentos, se expresa que la narración se encuentra ubicada en París, por lo que hay una constante mención de elementos que remiten a costumbres de esta zona geográfica, como la referencia a «los últimos *boudoirs* que han existido en París» (Zelaya, 1904: 82), «el ensueño del *flirt* parisiense» (Zelaya, 1904: 82), «la *alta parranda* parisiense» (Zelaya, 1904: 82); además se da un constante uso de palabras en francés, que denota la intención de adentrarse a ese mundo intelectual. Asimismo, se puede ver la inclinación modernista por los excesos materialistas por medio de «habitaciones repletas de objetos orientales y descripciones de elementos exóticos como la seda china y piedras preciosas en torres de marfil» (Pérez Abreu, 2005: 7), esto se reconoce a través de los adornos que decoran las diversas instancias, por ejemplo, lujosos comedores «en los cuales la vajilla de plata maciza tenía como claroscuro la nitidez de la porcelana de Sévres» (Zelaya, 1904: 82) o que «grupos soberbios de bronce o mármol, gloriosas desnudeces firmadas por los artistas más a la moda» (Zelaya, 1904: 82) decorarán algunas esquinas en las despensas o la mención del «mágico cincel de Praxíteles» (Zelaya, 1904: 83). Por otra parte, esta particularidad del modernismo también se puede ver en la referencia a la cultura e historia universal. Se encuentran menciones a famosas cortesanas de Francia y España como lo son madame de Montespan, madame de Pompadour y madame de Tallien. También se hayan referencias al mundo grecolatino: las diversiones que se dan en la casa de Eugenia se tildan de «casi únicos en la Historia Universal, apenas conocidos por los pueblos artistas de la vieja Grecia» (Zelaya, 1904: 83), los bailes del Club «terminaban en espléndidas apoteosis a Eros» (Zelaya, 1904: 83), Eugenia estaba vestida de Cleopatra para ese último baile anual

y, en un momento crucial de la narración, los personajes se encuentran frente a un «grupo de mármol de *Daphnis y Chloe*» (Zelaya, 1904: 83); y la comparación de Venus y Diana con la corte femenina que acompaña a Eugenia.

Son muchos los rasgos modernistas que se pueden ver presentes en el cuento, por lo que, dejándolos de forma parcial de lado, se procede a hablar sobre la cuestión textual, de la historia encerrada en medio de estas características. Se empieza por la, ya mencionada, descripción del chalé del Club, donde se reunían personas que, según parece, pertenecen a la aristocracia y a la nobleza de Francia; por lo que la locación, elegantemente erigida, ayuda a constituir un ambiente de elegancia y prestigio. Sin embargo, todas estas descripciones tan refinadas, forman parte del preámbulo que introduce al personaje principal del cuento: Eugenia.

A pesar de todas las bellezas e increíbles construcciones que se pueden encontrar en el Club para el entretenimiento de las personas asistentes al baile, se destaca esta mujer, quien era el «alma de la fiesta (...) la mujer feliz que reunía los mejores títulos para dominar a París: la belleza incomparable, la juventud, la vivacidad o *esprit* y la riqueza» (Zelaya, 1904: 82). Era una mujer con un «rico matrimonio» que le permitía entrar en «ese mundo de refinados y de aburridos que se agitan en la *alta parranda* parisiense» (Zelaya, 1904: 82); además, no solo se trata de una mujer bella, también tiene las suficientes rarezas en su carácter para someter la notoriedad a sus pies. Entre estas, destaca el narrador, el hecho de ser capaz de «vivir en medio de un círculo de las más lindas mujeres, Evas esculturales que parecían nacidas de la colaboración del soplo divino» (Zelaya, 1904: 82-83), incluso, se dice que las amigas que la rodean son todas «casadas, jóvenes, ricas y maravillosamente bellas» hasta el punto de que «este tipo de corte no la tuvo nunca Venus, ni la misma Diana» (Zelaya, 1904: 83).

Todas las fiestas, según se narra, parecen tener a Eugenia de B. como centro de atención, pues, además, ella era quien montaba los entretenimientos, inigualables, en su casa; espacios donde se daban «espléndidas apoteosis a Eros» (Zelaya, 1904: 83) que, al final, llegaban a ser «un emporio de adulterios de buen tono, de duelos caballerescos y misteriosos, de aventuras extraordinarias» (Zelaya, 1904: 83). Estas celebraciones

estaban llenas de gente que tenían «como inconciencia de ensueño» (Zelaya, 1904: 83), hasta el punto de que la voz narradora llama a estas personas «gente sonámbula» (Zelaya, 1904: 83). Es decir, la preparación de los elementos decorativos, tanto artísticos o arquitectónicos, como los entretenimientos vivenciales, como aquellos en los que las mujeres

[H]ipnotizaban a los escogidos espectadores con la inefable contemplación de sus formas heréticas a fuerza de ser perfectas, criaturas hechas de luz como las auroras que alegran diariamente a los mundos, cuerpos amasados con pétalos de jazmín y botones de rosa, blancos y desnudos como un lucero (Zelaya, 1904: 83).

Momentos que también son descritos como cuadros vivos, son, todos, elementos que ayudan a construir un espacio casi idílico, desde el que se pueden abstraer las personas para enfocarse en el momento presente, en la fiesta y el disfrute; por eso, cuando llega a los oídos de la gente alguna noticia trágica como la muerte de algún conde francés que «había recibido una bala en el corazón o en la cabeza en un duelo cualquiera» (Zelaya, 1904: 83), es que, sí, se levantan algunos gestos de curiosidad; pero no pasa más allá de esto y, el narrador, es muy puntual en esto al decir que «la fiesta seguía» (Zelaya, 1904: 83).

Este hecho, el de las personas hipnotizadas por el placer de la fiesta y las degustaciones que se dan allí, es muy importante para el disfrute mismo de Eugenia, quien «gozaba prodigiosamente – como testigo – en esos refinamientos sutiles de la infidelidad de sus bellas amigas, los provocaba, los paladeaba con éxtasis» (Zelaya, 1904: 83), este parece ser un rasgo peculiar de Eugenia, según lo que dice el texto, pues aunque disfruta ver y ser la «[v]erdadera responsable de la infidelidad de sus amigas», ella nunca mordió «la manzana del adulterio» (Zelaya, 1904: 83). Se dice que ella manejaba el *flirt* «como nadie en el mundo» (Zelaya, 1904: 83) y que «le encantaba ver a sus pies a los hombres pataleando de amor» (Zelaya, 1904: 83); sin embargo, cuando notaba que su admirador había desarrollado tal intoxicación hacia ella «hasta estar a punto de... faltarle al respeto» (Zelaya, 1904: 83) ella prefería abandonar cruelmente al hombre y hacerse con otra presa para ese juego al que Eugenia parecía jugar.

Vestida como Cleopatra para ese último baile anual y disfrazada con máscara que resaltaba «las facciones de la gran amorosa» (Zelaya, 1904: 83), aparece irreconocible para las personas que la rodean, que es la intención con la que asisten a ese baile particular, donde reina el anonimato y cada uno busca vestir de tal forma que ni los íntimos lo reconozcan. No obstante, hay un hombre que la reconoce: el Príncipe Fernando de L, quien «no dormía ni comía por pensar continuamente en ella» (Zelaya, 1904: 83). Al permanecer bajo las máscaras que les permiten el anonimato, el joven parece empujado a pasar un límite, de aquellos que provoca el rechazo cruel de Eugenia: «al pasar por delante de un grupo de mármol de *Daphnis y Chloe* uniendo sus labios, el Príncipe Fernando le pidió un beso» (Zelaya, 1904: 83). Esta petición provoca un sobresalto que es reprimido rápidamente para dar paso a una especie de negociación, cuando Eugenia pregunta qué es capaz de hacer él por un beso de ella, la respuesta pasional de aquel hombre es «¡Por un beso de usted, yo daría hasta la vida!» (Zelaya, 1904: 84).

Esta oración del Príncipe parece convertirse en una sentencia, una vez consumado el beso, que parece ser anhelado por ambos, Eugenia insinúa que Fernando sabe lo que debe hacer ahora que terminaron con aquel acto. Después de esto, de que esta mujer señala esto y abandona al príncipe en la sala donde se besaron, el texto hace una división de párrafos, se puede decir que se trata de una elipsis donde no se sabe nada sobre este acontecimiento o los personajes involucrados. Se explica cómo amanece el Club después de la gran fiesta, donde «reinaba la algazara ideal del *champagne* y las risas joviales de las mujeres más lindas del mundo» (Zelaya, 1904: 84), es así como, en medio de esta ensoñación, de este espacio idílico que dejaron «las aventuras fantásticas de aquella noche bacanal», llega una noticia que levanta un breve murmullo entre las personas de la fiesta: «uno de los sirvientes vino a decir que el Príncipe Fernando de L. se acababa de suicidar»; sin embargo, este dato no hace más que provocar el mencionado breve momento de conmoción, porque el texto concluye con una oración concreta y tajante: «¡Y la fiesta siguió!» (Zelaya, 1904: 84).

La totalidad del relato se encuentra cargada de referencias a situaciones y a personajes que ayudan a construir la imagen y presencia de Eugenia, así como la relación del hecho que lleva al suicidio del príncipe, por lo que, a continuación, se procede a dar una serie de elementos que ayudan a desgranar la lectura que este trabajo analítico hace del presente relato. Con el fin de comenzar este escrutinio de elementos, es importante hacer referencia a la concepción de la mujer dentro de la corriente modernista.

Uno de los rasgos, antes de iniciar el tema de la mujer dentro de esta estética literaria; por el que se caracteriza el modernismo, es la presencia del erotismo. Este surge en respuesta a un clima de ultra represión sexual que se ha amasado a lo largo de varios siglos de historia de la humanidad, a partir de este clima «resurge un sentido de los placeres de la carne que había estado larvado en la conciencia europea durante siglos y son precisamente los escritores simbolistas, quienes hacen de la adoración a Eros (dios griego del amor)» (Camacho Delgado, 2006: 31), esta situación, a su vez, se encuentra en paralelo, de alguna forma con «la búsqueda de la mujer ideal» (Hill, 2006: 5). Esta articulación se puede apreciar en lo siguiente:

La mujer puede arrastrar al hombre hacia su propia destrucción, pero también hasta formas de goce carnal inimaginables. Esa búsqueda hedonista del placer sexual siembra la literatura, y el arte en general, de un repertorio vastísimo de elementos eróticos que aluden a la voluptuosidad y la sensualidad de sus protagonistas. Los textos de la época dan buena cuenta de un nuevo léxico en el que abundan las bocas rojas, los senos firmes, los ojos negros y profundos, las miradas lascivas, los cabellos electrizados al viento, el vientre firme y ansioso ... Muy atrás queda la *solitudo carnis*, el desprecio del cuerpo y de los sentidos, tan característicos de la vida europea desde la Edad Media (Fumagalli, 1990), y en su lugar vamos a encontrar una verdadera liturgia del placer, a través del erotismo, la sensualidad, la voluptuosidad, y un nutrido elenco de figuras y mitos, utilizados para reactivar dichos sentimientos. (Camacho Delgado, 2006: 31).

De esta forma, aunque lo femenino también es representado como «enfermedad que debe ser mostrada» (Pérez Abreu, 2005: 2), también se presentada con un carácter sexual, específicamente construido por los escritores modernistas quienes «crearon fetiches de aspectos específicos de la anatomía femenina, imaginándolos como si fueran

parte de una colección exótica y erótica» (Hill, 2006: 13). Esta ambivalencia, que se encuentra en la construcción femenina del modernismo, da paso a la imagen «de la mujer como diabólica y angelical al mismo tiempo; la mujer es, una vez más, la Eva tentadora y María Virgen, Madre del Salvador» (Pérez Abreu, 2005: 3). Es a través de dicha construcción que la literatura modernista pretende «producir a la mujer perfecta: la que tiene el encanto sensual de la mujer fatal, pero la espiritualidad e inocencia de la mujer frágil» (Hill, 2006: 14), debido a esto «la mujer, en general, y el cuerpo femenino, en particular, llegaron a ser objetos fetiche» (Hill, 2006: 13), pues responden a un carácter de búsqueda estética y social que permitiera crear a la mujer ideal para acompañar al varón, es por esto que «los personajes femeninos son simplemente objetos, porque han sido completamente deshumanizados por sus creadores masculinos» (Hill, 2006: 27).

Esta deshumanización permite una amplia gama de presentaciones de la mujer del modernismo, esta, por ejemplo «sirvió a la imaginación poética como un símbolo de belleza y verdad, a la vez que le proveyó una alegoría de las instituciones que comúnmente asociamos a la civilización y a la cultura» (Saporta Sternbach, 2015: 373), a través de esta *objetización* de la figura femenina, se crea la percepción de que «la mujer modernista aparece generalmente como una mujer frívola, estatuesca, o bien enferma ella misma o agente de enfermedades y tragedias humanas, y típicamente fragmentada» (Pérez Abreu, 2005: 2). Al personaje femenino se le da un «estatus de misterio, de entidad mítica, se entiende, la sitúa por encima de todo orden y de todo reclamo consecuente» (Marticorena, 2017: 30), a través de esto, se forma una mujer lejana, sin emociones, palabras, pensamientos. De esta manera, se crea un dilema: los hombres deben descubrir cómo «combinar las características de los dos tipos de mujer» lo que los lleva a crear «una mujer paradójicamente ideal en su escritura» (Hill, 2006: 48), y ¿qué hace perfecta a esta mujer? «su atractivo provocador--sexualmente gratificante- y su gracia --socialmente gratificante--» (Hill, 2006: 48).

Es realmente importante recordar que «[l]a época finisecular constituyó un período de transición importante para las mujeres latinoamericanas con respeto a sus roles sociales y sexuales» (Hill, 2006: 6); con la llegada de la democracia y las diferentes

movilizaciones feministas, la mujer empezó a ser más visible en la sociedad y, «[c]uanto más aumentaba la presencia de mujeres independientes en la sociedad, mayor era el problema que tenían los hombres finiseculares de entenderlas y abordarlas» (Hill, 2006: 14); es por esto que, con el paso de los años y de los movimientos sociales que caracterizaron el siglo XIX, la construcción que se da sobre la mujer «pasará de ser la de la joven que desfallece exangüe entre suspiros y promesas fallidas, hasta convertirse en aquella que, con su indiferencia o abierto deleite, provocará la muerte de su amante enfebrecido» (Marticorena, 2017: 31). Es por esto que, como se mencionaba con anterioridad sobre el binomio Eva-María, se entiende que «algunas de ellas se convierten en la Eva moderna, una mujer «frívola y tentadora» (Pérez Abreu, 2005: 4).

Estas situaciones a nivel social y artístico, provoca que, en las primeras décadas de este movimiento literario, se estableciera «como figura arquetípica a la *femme fatale*» (Marticorena, 2017: 30). Sobre esta construcción literaria se ha dicho que

[F]ue una de las imágenes ampliamente utilizadas por escritores y varios artistas decimonónicos para representar las turbulencias de finales de siglo. En muchos de estos escritores e intelectuales la imagen de la *femme fatale* fue un motivo de uso frecuente que coincidía con los temores que produjo la democratización asociada con la modernidad misma, en cuanto a que la modernidad puede ser vista como la expansión de los círculos de poder (en favor de las masas y las mujeres) y como el desarrollo de métodos de control social y político en las sociedades del momento (Rivera, 1998: 54-55).

Gracias a estas cuestiones se entiende por qué se dice que la mayoría de las novelas modernistas incluían, entre sus páginas, a esta famosa imagen de la *femme fatale* (Saporta Sternbach, 2015: 358), quienes, «según la mitología popular, causaban la muerte de los hombres con su insaciable apetito sexual» (Saporta Sternbach, 2015: 358). La mujer fatal era una construcción escultural, en el sentido de que era hermosa, pero fría y «sin alma» al mismo tiempo, es por esto que «la belleza de la mujer fatal, de varias maneras, resultaba contaminada, sospechosa y perversa» (Hill, 2006: 5). La mujer fatal, creada por la literatura modernista, es una especie de mezcla, por la cual, «la combinación de belleza, madurez e independencia en la mujer fatal producía una

atracción letal, porque este tipo de mujer era poderosa, intocable, hermética e indiferente; esta mujer era completamente capaz de destruir al hombre simplemente por ser mujer» (Hill, 2006: 12). Esta descripción que se da de la mujer, que parece dotada de malignidad suprema por encima del género masculino por el hecho de haber nacido como mujeres bellas, provoca que «por ser completamente deseable pero totalmente inasequible, siempre representa una amenaza sexual para los hombres que la admiran» (Hill, 2006: 5). La construcción que se hizo de la mujer, como objeto sin emociones, es, también, el elemento que provoca pavor de este ser inventado, pues es el desinterés y «la falta de una relación realmente romántica entre ellos» (Hill, 2006: 12) entre el hombre y la mujer, lo que suponen la perdición y el peligro para el hombre.

Todas estas características y manifestaciones que se dan de la mujer fatal, no se quedan meramente en la descripción de estas, sino que incluyen una serie de elementos que las relacionan con colores, olores y demás, que no deja de ser parte de la herencia simbolista y su adoración a Eros. Así, por ejemplo, la impureza, «está implícita en el carácter provocador, ardiente, sensual y sexual de las variaciones del color rojo: el rosa, el púrpura, el carmesí, el granate, etc» (Hill, 2006: 15), este rojo erótico está, a su vez, relacionado con la *femme fatale*. Otro elemento que se encuentra como constitutivo de las mujeres fatales en el modernismo es la concreción de las «máscaras de perversión femenina (...) por medio de una serie de personajes con una fuerte raigambre en el mundo clásico y en la cultura bíblica. Son los casos de Elena, Circe, Dalila, Pandora, Semíramis, Judith, Cleopatra o Salomé» (Camacho Delgado, 2006: 32).

Aunque se ha tomado un gran recorrido para entender el papel de la mujer dentro de los textos modernistas, cada uno de los detalles explicitados previamente, son necesarios para la comprensión plena del relato y de los diversos elementos, de las referencias a la cultura universal, a personas y personajes; que se hacen notar en el texto. Por lo que, sin más, se procede a un primer hecho importante para la trama de este cuento, y es el hecho de que, no por casualidad, se mencionan a una serie de señoras que, en cierto período, estuvieron relacionadas, directamente con la realeza. Estas damas son introducidas a través de otro elemento particular, que es la descripción arquitectónica, en

donde se describen las habitaciones que se encuentran en un piso alto como los «últimos *boudoirs* que han existido en París, copias maravillosas de los templos erigidos a Amor por las grandes cortesanas de los mejores tiempos, las de Montespan, las de Pompadour, las de Tallien» (Zelaya, 1904: 82), esto se destaca como particular, ya que, en primer lugar, los *boudoirs* generalmente se han relacionado con un espacio femenino, el cual, en algunos casos, era espiado por algún hombre en busca de visiones con las cuales deleitarse; en segundo lugar, estos espacios concretos del cuento, están contruidos a Amor, a Eros, el cual, como se recordará, se encuentra relacionado con el desarrollo del hedonismo y lo erótico que se empezó a consolidar en la literatura modernista. Así, estos espacios se encuentran contruidos a través de una ideación que remite a espacios femeninos secretos, desde donde salen experiencias amorosas y eróticas que proporcionan el deleite general en los bailes del Club.

Ahora, es importante repasar a las mujeres mencionadas con anterioridad porque su aparición en el texto no es casual o por mero afán de adaptarse a la corriente estética que dicta el cosmopolitismo como incitador de menciones a personajes famosos; no, estas apariciones tienen relación intrínseca con la narración que se da posterior a su presentación en el relato. La primera en aparecer es madame de Montespan, quien, para la segunda mitad del siglo XVII, se convirtió en una de las últimas amantes del rey Luis XIV (Ferrer Valero, 2012), esta mujer es descrita como «[e]legante, orgullosa y segura de sí misma» (Ferrer Valero, 2012). Gracias a la posición en la corte, que le fue otorgada a través de su familia y el matrimonio que adquirió, en 1666 conoció al rey Luis XIV en persona y «el Rey Sol cayó a los pies de la bella e inteligente marquesa. Consciente de la influencia que ejercía sobre el soberano, Athénaïs se dispuso a ejercer su papel de amante real con orgullo y decisión» (Ferrer Valero, 2012), de esta forma, deja a su esposo y se dedica a vivir con el Rey, de quien tiene 7 hijos que nunca pueden ser legitimados porque ella estaba «legal y públicamente casada» (Ferrer Valero, 2012). Sin embargo, después de 12 años, es reemplazada por una amante más joven y termina su vida en París, «donde murió el 27 de mayo de 1707» (Ferrer Valero, 2012).

La segunda mujer mencionada en esta estrofa del cuento es madame de Pompadour, de quien se dice que «logró convertirse en una de las mujeres más brillantes y poderosas de la Francia del siglo XVIII, todo desde su rol como amante de Luis XV» (Catta, 2020). A pesar de tener muy pocas probabilidades de poder entrar a ser parte de ese mundo de realeza debido a su historia familiar (Catta, 2020), la que, por nombre de nacimiento, se llamaba Jeanne-Antoinette, «supo transformarse en una de las mujeres más importantes de su época, “reinó” por veinte años y supo mantener su favor, influyendo inmensamente en el rey y ayudando a torcer el destino de Francia a su paso» (Catta, 2020). Dentro de lo que parece destacar de la biografía de esta dama, es que, desde pequeña, mostró una singular hermosura y, al mismo tiempo, desarrolló su inteligencia y su formación, al respecto se dice que «por su belleza y su intelecto, amigándose, por intermedio de famosas *salonnières* parisinas, con personajes de la talla de Voltaire y Montesquieu, con los cuales tendría contacto toda su vida» (Catta, 2020). Todo esto y el hecho de ganarse el favor del Rey provocan que este la divorcie legalmente de su esposo, que la introduzca al palacio de Versalles y que le dé el título de Marquesa de Pompadour.

Otro particular hecho que acompaña a esta mujer es que, de los 20 años que estuvo junto al Rey, solo por un corto período de cinco años fue capaz de brindar atenciones sexuales a este debido a condiciones físicas que la incapacitaban para dar una adecuada relación física al monarca (Ferrer Valero, *La amante burguesa, Madame de Pompadour (1721-1764)*, 2011); con esto, su permanencia al lado de Luis XV peligraba, sin embargo, «procuró volverse indispensable (...) durante los siguientes quince años siguió entreteniendo a Luis con su fanatismo por la arquitectura y el diseño, pero mientras lo hacía susurraba consejos sobre temas de Estado en su oído» (Catta, 2020). De esta forma, Madame de Pompadour logró conseguir un cargo importante al lado del Rey, empezó a figurar como «símbolo de la amistad o como mujer intelectual» (Catta, 2020) más que como amante, incluso llegó a ser «una importante mecenas del arte y la cultura. Impulsora de la Enciclopedia de Diderot, de las obras pictóricas de Boucher o de monumentos como la Plaza de la Concordia de París» (Ferrer Valero, *La amante*

*burguesa, Madame de Pompadour (1721-1764)*, 2011). No obstante, esta misma capacidad de poder, es la que la lleva a la desgracia, si ya de por sí tenía muchas personas en su contra debido a su pasado familiar y el no parentesco sanguíneo con la realeza, su movimiento político en la guerra de los Siete Años, provocó que la culparan de la derrota de Francia. Por último, falleció «de una enfermedad pulmonar el 15 de abril de 1764 a los 42 años. Se le permitió dar sus últimos respiros en Versalles, algo inaudito para una amante» (Catta, 2020).

Finalmente, se menciona a Tallien, quien, a diferencia de las mencionadas con anterioridad, no fue compañera o amante de ningún rey. En su época, hacia finales del siglo XVIII; por el contrario, todo lo relativo a la realeza y a la corona francesa, estaba en una terrible persecución por parte del maltratado pueblo francés que, entre otras cuestiones, logró la decapitación de los reyes Luis XVI y María Antonieta el 21 de enero de 1793. Nacida en España como Teresa Carrabús, esta mujer estuvo, gracias a su padre, rodeada de muchas facilidades que le otorgaron educación de calidad y la posibilidad de pertenecer a la alta aristocracia francesa (Manzanera, 2020). Al igual que las otras damas, estuvo casada con un hombre que también le dio acceso al mundo aristocrático, sin embargo, a este matrimonio se le titula como «infeliz» (Manzanera, 2020); de este logra librarse y se convierte en amante del diputado Tallien.

En medio de la Revolución Francesa, con la cual estaba parcialmente de acuerdo, esta mujer se da cuenta de que peligra su vida y decide huir con su amante, sin embargo, es detenida y sentenciada a muerte por Robespierre. Este hombre «transformado en dictador actuaba sin piedad al mínimo asomo de moderación» (Manzanera, 2020), se encargó de infundir el terror y las cuantiosas matanzas en los habitantes franceses, quienes encontraron en Teresa, una salvadora, ya que se dice que gracias a una carta enviada a su amante (Manzanera, 2020), fue que este tuvo el valor de hacer frente a Robespierre y, por ello, se logró que el tirano fuera decapitado, lo cual fue un alivio para el pueblo; quien pasaría a llamar a Teresa «Nuestra Señora de Termidor» (Manzanera, 2020). Después de nuevos matrimonios para lograr grandes posiciones dentro de la política, con los cuales, aparentemente, ayudaba a los más necesitados, madame Tallien

moría con 72 años, en un entierro lleno de personas que la querían por el bien hecho en vida. El artículo que se utilizó para hablar de su vida concluye con que esta mujer «[n]o dudó en usar sus encantos para aproximarse al poder; intentó hacerse ver a través de los personajes con los que se relacionó, pero también evitar sufrimientos al prójimo cuando estuvo en su mano» (Manzanares, 2020).

Todo este recorrido por las tres mujeres francesas, quienes tienen en común un “arma de doble filo”: su belleza y su inteligencia, llega el momento de entender cómo se relacionan estas grandes mujeres, con Eugenia de B. «la mujer feliz que reunía los mejores títulos para dominar a París: la belleza incomparable, la juventud, la vivacidad o *esprit* y la riqueza» (Zelaya, 1904: 82). Al igual que las otras mujeres francesas, su «rico matrimonio» la ayudó a «tomar posesión del trono de reina en ese mundo de refinados y de aburridos que se agitan en la *alta parranda* parisiense» (Zelaya, 1904: 82). Se trata de una mujer hermosa y fuerte que logra instalarse en los altos rangos de la sociedad parisiense, su seguridad en sí misma es tal que, a diferencia de otras mujeres que podían ser como ella, no tenía miedo de «vivir en medio de las más lindas mujeres» (Zelaya, 1904: 83).

Esta posición social le permite crear y fomentar grandes fiestas y entretenimientos, donde las «Evas esculturales» que tenía Eugenia en su corte, daban «cuadros vivos, en que aquellas diosas sobrehumanas hipnotizaban a los escogidos espectadores con la inefable contemplación de sus formas heréticas a fuerza de ser perfectas» (Zelaya, 1904: 83). Esto es un hecho importante a destacar porque a estas mujeres que, como parte del retrato femenino modernista, son calificadas como esculturas y creación divina «y del mágico cincel de Praxíteles» (Zelaya, 1904: 83) y no solo se queda ahí la comparación, pues también las asemeja a Eva. Ambas construcciones, que afirman nuevamente la pertenencia del relato a la corriente del modernismo literario, pone de manifiesto la contemplación de estas mujeres como un elemento artístico y lejano, sublime o celestial, no como personas capaces de encontrar un mismo espacio de placer o disfrute, al menos no de la misma forma en que los hombres parecen contemplar o recibir el espectáculo que le dan las mujeres, que de hecho se

reducen a eso, una forma en que «los selectos espectadores» pueden disfrutar de los atributos físicos que se le otorga a estas mujeres.

Es interesante, porque después de ser catalogadas como «Evas», que ya alberga una connotación muy fuerte en torno al sentido peligroso y pecaminoso que le atribuyen a la mujer bella; también se las relaciona con «cuerpos amasados con pétalos de jazmín y botones de rosa, blancos y desnudos como un lucero» (Zelaya, 1904: 83), es decir, con el color blanco y este, a su vez, «con su carácter inherentemente virginal, puro, delicado e inocente está conectado con la mujer frágil y maravillosamente casta» (Hill, 2006: 15). En esta construcción se puede apreciar el modelo de mujer que el modernismo estaba buscando crear a través de la literatura, esa paradoja de mujer pura/pecadora que es confirmado por la aseveración que da el narrador sobre las fiestas que eran un «emporio de adulterios de buen tono» (Zelaya, 1904: 83).

El ambiente provocado por las exquisiteces ornamentales y femeninas provoca en las personas invitadas «como inconciencia de ensueño poseía a aquella gente sonámbula» (Zelaya, 1904: 83), este ambiente se presenta a la manera de un lugar especial para la recreación de los sentidos y las experiencias, una especie de hipnotismo que se apodera de las mentes de las personas, hasta el punto que noticias como la muerte de algún hombre importante «en un duelo cualquiera» (Zelaya, 1904: 83), era desdeñada fácilmente, a lo mucho provocaba «alguna que otra pregunta de curiosidad» (Zelaya, 1904: 83). Sin embargo, hay una pequeña oración que introduce, nuevamente, la representación la mujer cual ser frívolo que reacciona, según lo describe el narrador, con «alguna sonrisa significativa se dibujaba, graciosa, en alguna boca rosada» (Zelaya, 1904: 83). En este aspecto, se pueden rescatar dos cuestiones; en primer lugar, esto que se mencionaba con respecto a la reacción de las mujeres frente a la muerte de un hombre derivada de un duelo que parece estar relacionado con un acontecimiento referido al Club, no sería extraño que este tenga que ver con las mujeres y los actos que se dan en el lugar; de acuerdo con la descripción que da el narrador, hay un carácter burlesco dentro esta afirmación: una sonrisa graciosa, que denota la insensibilidad que parecen tener los seres femeninos.

El segundo aspecto tiene que ver con la descripción física: «alguna boca rosada». Esta descripción es relevante porque nuevamente remite al motivo de la *femme fatale*, ya que no es mucho después de la analogía entre las mujeres y los colores blancos que aparece esta referencia al rosado el cual se encuentra dentro de las variaciones del color rojo y el carácter sexual (Hill, 2006: 15). Así, en esta narración, se construye ese color rosa relacionado con lo erótico que resulta peligroso para los hombres. Se puede interpretar, además, el rosado como esta combinación que buscan alcanzar los escritores modernistas a través de la conjunción entre esa imagen de la mujer pura y la mujer excitante.

Justamente, es lo que se puede llegar a construir, de primera entrada, en Eugenia, pues a pesar de que se «gozaba prodigiosamente – como testigo – en esos refinamientos sutiles de la infidelidad de sus bellas amigas (...) ella no mordió nunca la manzana del adulterio» (Zelaya, 1904: 83), de primera entrada, se podría percibir esto a la manera del balanceo entre el pecado y la castidad que se supone que debe mantener como esposa. No obstante, más adelante se demuestra que ella se configura cual mujer fatal dentro de la narración, pues «le encantaba ver a sus pies a los hombres pataleando de amor. Pero cuando advertía que su galante adversario estaba ya intoxicado de una beata adoración por ella (...) lo abandonaba cruelmente, se iba a buscar otra víctima» (Zelaya, 1904: 83), es decir, se crea de esta mujer, esa imagen de jugadora, que sabe manipular a los hombres a su antojo y únicamente para su goce. De cierta forma, se convierte en lo que pueden llegar a temer los seres masculinos de la época: que una mujer sea capaz de actuar de la misma forma en que ellos actuaban hacia ellas; pues su incremento en el poder los hace creer que estas pueden ser capaces de destruir su poderío, su hombría.

Así es como se retrata a Eugenia, una mujer que rechaza de manera desalmada a un amante para poder empezar «otro idilio que tampoco había de tener desenlace» (Zelaya, 1904: 83), a pesar de todos los esfuerzos o atenciones que se le brinden, ella continúa rechazando a sus pretendientes, lo que se puede entender como un fracaso para los hombres de la época, ya que estos rechazos impiden que el hombre pueda «probar su virilidad» (Pérez Abreu, 2005, p. 3) al no ser, ni siquiera, capaces de consumir una

relación con esta fémína, esto se relaciona con el hecho de que «un hombre se perderá por la frialdad de una mujer, pero de una mujer dotada de juventud y hermosura» (Marticorena, 2017: 22). A pesar de todo, gracias a su belleza sigue siendo el centro de atención de las fiestas y del *Club del Parque*, pues sigue manteniendo su belleza en alto la cual utiliza a su favor para rodearse de poder.

Llegado el texto a este momento, añade otra similitud, aunque tal vez sería mejor llamarlo una personificación: Eugenia se muestra, en el baile, disfrazada de Cleopatra. Esta mítica mujer es considerada como el «personaje femenino más famoso de la Antigüedad» (Cid López, 2000: 120), al igual que con Eugenia «se subraya su deslumbrante belleza y atractivo físico, acompañados de un encanto personal y una notoria sensualidad» (Cid López, 2000: 120), su construcción mítica no solo deviene de su impresionante belleza, ya que «[a]unque se le atribuyen inteligencia, cultura y poder, también se la describe como astuta, ambiciosa o manipuladora, e incluso engañadora y perversa» (Cid López, 2000: 120). Esta semejanza entre ambos personajes se logra afianzar más cuando se reconoce que la historia, en una construcción que parece ser parcial en relación con la real Cleopatra VII (Cid López, 2000: 121), afirma de ella que es «un mito femenino de la pasión amorosa, y que se ha tendido a soslayar que tales uniones respondieron a razones políticas y estratégicas» (Cid López, 2000: 120). Es a través de construcciones literarias, que involucran la obra teatral *Marco Antonio y Cleopatra* (1607) de Shakespeare, que se construye la imagen de «Cleopatra como mujer que provoca pasiones insaciables, incluso demoníaca, y a un Marco Antonio trastornado» (Cid López, 2000: 121)

Empero, en las construcciones que se han hecho entorno a este personaje histórico, un hecho que parece cierto es que en verdad fue una mujer que logró alcanzar «un gran poder porque gobernó por sí sola un reino y lo hizo con dificultades; utilizó y se enfrentó a políticos y militares romanos, los hombres más poderosos de su tiempo; aspiró a dominar el mundo junto a estos hombres» (Cid López, 2000: 123); es decir, se convirtió en una mujer capaz de derribar ciertos límites, esto la convierte en una figura perfecta para, ante un desliz que es cometido continuamente por los «más grandes

hombres», que sea maltratada por este, y es que las «mujeres que cruzaron las fronteras sociales aceptadas fueron consideradas fatales o fatídicas, porque amenazaban con acabar con estas restricciones sociales que las forzaban a permanecer como seres inferiores y serviles a los hombres» (Hill, 2006: 27). Tal parece que es su ambición lo que la condena, pues se dice que se «empeñó en mostrar el futuro control del Mediterráneo como una oriental y fracasó; retó al hombre que acabó dominando un Imperio y el propio país de la reina, y en este empeño, acabó perdiendo el reino y su propia vida» (Cid López, 2000: 23). Así, a pesar de todos los méritos que pudo haber alcanzado como gobernante de Egipto, llega a recibir caracterizaciones como ««*la vergüenza del Nilo, la fatal Erinia del Lacio, impúdica para desgracia de Roma*», además de poseer «*una funesta y lasciva belleza*»» (Cid López, 24).

Con todas estas características, es inevitable no relacionar a estas dos mujeres, Eugenia se disfraza de esta antigua mujer egipcia y, a través de esto, se le confiere, a su identidad, toda una encarnación; de alguna forma, Cleopatra revive en Eugenia. Es importante recordar que esta histórica figura femenina sirve para construir las máscaras de la perversión femenina dentro de la literatura modernista (Camacho Delgado, 2006: 32), por lo cual, se va confirmando, conforme se avanza en el relato, la «realidad» de Eugenia de B. como mujer fatal.

Los acontecimientos narrados de manera posterior describen cómo el príncipe Fernando de L, reconoce a la mujer tras la máscara de Cleopatra y, gracias a los diferentes estímulos del ambiente y por su «espiritual compañera», decide pedirle un beso. Esta escena también está acompañada por una creación literaria que está retratada en una escultura: «al pasar por un grupo de mármol de *Daphnis y Chloe* uniendo sus labios, el Príncipe Fernando le pidió un beso». De estos personajes, de su historia, se dice que «descubren sus cuerpos, su rostro y su sexualidad» (Duce Pastor, 2017: 580), es decir, se trata de una historia del conocimiento, de la primera vez. Algunos otros detalles sobre esta historia clásica son que

Es Cloe la que primero se enamora, quizá en una alusión a la temprana madurez sexual de la mujer con respecto al hombre. No obstante será Dafnis el que tome la iniciativa (Haynes 2002: 62) de una manera muy

torpe, fruto de la ausencia de un conocimiento sexual (Duce Pastor, 2017: 580)

Estos personajes, en su inexperiencia y en su aventura de primera vez, tienen resonancia en la relación que se establece entre Eugenia y Fernando. «Eugenia tuvo un ligero sobresalto» (Zelaya, 1904: 83) esa es la reacción de esta ante la propuesta del Príncipe, con esto y lo afirmado con anterioridad sobre cómo «no ha mordido la manzana del adulterio» (Zelaya, 1904: 83), se puede entender que es la primera vez que Eugenia se va a aventurar a conocer y pasar el límite que, parece, se ha impuesto a sí misma. La descripción que se ha dado de ella parece dar a entender que se aburre del ambiente de alta clase en el que se desenvuelve, por lo que, cuando Fernando responde que «¡Por un beso de usted, yo daría hasta la vida!» (Zelaya, 1904: 84), esta mujer reacciona de una manera particular «[u]n relámpago pareció iluminar la mirada de aquella mujer ideal» (Zelaya, 1904: 84). Es una construcción de un descubrimiento, de emoción.

Estas sensaciones se describen, también, en las formas en que procede «agarró nerviosamente al Príncipe por una mano (...) se levantó, con resolución, la máscara, le presentó el rostro y le dijo, casi imperiosa: – Bésame usted» (Zelaya, 1904: 84), todas estas maneras de desenvolverse remiten a una posible tensión sexual, si bien no se puede confirmar completamente, por lo menos se puede afirmar que implica una manifestación del deseo intenso que experimenta Eugenia. No se insinúa, sin embargo, que esta excitación, que experimenta, tenga que ver con el Príncipe, más parece un ansia por el acto en sí, elemento prohibido y que siempre se ha dedicado a contemplar y nunca a probar por sí misma; esto se puede atribuir, también, a lo que le pide a Fernando a cambio de su boca.

La analogía a lo sexual se puede volver a apreciar cuando se lleva a cabo la acción, el narrador cuenta que Fernando «le aplicó dos besos de fuego y cayó sentado en un sofá, como en un éxtasis de felicidad» (Zelaya, 1904: 84), esto es, en definitiva, el clímax de lo anhelado, por fin, alguien, él, que la deseaba desde hacía meses, logró tener contacto físico con Eugenia, la que parecía inalcanzable al tacto. Sin embargo, lo cúspide en relación con la configuración Eugenia en el tiempo, viene después de esto, cuando

ella responde con una frase sentenciosa: «Ahora ya sabe usted lo que le queda que hacer – terminó Eugenia, bajándose nuevamente la máscara, y lo abandonó» (Zelaya, 1904: 84).

Este acto final termina de confirmar la construcción de Eugenia como mujer fatal, pues más tarde se reafirma lo que puede ser percibido por el lector «que el Príncipe Fernando de L. se acababa de suicidar» (Zelaya, 1904: 84). Sobre esto, no hay ninguna reflexión o valoración sobre los acontecimientos entorno a Eugenia, el narrador no menciona nada y parece sujetarse únicamente a las percepciones que se dan por las personas del Club. Por eso, hay un final muy concreto, que deja todo a la imaginación del lector y, al mismo tiempo, resume lo referido al estilismo propio de la estética modernista, ese que refiere al gusto por lo banal y lo frívolo (Oviedo, 1997: 229), que desdeña y minimiza actos que, en épocas anteriores, eran considerados sublimes en corrientes anteriores, como lo es la muerte por amor. Así, a pesar del éxtasis y lo alcanzado por Fernando, lo que pudo haber sido un triunfo para sus congéneres masculinos, queda acallado por su muerte «¡Y la fiesta [que] siguió!»

## *II. 2 «Telepatías»: beso de un moribundo*

Ahora, después del recorrido en el apartado teórico al respecto de este cuento, el lector se puede preguntar ¿qué importancia tienen estas consideraciones teóricas en relación con el texto? Pues bien, este cuento, además de tener un título muy sugestivo, empieza con unas líneas que establecen un punto de partida para el relato. El narrador, sin previa explicación, comienza diciendo que

Después de las ondas hertzianas no han encontrado valla para llevar el pensamiento humano de un punto a otro, a leguas de distancia, cabalgando tan solo en esa sustancia tenuísima, impalpable, que lo llena todo, que nació de la especulación filosófica, y que se llama éter (C, 1904: 659).

Estas primeras líneas del cuento manifiestan la indudable presencia de alguna consideración científica sobre las ondas hertzianas, ondas de radio como se conocen actualmente, y el éter. Ambas menciones son muestras de la presencia de ciertas concepciones científicas que eran muy famosas a finales del siglo XIX y principios del XX, esto se profundizará más adelante. Si se considera que la misma telepatía se tomaba como parte de una ciencia, es apropiado pensar que la cuestión tratada en este cuento tiene que ver con estos planteamientos iniciales.

El final del texto deja entrever esto, el relato que sigue a esa introducción trata de una pareja de novios, donde el varón es enviado a servir al gobierno y le promete a su novia que, si muere, vendrá a despedirse de ella. Esta promesa la ve cumplida la mujer cuando

Un día, como a las seis y media de la tarde (...) oye una voz muy conocida y amada que le dice como un lamento: «Adiós», y enseguida siente en la mejilla izquierda un beso, un beso frío, tan frío que le pareció que le quemaba la piel (C, 1904: 660).

Más adelante, el texto le confirma que, la tarde en la que sintió eso, sus sospechas sobre la muerte del novio eran verdaderas, pues «agonizó llamando a su prometida y despidiéndose de ella» (C, 1904: 661). Este suceso, como hecho aislado, y gracias a la reacción de terror que se apodera de la joven, justo después del beso; podría ser considerado digno de un relato de género fantástico, especialmente por el hecho de que esta mujer no pone en duda que la situación que vivió era real y una confirmación de la muerte de su novio. Sin embargo, unificando esta relación con el inicio del texto y que antes de empezar el relato, el narrador menciona que

[E]s posible que haya quien vea con ojos de incrédulo la historia que refiero, tal como la han contado, ni sonría burlescamente por que dé cabida en mi mente a tales ideas. Pero es lo cierto, decía la señora, una respetable anciana, dignísima, que nos merece a todos muchas consideraciones, que pretendo casi conocer la clave del fenómeno de las telepatías (C, 1904: 659).

Es posible comprender que este relato, con su situación extraordinaria, incluso considerable sobrenatural, es un intento por comprender la telepatía. De acuerdo con los

postulados previamente expuestos, se puede decir que se trata de un texto de género ciencia ficción. Sin embargo, luego de tomar en cuenta algunas consideraciones de carácter histórico y teórico, este trabajo decide clasificar esta narración dentro de lo que se denomina fantasía científica.

Este término, recordando lo ya establecido en la sección teórica de este trabajo, es explicado en la tesis de Soledad Quereilhac *La imaginación científica. Ciencias ocultas y la literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)* como la «fantasía» en relación con

[U]na ya existente tradición decimonónica del relato fantástico iniciada por E. T. A. Hoffman (1776–1822) y Edgar Allan Poe (1809–1849), y en líneas generales, a una forma de representación no realista que podía servirse, entre otros recursos, de la apelación a lo sobrenatural; y en segunda instancia, las adjetivaciones “científica” y “espiritista”, que buscaban especificar que no se trataba de cualquier tipo de fantasía ni de un vago ejercicio de la imaginación, sino de ficciones atentas a los motivos de las ciencias y la pseudociencia de su época (Quereilhac, 2010: 205).

Es importante tener en cuenta que este término lo ubica como un fenómeno único de Argentina, sin embargo, gracias a los aportes teóricos que hace al respecto, es un concepto que funciona muy bien para explicar la aparición y las consideraciones que se pueden hacer sobre *Telepatías*. Así, se establece que las fantasías científicas abarcan «tanto a los relatos que incluyen máquinas extravagantes como aquellos que tratan sobre fantasmas o espíritus, sobre los cuales siempre se intenta algún tipo de corroboración empírica» (Quereilhac, 2010: 207), además, se menciona que los relatos fantásticos de la época en cuestión, dominan el «curioso oxímoron de época que buscaba concebir el “espíritu” con una naturaleza “material”» (Quereilhac, 2010: 207). Dicho oxímoron consiste, a grandes rasgos, en considerar la «posibilidad de que la ciencia revelase los misterios del más allá o, a la inversa, la posibilidad de que el espíritu finalmente revelase su composición material» (Quereilhac, 2010: 208).

Otra idea que ayuda a comprender mejor lo que se entiende por relato de fantasía científica, es el que se incluyen dentro de lo cotidiano y comúnmente conocido, «un

acontecimiento de síntesis espiritual–material; ese acontecimiento es sometido, invariablemente, a algún tipo de verificación empírica por parte de alguno de los personajes o se presenta como empírico dentro de la lógica del mundo creado» (Quereilhac, 2010: 209). Este hecho se ve en el texto en el momento en que, después de haber recibido el ósculo moribundo de su novio y de que las personas que la rodean tratan de consolarla, ella «no admitió razonamientos de consuelo y, volviéndose a los presentes, les mostró en su mejilla el rastro redondo, color de rosa, donde sentía aún el beso frío» (C, 1904: 660).

El cuento, desde su título, como se mencionaba con anterioridad, remite a una cuestión que, bajo la perspectiva actual, se considera fantasioso e imposible, pero que, para la época en cuestión se tomaba como una posibilidad científica: la telepatía. Estas propuestas se dan, con más fundamentos aparentes, luego de la invención del telégrafo y el teléfono, pues los llamados espiritistas encuentran en estos inventos una forma de explicar con «apariencia razonada a la telepatía y otros fenómenos a distancia» (Quereilhac, 2010: 128). El cuento añade otro elemento que se puede encontrar en las construcciones teóricas entorno a la telepatía, este elemento es el éter, ya que los teóricos de esta corriente entendían que creaciones como el telégrafo sin hilos o la radio «con sus ondas electromagnéticas que transmitían la voz con una nitidez asombrosa» (Quereilhac, 2010: 128), eran capaces de funcionar a través del éter y, por ende, situaciones como la telepatía eran científicamente posibles. Gracias a estas ideas, la telepatía no era comprendida como algo que se relacionaba con los espíritus, sino que estas manifestaciones eran «las “fuerzas psíquicas” de los vivos» (Quereilhac, 2010: 129).

Ahora, las situaciones telepáticas eran incluidas en algunos relatos estudiados por Quereilhac porque se tenía noticia de ellas en Argentina y, por tanto, se escribía al respecto (Quereilhac, 2010: 214); en el caso de Costa Rica, se tiene registro de un hombre «[e]l Dr. Jiménez [quien] era un reconocido profesor de ciencias ocultas» (Urbina Gaitán, 2002: 101), esta persona, que se había presentado en Costa Rica por primera vez en 1896, «realizaba con los asistentes a sus funciones, actos de telepatía, mentelegrafía, hipnotismo en letargia, sonambulismo y catalepsia» (Urbina Gaitán, 2002: 101). Con el

entendido de que en Costa Rica existieron diversas presentaciones de carácter telepático, no cabe duda de que las teorías al respecto también estuvieron presentes en los discursos científicos del país.

El cuento inicia con la clara intención de «casi conocer la clave del fenómeno de las telepatías» (C, 1904: 659). Para esto, no acude a una exposición monográfica de las ideas científicas que sustenten tal teoría, lo que hace, es referirse a un relato ocurrido en una circunstancia que resulta familiar y que comprueba la existencia de tal tipo de comunicación. Aparentemente no se encuentra una ubicación temporal en la cual se inscriba el relato, al menos no una específica, pero es posible catalogar que se trata de un suceso que ocurrió en el pasado; lo que sí se puede confirmar es la ubicación geográfica. El relato toma como espacio a Costa Rica, en una situación donde gracias a «uno de tantos gobiernos no arreglados a la ley» (C, 1904: 660), es necesaria la presencia de hombres que se encarguen de asuntos en la frontera norte, donde huleros y guatusos tienen encuentros violentos.

La historia que se inicia con la intención de ejemplificar la existencia de la telepatía es narrada de manera que el lector se sienta familiarizado con el ambiente en el cual se desarrolla. Empieza por establecer una ubicación «la que es hoy 3ª Avenida, hacia el este, y cerca de donde se eleva el notable edificio, había una casita humilde, de corredor enfrente, cuya vista principal no daba a la calle sino hacia un jardín que estaba de lado» (C, 1904: 659-660). A través de esto, construye un escenario familiar y cercano al lector, de manera que este pueda establecer una relación con las circunstancias que serán narradas. Continuando esta idea, el texto describe a la pareja de enamorados: en la casa descrita, vive una muchacha de 18 años, ella está perdidamente enamorada de un zapatero, estos hechos no son extraños y se encuentran de forma general en cualquier sociedad; además, el hombre es un muchacho joven, guapo y «muy metido en la política de aquella época» (C, 1904: 660), hecho que tampoco representa una divergencia importante de lo que se puede considerar «realidad», ya que era común que la actividad política fuera de relevancia en la vida de la mayoría de ciudadanos, sobre todo en los

años donde apenas se empezaba a consolidar Costa Rica como una república independiente.

Esa misma situación política, que puede resultar fácilmente aceptable por el lector, es la que impone la separación, por un tiempo indefinido, a los jóvenes; ellos, sin embargo, conservan una promesa que es vital para la propuesta telepática: si el muchacho muere, se despedirá de la novia. Ella, que presentía días tristes, queda en la espera de su novio. Esta promesa, sin ningún elemento que la acompañe, puede indicar una intención de volver del «más allá» con el único motivo de despedirse de su prometida. Es el único momento, aparte del principio o del final, en el que se menciona un elemento que da indicaciones de la presencia de lo fantástico en el cuento.

La historia continúa con una escena que se encuentra enmarcada dentro de las costumbres costarricenses al mencionar que, ciertos hechos, se dan alrededor de las seis y media de la tarde, luego de rezar el rosario, la madre y la hija vuelven a su casa. Lo que sucede en este momento es que, al no tener ningún tipo de artefacto para iluminar y ante la profunda oscuridad que reina en la casa, la madre pide a la joven que vaya «a traer una candela encendida» (C, 1904: 660). Poco antes de que la joven salga de la casa con la candela encendida en obediencia a su madre mayor, un viento la apaga. Si se toman en cuenta los elementos como el que esté muy oscuro y que la candela se apague de pronto a raíz de «un soplo frío», se puede establecer que estas circunstancias construyen un ambiente propicio para las manifestaciones de eventos misteriosos o, por lo menos, de suspenso.

Una vez apagada la candela, la joven «oye una voz muy conocida y amada que le dice como un lamento: «Adiós», y enseguida siente en la mejilla izquierda un beso, un beso frío, tan frío que le pareció que le quemaba la piel» (C, 1904: 660); en esta descripción, se descubre el inmediato reconocimiento que tiene la joven de la voz de su novio, además, la referencia al beso tan frío que quema, recuerda la posibilidad metafísica por la que es capaz de llegar, tanto la voz como el beso, desde un lugar lejano hasta donde ella está. Si se toma en consideración que, por ejemplo, las ondas de radio son capaces de viajar a la velocidad de la luz y de atravesar cualquier elemento que se le

atraviase; no es extraño comprender por qué se da la idea de que, al tratarse de un evento telepático, el pensamiento y el beso del novio pueden viajar de igual manera que esas ondas electromagnéticas.

La reacción que tiene la novia, sin que se tome en cuenta la explicación posterior, puede ser entendida como de espanto ante el suceso que acaba de experimentar, sin embargo, un poco más adelante se da a entender que el motivo de su desesperada reacción que la lleva a quedarse sin conocimiento, es la certeza de que su novio estaba muerto. El hecho, para los vecinos, provoca asombro, en la joven causa que no admita «razonamientos de consuelo» (C, 1904: 660). Si ella tenía la seguridad de saber que se trataba de su novio con escuchar su voz; si este suceso impalpable no es suficiente para que otras personas confíen en su palabra, la muchacha posee la muestra física que comprueba que lo que dice no es mentira «volviéndose a los presentes, les mostró en su mejilla el rastro redondo, color de rosa, donde sentía aún el beso frío» (C, 1904: 660).

Como conclusión, si quedaban personas escépticas, entre los vecinos de la joven, ante el suceso ocurrido a esta, se confirma, poco tiempo después, la muerte del zapatero. Nuevamente la historia recurre a elementos que son de fácil acceso al imaginario del lector de la época en que se narra el cuento; en esta ocasión, habla de cómo, en la frontera Norte del país, el zapatero se topa a «un grupo de huleros audaces y valientes maltratando unos pobres guatusos que no querían llevar un cargamento de nuestro famoso castilloa elástico que se habían robado» (C, 1904: 661). Al mencionar la situación del robo a los guatusos, que no es ajena al contexto histórico, introduce dos elementos que le indican al lector que el relato se ubica en Costa Rica. En primer lugar, la referencia directa a los guatusos, etnia indígena originaria del país; en segundo lugar, la referencia al castilloa elástica, que es un tipo de planta, común en la zona de México y Centroamérica, de la cual se extrae caucho. Esta es una planta que se encuentra en la zona indicada por el relato, ya que se trata de una especie que se encuentra en la naturaleza, a pesar de esto, es considerado uno de los mejores y con más valor en la industria del caucho (Central American Rubber. (Castilloa elastica, Cerv.), 1899: 159).

El final es trágico: no había terminado de empezar la lucha de balas cuando el joven quedó herido de muerte y «agonizó llamando a su prometida y despidiéndose de ella» (C, 1904: 661). Cumpliendo su promesa, en medio de sus últimos momentos de vida, busca establecer contacto con la mujer. Este hecho no es aislado, en la tesis de Quereilhac se expone un caso similar a este y que es explicado dentro de la teoría de la telepatía

[U]n profesor de la Universidad de Gijón, Émile Boirac, apelaba una y otra vez a analogías con términos de la física para definir en qué consistía la aún enigmática transmisión telepática de pensamientos, imágenes o voces; para el caso de los moribundos que piensan intensamente en sus seres queridos o que mueven objetos a distancia, Boirac explicaba: En el momento de la muerte, se produce bajo la influencia del pensamiento del moribundo una suerte de descarga espontánea, análoga a la de un condensador eléctrico, seguida inmediatamente de oscilaciones u ondulaciones susceptibles de recorrer con gran rapidez grandes distancias y de herir finalmente un objeto material. Sería como el equivalente de las ondas hertzianas y de la telegrafía sin hilos (Quereilhac, 2010: 128-129)

Gracias a esta explicación, se entiende con más claridad por qué este suceso insólito, de la muerte de un joven y el mensaje que deja a su querida novia, se coloca en el texto como un evento telepático. Un elemento muy importante, tanto para la propuesta teórica de este fenómeno, como para el desarrollo del cuento; es que los sentimientos son vitales para el funcionamiento adecuado de esta forma de compartir pensamientos y esto lo demuestra muy bien el texto. En primer lugar, se da a través de la descripción que se hace del amor que experimenta la joven por el zapatero, pues se expresa que se encontraba locamente enamorada del muchacho. En segundo lugar, la desesperanza que ambos sienten al ser separados, la promesa que deja el joven, son muestras de las intensas emociones que compartían el uno por el otro. La persistencia con la que piensa en la novia en el momento que está falleciendo, indica que él también se encontraba perdido en el amor que sentía por la chica.

Gracias a estas situaciones que se logra dar el episodio telepático, ya que, como indica la previa cita, este tipo de telepatía que es capaz de herir un objeto material, se da entre un moribundo y sus seres queridos y, además, si este piensa en ellos al momento

de la muerte. La intensidad con la que estas dos personas parecen quererse es el elemento que permite que el novio pueda comunicarse con su novia a la hora exacta en la que está muriendo, ya que, sin la conexión especial a través de la cual se vinculan estos dos jóvenes, sería imposible, para uno, enviar el mensaje y, para la otra, recibirlo hasta el punto de aceptar la marca de un beso.

Otro elemento curioso que es característico del cuento es el hecho de que, en ningún momento, se hace referencia a un nombre propio. Los personajes permanecen sin nombre y esto puede tratarse de un recurso para acentuar la posibilidad universal, por lo menos regional, del relato; ya que permite asociar estas figuras, masculina y femenina, a nombres y personas con las que el lector puede relacionarse cotidianamente. El hecho de que el mismo autor permanezca desconocido en el marco de la revista puede ser, de igual forma, una manera de reforzar la idea de que el relato es uno con el que se puede topar cualquier persona.

En resumen, este es un cuento que se puede clasificar dentro de la categoría de fantasías científicas, propuesta por Quereilhac, y que, también, puede ser catalogado como uno de los primeros de esta clase en Costa Rica. Sin duda, es paralelo a los planteamientos de la ciencia ficción y, además, a los del relato fantástico. Es un texto muy breve, pero contiene elementos que ponen en evidencia algunas inclinaciones filosóficas que se manejaban en la Costa Rica de principios del siglo XX. Por otra parte, este construye la idea de que, al final, no importan ni los personajes ni la época histórica en la que se ubica la narración, lo único que interesa es poder proponer un ejemplo de que la telepatía es posible y sucede, incluso, en casos cercanos a uno.

### *II. 3 «La estatua»: un hombre y una mujer*

Comienza el texto mencionando la muerte prematura de un poeta, Mauricio de Kaunitz, que ha sido muy reconocido en su país y entre su círculo de amigos. Murió de un ataque al cerebro a pesar de su buena condición física.

Tal es la supuesta grandeza del poeta que se le compara con Goethe en las expresiones sobre la muerte de sus seres queridos, pues ambos reconocen en estas, el cumplimiento de las leyes de la naturaleza y no se sorprendieron ante la tal noticia por ser ellos personas con más profundidad espiritual.

Esta descripción y la comparación que se le hace con Goethe, introducen elementos del modernismo que, también, estarán presentes a lo largo del cuento. Esta inclinación hacia la «adoración por los símbolos refinados y prestigiosos de la cultura universal» (Oviedo, 1997: 229), se manifiesta durante la narración en relación con la figura del autor y la narración de la aventura que vivió.

Relativo, otra vez, a la construcción de este personaje como una figura de la literatura modernista, se le describe como un hombre sensible a las mujeres y sus diversas características, por eso, se enfrenta a diferentes situaciones como la leyenda que de él se cuenta en esta historia. Sin embargo, rescata el narrador, no hubo una mujer que realmente le provocara sentimientos todavía más profundos. A partir de este cuestionamiento sobre la vida amorosa del poeta, surge el relato o leyenda, como le llaman, que es el centro de la historia.

Sin embargo, antes de pasar al análisis de esta sección, es necesario repasar algunos otros detalles que inundan la introducción de la historia. Para empezar, se menciona la muerte del poeta en Posen, ciudad polaca que, además del nombre del poeta, delata la característica, también perteneciente a la literatura modernista, de ubicar el relato en una localidad europea (aunque esta solo se refiere al lugar donde murió el poeta, más adelante se señalarán los lugares donde transcurre la historia). Por otra parte, además de mencionar a Goethe, se hace referencia a otros autores o teóricos literarios de gran

importancia en Europa. Después de Goethe se menciona a Samuel Johnson, persona bastante conocida por su trabajo como crítico literario.

Luego aparece Hermann Sudermann, en cuya casa en Alemania se desarrolla parte de la historia, quien es otro escritor europeo muy reconocido. Es también de rescatar el hecho de que se ubique parte de la historia en esa casa del escritor, ya que, a pesar de haberse podido ubicar en cualquier otro lugar, la narración especifica la presencia en la calle Tauentzien Strasse, espacio muy popular en Alemania por la elección de muchas figuras celebres para vivir ahí y, además, por lo comercial de la zona. Este aspecto remite a la necesidad modernista de referir constantemente a ciudades reconocidas y lugares que ayuden en la construcción de ese ambiente elitista y de prestigio.

Después de la introducción que hace el narrador tanto sobre las características del autor como de la reunión de sus amigos, menciona la manera en que estos se preguntan sobre si el amor hacia una mujer fue parte de la vida del autor o no y la forma en que este tendía a resguardar sus pensamientos, sentimientos y la expresión de sus afectos; lo describen como una persona que suprimía cualquier tipo de expresión, tanto de dolor como de goce, y que seguía su rutina a pesar de la situación en la que se encontrase.

A raíz de la discusión sobre este poeta, surge otra historia en torno al tema del amor o la pasión hacia una mujer. Al respecto empieza a hablar un hombre que menciona que el autor escribe una nueva novela basada en una experiencia verídica; el título de esta novela coincide con el título del relato: *La estatua*. Así, habiendo despertado el interés de su interlocutor por saber de qué historia está hablando, Mauricio de Kaunitz comienza la relación de aquel evento que lo motivó a escribir la novela.

Este inicio del relato empieza cargado de otros elementos que reafirman la pertenencia del texto a la corriente modernista. Uno de ellos es la mención de la Exposición Industrial de Berlín de 1896, sumamente importante en cuanto a la tecnología y los avances científicos más importantes de la época, por lo que se trata de un espacio lleno, no solo de ciencia y tecnología, sino también de uno repleto de encuentros e intercambios culturales, lo cual denota, de nuevo, la necesidad de ubicarse en una localidad caracterizada por el prestigio.

Por otra parte, se encuentra la descripción que se hace de las mujeres y de una particular, de la cual se dice que es escultural, con belleza soberana, arte, la heroína de Mauricio, la sultana y una Eva. Todos estos adjetivos se le atribuyen tanto por su belleza física como por su capacidad intelectual, sobre la cual se menciona su excepcionalidad al tratarse de una mujer que reúne en sí esas dos cualidades, la belleza y la inteligencia. Esta mujer es descrita como un hallazgo en medio de las demás personas, por lo que se reconoce ese aspecto del modernismo, entre los otros mencionados, de describir a la mujer como objeto de interés masculino. También se le representa en relación con la realeza, además de sultana, se menciona que su forma de avanzar y caminar era majestuosa y sus formas corporales eran belleza soberana.

Estas cualidades son las que despiertan en el autor, las ganas de entablar con aquella mujer una relación más cercana, por lo tanto, el haberse logrado colar entre su grupo de personas cercanas y obtener de ella ciertas sonrisas implicó una gran gloria; ya que obtener de ella semejantes gestos es, según el texto, como obtenerlos de una glacial diosa debido a su indiferencia. Esta nueva comparación, que se hace de ella y él en una relación de diosa indiferente y un fiel, remarca esa necesidad de caracterizar a la mujer como un ser lejano a la humanidad. No se trata de un ser con características humanas, es un ser capaz de evocar a los dioses en los diferentes aspectos de que componen a su persona.

Los sentimientos que inspiró esta mujer en el poeta fueron tales que este se liberó de su característico encierro y hermetismo sobre sus emociones y decidió expresar su sentir a través de la lírica. Sin embargo, la respuesta de la mujer se caracteriza por su «extraña frialdad», esta contestación se encuentra fuertemente impregnada por una fuerte autoconciencia sobre su belleza, por la declaración (ya presupuesta) de ser pretendida por docenas de hombres, quienes, por cierto, lo que hacen es rendirle *culto*; además, se hace evidente lo que se denominaría en la época como atrevimiento por parte de esta mujer al afirmar públicamente que se contempla desnuda y se regocija de sus propios atributos corporales, de alguna forma fallándole a los estándares de pudor y recato esperados de una dama. Al final, como culmen de su interacción con aquel hombre y

como cuestionamiento hacia este, le propone pensar en entregar su cuerpo a cualquier hombre que no tenga las mismas raras condiciones que ella como un sacrificio y una idiotez, una grosería. Debido a esta percepción que de sí misma tiene esta mujer tan valiosa como una joya de valor (momento en el que se vuelve a observar la cosificación de la mujer, en este caso por ella misma) o a la manera de tomar un elemento del paraíso para luego ser arrojado a la cotidianidad, es que menciona que no puede aceptar a ningún hombre que no tenga esas condiciones similares a la suyas y, por eso, se convierte en una convicción según la cual vive.

A pesar de esto, el poeta parece no encontrarse desanimado y es por eso que recurre al comodín de ser letrado y se aferra a dicho rasgo para hacerle ver que es un hombre realmente sensible ante los diferentes objetos que lo rodean como la minuciosa naturaleza, el estudio de su propio ser, el análisis del lenguaje de todas las cosas, en especial, las muertes, entre otros atributos que le permiten afirmar que solo él y gracias a estas características es capaz de ser sensible al amor y a aspirarlo. Con todo esto en mente y, para probar su argumento, hace referencia a grandes figuras de la historia europea como lo son, en el primer momento, Alejandro el Grande, Darío III y Campaspe, cuya mención surge de que la belleza, la cual es conscientemente observada, puede ser puesta frente a un artista como Apeles quien, sin embargo, debido a lo sublime de la belleza y a la sensibilidad, que tiene como persona creativa frente a semejante preciosidad, es incapaz de retratar a la mujer.

Seguidamente se menciona a Bonaparte y Josefina. Al primero se le reconoce como un hombre sensible que supo observar y contemplar a su amada de tal forma que esta le proporcionaba alegría completa a pesar de que se encontraba frente a la muerte propia y la de su ejército. Todavía pretende aclarar más su punto cuando menciona cómo Lord Byron, también sensible ante las bellezas femeninas, fue capaz de enamorarse de los cabellos pertenecientes a una muerta hasta el punto de robárselos y conservarlos toda la vida.

Todo esto, sin embargo, parece no tener un fin explícito, lo cual expresa uno de los narradores que aparecen en el relato. Ante la pregunta de cómo terminaba aquella

historia no hubo más respuesta que el característico silencio del autor y la afirmación de que aquel final no era más que el comienzo de la próxima novela que escribiría titulada *La Estatua*.

Uno de los primeros aspectos que más rescatables pueden ser de este relato es el tipo de narración. Desde la parte más técnica, se puede decir que presenta, como primer narrador, uno heterodiegético extradiegético con una focalización cero; seguidamente le cede el espacio a un narrador homodiegético intradiegético con focalización externa y, por último, toma el manejo del relato un narrador homodiegético intradiegético con una focalización interna<sup>4</sup>. En resumen, es un narrador-omnisciente que luego cede la palabra a un narrador-testigo para concluir con la voz de un narrador-protagonista. Más allá de esta parte más técnica, el cuento tiene una serie de historias enmarcadas, las cuales se pueden ver graficadas en la Figura 2, estas provocan que el cuento se construya como un relato metadiegético, entendido esto como un «relato en segundo grado» (Genette, 1989: 287).

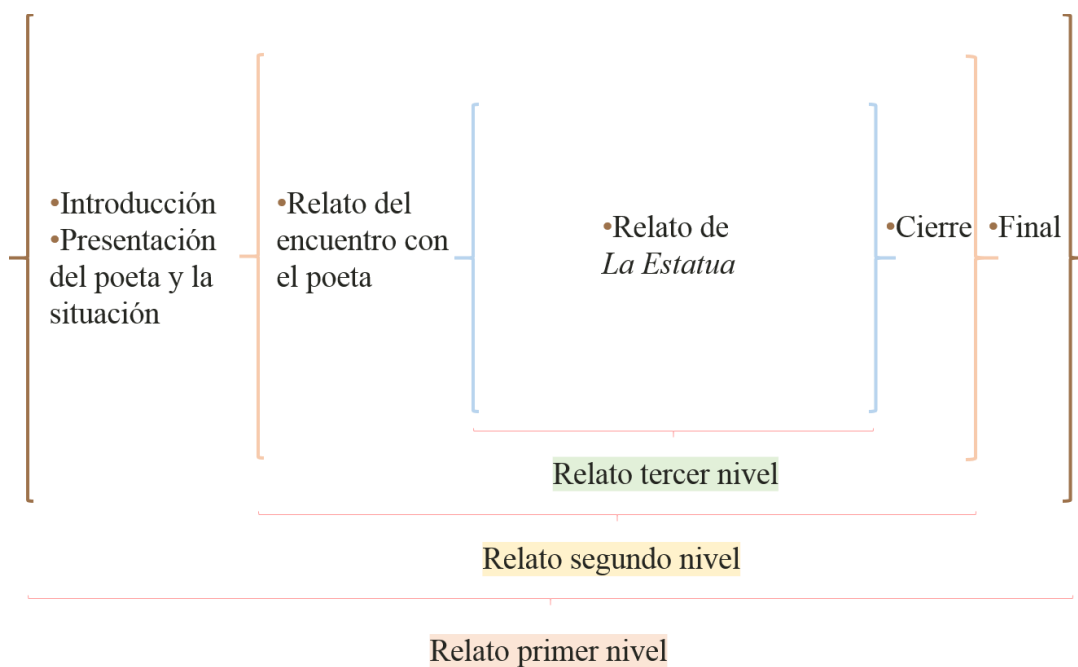


Figura 2: Metarrelatos en el cuento «La estatua», de Ramón Zelaya.

<sup>4</sup> Según la clasificación de Gérard Genette en *Figuras III*, 1989.

La cuestión primordial en este relato particular es que hay una construcción donde una metadiégesis encierra a otra, por lo que se tiene hasta un relato de tercer nivel.

El relato de primer nivel es aquel donde se encuentran los amigos del difunto poeta comentando sobre su vida y en una charla acerca de que no se conoció al poeta ninguna mujer en la que estuviera interesado. El relato de segundo nivel, el más pequeño, es en el que se establece el contexto y la descripción del momento en el que Mauricio de Kaunitz se abre a su amigo sobre los sentimientos que tenía hacia una mujer sin nombre. Finalmente, el relato de tercer nivel procede de este autor, quien explica la sucesión de eventos que lo llevan a escribir la novela en la que trabaja. De requerir especificar cuál es el relato más relevante, no queda duda que se trata del que se encuentra en el tercer nivel; por un lado, es el más extenso y, por otro, es el que le da sentido al título y a la historia en general. Además, las otras dos pequeñas historias únicamente sirven para dar paso a esta. Todo esto se puede observar en la Figura 2.

Interpretar el relato desde otra perspectiva permite contemplar esta estructura de metarrelato y, además, poner atención a esta división de historias dentro del relato completo; también ayuda a notar que hay una construcción metaliteraria en la que se trata brevemente sobre el hecho de escribir una novela y la secuencia de eventos que provocan la necesidad de construir un relato a partir de lo vivido. Es relevante encontrar este tipo de construcción en el relato estudiado, para empezar, por el hecho de que se considere que este fenómeno «empieza a tener un gran peso en el período de la modernidad literaria iniciada a mediados del siglo XIX» (Camarero-Arribas, 2004: 457). Por otro lado, comprender la relación entre este tipo de narración y la construcción como relato no-mimético, permite ver que ambos surgen como manifestación, de alguna forma, en disonancia con las estructuras y parámetros establecidos en la época; por ejemplo, de la metaliteratura se menciona que esta se «inserta dentro de los discursos de crítica de la modernidad y del agotamiento de la etapa anterior» (Veres, 2010: 2).

A fin de concluir con el análisis del relato, hay que hacer una valoración del final de este. Sobre esta conclusión se puede decir que se tiene un final abierto, donde no se conoce explícitamente la sucesión de hechos posteriores a la interpelación que hace

Mauricio de Kaunitz a la mujer de su interés; no obstante, se tienen una serie de elementos que permiten construir una conclusión o por lo menos tener una visión parcializada de la dirección que puede llevar el relato hacia su final. Para empezar, es vital recordar que el escritor menciona que se encuentra escribiendo una novela titulada *La Estatua*, en otras palabras, es una novela homónima al relato de Ramón Zelaya.

Esta centralidad que adquiere el título dentro de la propia historia señala un aspecto relevante que no se puede dejar de lado y es que, sin duda, este nombre se le asigna, de manera indirecta, a otro personaje del cuento: la mujer de la que se enamora Kaunitz. Gracias a las calificaciones que se hacen de ella desde la percepción del escritor, se puede comprender por qué se le califique como estatua, específicamente si se recuerdan algunas características asignadas a este personaje sin nombre como: aspecto escultural, majestuosa, impecable belleza, frialdad, entre otras. ¿Cómo no, asociar estas características, a la de una estatua, figura con la que de forma general se asocia a la mujer en los textos modernistas?

También se encuentra una dicotomía entre el hombre y la mujer, el primero se presenta como un ser en extremo sensible, al punto del silencio para la contemplación de su ser y sus emociones, mientras que la segunda se muestra insensible *in extremis*, frívola en su autocontemplación e incapaz de relacionarse con seres sensibles. Esta mujer estatua es una persona sin nombre y lejana, mientras Kaunitz tiene un nombre claro y es una persona con la que otros pueden asociarse, ejemplo es la memoria que de él tienen sus amigos.

Todos los elementos que construyen el texto y dando mayor énfasis a la construcción de la mujer y a la estructura narrativa, conforman un relato catalogable como modernista, además, esa construcción de misterio y duda entorno al final y a aquella mujer, el silencio sobre las emociones del escritor y demás, posicionan a un posible lector de la época de publicación, frente a un texto con características peculiares y diferentes a las que, generalmente, se encontraban en los relatos de la época.

## *II. 4 «Olga»: un amor de ensueño*

«Olga» es un relato que empieza con algunas afirmaciones por parte del narrador-personaje que van constituyendo un texto lleno de elementos que dan cuenta de la necesidad intelectual de la época por dar motivos de ciertos fenómenos científicos que las personas podían experimentar. Antes de entrar en esos detalles, es bueno observar de forma somera que el título, similar a los otros recopilados en este trabajo investigativo, refiere concretamente al nombre de una mujer y, por tanto, el lector entra al texto con el supuesto de que este será un personaje relevante para el desarrollo de la historia.

Ahora sí, después de especificar ese detalle, se puede proceder de manera libre a entrar al texto. De primera entrada el lector se encuentra con una oración muy contundente: no soy espiritista, con esta frase inicia el relato y se introduce la idea de que, de alguna forma u otra, se tocará algún aspecto relacionado al espiritismo. Esa misma línea introductora continúa especificando que el narrador no se relaciona con ningún tipo de corrientes por el estilo y que, además, desprecia las teorías que postulan la posibilidad de que las almas sobrevivan a la materia. Estas afirmaciones y el posicionamiento que adquiere la voz que habla frente a estos eventos tiene la intención de introducir algunos aspectos de verosimilitud para hacer constar que los hechos que serán narrados no le sucedieron o surgen de una persona con inclinaciones a la creencia en estas corrientes.

Después de asegurar que la única verdad que tiene es la propia y no hay nadie más que le facilite alguna especie de testimonio sobre lo acontecido, procede a narrar las circunstancias que cataloga como extrañas, pero no extraordinarias. Empieza mencionando que estaba concluyendo sus estudios como ingeniero, elemento que subrayo para su posterior mención, y que, además, trabaja bastante para pagarse estos estudios ya que sus padres eran pobres y no podían costearle los estudios. Con el fin de retener mejor la información, se acuesta y repasa mentalmente los problemas más complejos. Una noche de esas, estudiando sobre mecánica, se encuentra, de pronto en un

lugar que no reconoce: un salón de baile lleno de personas completamente desconocidas, conversando en un idioma también desconocido.

Nadie lo ve, lo percibe y mucho menos que habla con él, hasta que se encuentra con una mujer en una situación similar a la suya. Ambos reconocen que están soñando y, a pesar de esto, continúan conversando e intimando hasta que a ella le toca despertar. Este acontecimiento se lo relata el protagonista un tal doctor Lesage, quien le asegura que solo se trata de un caso de trabajo excesivo y no tenía nada que ver con la telepatía, sin embargo, este episodio se repite apenas 10 días después del primer acontecimiento. En este segundo caso, se muestra cuando ambas personas se demuestran su amor y Olga escribe la dirección de su hogar. Después de despertar y relatar esto a su amigo doctor, este no encuentra respuesta a ese acontecimiento y le insta a guardar silencio y a escribir a dicha dirección, de donde nunca recibe respuesta. Al final, se topan una tercera vez, en esta, ella está en su lecho de muerte y le promete encontrarse en otra ocasión.

El texto concluye con dos preguntas, a modo de súplica, pidiendo que se dé razón de lo acontecido y que se saque de duda al hombre que ha sido atormentado por estos sucesos. Pues bien, luego de este breve repaso por la historia, es necesario revisar de forma detenida algunos detalles para comprender por qué se le considera como un texto de fantasía científica. Uno de estos primeros aspectos es el que ya se había subrayado previamente y esa es la profesión del protagonista: es ingeniero y, por tanto, una persona cercana a las ciencias y a la razón; es alguien que se acerca de forma constante a las matemáticas y a la mecánica, todas especificaciones que no se pueden ignorar, ya que forman parte del motivo por el cual se deja decir al principio del texto que no cree en el tipo de fenómenos o acontecimientos por los que luego atraviesa de manera personal.

Además del hecho de que el personaje principal sea una persona de ciencias, no es el único elemento que acerca el relato al empirismo científico. También lo hacen las conversaciones que tiene el protagonista con el doctor Lesage. Sobre este personaje es curioso detenerse en el nombre: del francés, Lesage se traduce como «el sabio». Así se postula la superioridad intelectual que tiene este personaje, se puede asociar con la idea, bastante común en la época, de que los doctores eran personas que siempre tenían la

razón en sus diagnósticos. Aparte de este detalle sobre su nombre, dicho personaje aparece en dos ocasiones, en la primera visita de su paciente, este doctor afirma que, a pesar de que existen casos interesantes sobre la telepatía, los síntomas referidos por el protagonista lo excluyen de un caso semejante. Sin embargo, cuando llega la segunda consulta, se descubre que no tiene respuesta ante la situación vivida: el joven se encuentra con una nota de su amada, que fue escrita durante el sueño, al despertar de su segundo encuentro.

Ante este no saber del doctor, Olga, la mujer en el sueño, le tiene una respuesta: en Noruega, donde ella se encuentra, suelen hacer muchos estudios sobre diferentes fenómenos, poco conocidos del espiritualismo; por lo que, si no se trata de un episodio de telepatía, se trata de uno donde las almas se desprenden de sus cuerpos, de la materia, para encontrarse entre sí movidos por algún extraña apego. Situación que recuerda otra, previamente analizada en el presente trabajo, la de «Telepatías», donde los que se amaron, pudieron tener una última conexión, a pesar de la distancia, debido a lo fuerte de su amor.

Gracias a esta conversación que tiene con Olga y a la situación vivida que comparte con aquella mujer, el protagonista menciona que ya no siente aversión a la idea de las almas desprendiéndose de sus cuerpos, por el contrario, prefiere esa vida espiritual de encuentros con Olga que la individual que suele vivir. Lamentablemente ni la explicación dada por Olga, ni la dada por aquel *sabio* doctor, fue suficiente para colmar el entendimiento del joven sobre lo que había pasado.

La manera como se presenta el relato, explicando que se trata de una relación sobre hechos, comprobables gracias a la evidencia del papel con la dirección de Olga; que le acontecieron al personaje principal, quien es un ingeniero incrédulo de los fenómenos metafísicos. Además, la búsqueda de respuestas mediante la ciencia médica y la consulta de la situación con otras personas, son características que recuerdan la labor investigativa de las personas intelectuales en busca de respuestas lógicas y razonables sobre cualquier acontecimiento que les rodea, lo cual es un rasgo de la modernidad: la búsqueda de respuestas sobre todas las circunstancias de la vida; especialmente, en esta

época, de aquellos fenómenos espirituales, relacionados con el alma y su comportamiento.

A lo largo de la historia hay varias referencias a ese incógnito, a la búsqueda de dar un nombre al fenómeno que se encuentra viviendo el protagonista; es de interés asignarle un nombre, pero al relato como tal sí que se le puede catalogar como una narración de fantasía científica, en la que se está en un contacto con aspectos espirituales y fantásticos como es la relación que establece la pareja, como el hecho de que se narre la muerte de Olga; y, paralelamente, con razonamientos y acciones pertenecientes al comportamiento científico.

## II. 5 «El doctor Prodoski»: un traidor al conocimiento, la vida y la muerte

Este relato inicia ubicando el espacio donde se da un encuentro entre el narrador y el doctor. Similar al texto de «Olga», se encuentra un narrador-protagonista quien introduce al personaje, sobre quien gira la historia y, nuevamente, da nombre al relato. Este doctor Prodoski es, según el narrador, una persona amante de la ciencia, experto en diferentes ramas como la biología, la química y la física. Además, reconocido por las diversas propuestas que hacía, era un hombre muy prometedor de no haber sido por el incidente que se narra en esta historia. Sobre este doctor, el narrador hace énfasis en sus raras costumbres e ideas: cree en la diosa naturaleza y en el alma de una manera diferente al resto de la humanidad.

Se le describe como un apóstol de estas ideas que cautivan al narrador-discípulo, de las cuales, por su particularidad, se procede a analizar. El argumento principal que propone este doctor es la idea de que el ser humano

[E]s nada más que un animal como todos los demás. No está por encima ni siquiera de la ostra, es un ser bruto todavía, con pretensiones de dios. Nada sabe, solo cree en lo que él mismo ha fabricado: dioses, ciencias, artes. Está aún en la infancia, en embrión. Pasarán muchos siglos antes de que la *verdad* le sea conocida. Ignora el origen de la vida, el medio de conservarla (Fernández Guardia, 1906).

Hasta ahí, las ideas que propone el autor tienen mucho que ver con manifestaciones que se conocen, actualmente, como animalismo. Aunque es asincrónico asignar este término a la posición tomada por el autor, por lo menos se puede hablar de que existe una noción acerca de lo que se desarrollaría de forma posterior como las dichas manifestaciones animalistas. Esta percepción es relevante como ideología que se contrapone a las propuestas hegemónicas del momento. Con el fin de comprender esto de la manera más plena posible, es necesario entender que el programa animalista propone que «no existe diferencia moral esencial entre hombres y animales (al menos los superiores), en la medida en que ambos son seres sintientes, siendo esta facultad (la capacidad de sentir) la que determinaría el estatus moral de un ser vivo» (Baciero Ruiz, 2011: 36).

Esto implicaría una relación indiscutible con la propuesta que hace el doctor Prodoski, pero hay más; esta necesidad de la defensa de los derechos animales surge en un momento histórico donde lo que predominaba era alguna clase de humanismo, especialmente el asociado con el positivismo. Dentro de estas corrientes filosóficas, se postula «la creación de un marco moral y legal que impide tratar a los seres humanos únicamente como medios, mientras que sí podemos servirnos del resto de seres, y consiste en reconocer derechos solo a esta especie» (Martínez Mares, 2020: 237), misma postulación que recibe el nombre de especismo como manera de discriminación entre las especies.

Así, para estas propuestas, «el único tipo de derechos que existen son los legales, posicionándose en contra de la ley natural (Bowring, 1843)» (Martínez Mares, 2020: 237), con lo cual se excluyen los derechos, incluso, el respeto hacia los seres que no tengan cabida en esa construcción. Se afirma que

El contractualismo humanista, que fundamenta los derechos humanos en el contrato social, y no en la ley natural, responde con el mismo positivismo jurídico y afirma que solo los seres humanos tienen derechos “porque solo ellos son capaces de reconocer y asumir deberes” (Martínez Mares, 2020: 237).

Esto quiere decir que «si los animales no pueden participar de un consenso, tampoco pueden tener derechos, oficialmente» (Martínez Mares, 2020: 237) y, por lo tanto, como también se propone, desde «este positivismo de corte humanista se explica que la posibilidad de determinar derechos a los animales se da entre seres humanos y hacia los animales» (Martínez Mares, 2020: 238). Todo esto parte desde una «visión antropocentrista, muy propia de la modernidad» (Martínez Mares, 2020: 238), la cual, según lo visto en apartados anteriores, es muy propio de las corrientes ideológicas que imperaban en la época dentro de la cual se inscriben estos relatos que se están analizando.

El doctor es muy claro sobre lo que considera con respecto a la relación animal-hombre, esta creencia suya se asocia muy bien con el que se dice el primer principio que une la defensa, respeto y cuidado de los animales, este «habla de la “totalidad”»: se reconoce valor inherente a todos los seres, también a los animales, por el simple hecho de ser» (Martínez Mares, 2020: 244); tomando estos elementos en cuenta, se reconoce que este relato se separa de las propuestas ideológicas que son preponderantes en su época y, también se podría afirmar, que se posiciona desde un espacio de crítica ante esas ideas y proyectos socio-políticos.

Las afirmaciones que hace el doctor sobre lo que él cree está incompleto en la búsqueda de la verdad, se relaciona con la ausencia del conocimiento del origen de la vida, métodos para su conservación y en especial con dos palabras: «nunca morir», así, ya no solo se trata de la preservación de toda vida, sino que también se especifica en la creencia de la posibilidad de alargar la vida hasta hacerla eterna. Es en este punto donde el relato toma un giro interesante, desde la ciencia se propone o, por lo menos, se pretende explicar o argumentar un hecho fantástico e imposible.

Esta propuesta de la vida eterna es debatida por el narrador-protagonista, quien cuestiona al doctor pues, dicha postulación, contradice las leyes de la naturaleza que él mismo coloca en una posición de suma importancia. Sin embargo, Prodoski rebate con otra teoría: la muerte no existe y lo propone a través de un postulado, digno de considerarse una ley física debido a la manera en la que se encuentra redactada, que va de la siguiente forma: «[1]a *materia* no desaparece, simplemente se *transforma*»

(Fernández Guardia, 1906: 1514), esta afirmación se yuxtapone con la fundamentación de que la muerte no existe, lo que existe es el suficiente paso de tiempo para alcanzar una nueva transformación.

Después de escuchar esto, el interlocutor responde con que aquello que toca el doctor se trata nuevamente de la metempsicosis, una doctrina religiosa y filosófica proveniente de oriente que postula la transmigración de las almas hacia otros cuerpos perfectos. Ante esto, el doctor rechaza contundentemente la idea de acercarse a esta corriente desde un aspecto religioso, pero reconoce en dicha filosofía una verdad.

Debido a esta afirmación, el doctor continúa haciendo referencia a que, atención a esto, posee un poco de una «*ciencia nueva*, de la ciencia apellidada del *bien y del mal*» (Fernández Guardia, 1906: 1514). Con esta afirmación, ¿qué se puede entender? Un par de elementos se pueden decir al respecto, en primer lugar, se debe recordar que aquel árbol bíblico de la ciencia del bien y del mal daba un fruto que concedía la equiparación a los dioses (Gómez Pin, 2007, 310). Esta idea ya acerca este análisis al relato del Génesis en tanto se considera que los dioses son capaces de controlar la vida y la muerte, hasta el hecho de prolongar una y eliminar la otra, siendo así, el doctor Prodoski se convierte en una especie de deidad que es capaz, según lo que él postula y lo que se lee posteriormente, de prolongar la vida de forma eterna, de acuerdo con una verdad que le ha sido revelada a él y que faltan muchos años para que la humanidad pueda alcanzar.

En segundo lugar, es necesario recordar que, gracias a esta apertura al conocimiento experimentado por Adán y Eva al consumir aquel fruto prohibido, el ser poseedor del saber otorgado por la ciencia del bien y del mal, también se es poseedor de saberse ignorante (Gómez Pin, 2007, 310) y, en este sentido, el doctor se concibe como un personaje que se mantiene vivo con el fin de seguir adquiriendo conocimientos y tratando de subsanar esa ignorancia que inherentemente posee.

Volviendo sobre el tema del doctor como figura deificada, el relato muestra el momento en el que aquel hombre de ciencia pone bajo ciertas máquinas a un gato y, en medio del proceso que enciende en dichas máquinas, el gato muere por asfixia; sin embargo, el doctor asegura que esta vida no ha dejado de existir ya que «*La cantidad de*

*vida es siempre la misma en el universo. No puede haber más, no puede existir menos, sin traer la destrucción total del mismo, que es indestructible»* (Fernández Guardia, 1906: 1515). De esta manera, pretende explicar que es posible mantener la vida de un ser vivo que, aparentemente, la ha perdido, a través de una extraña especie de alquimia (entendiendo este término como aquella corriente que postula la ley del intercambio equivalente) donde extrae una cantidad de vida a otros animales con el fin de devolver la vida al gato.

Este experimento, para sorpresa del espectador, resulta exitoso. Con la puesta en práctica de esta teoría, queda convencido aquel joven de que lo que postula el doctor Prodoski tiene sentido y es cierto, por lo que se convence de que también es verdad lo que afirma el doctor hacia el final de la primera sección del relato: aquel hombre lleva vivo siglos sin envejecer y sabe que puede vivir eternamente.

En este punto termina la primera parte del relato. Se han establecido varias postulaciones científicas de interés para el joven que se empieza a formar como discípulo del doctor. En cuanto al texto, además de los elementos que se han analizado hasta el momento, se puede decir que cuenta con una serie de características que también lo involucran con la corriente literaria del modernismo: la referencia a grandes ciudades donde se cultivan la cultura y la intelectualidad (como Marsella), la fijación por descubrir, a través de la ciencia, los fenómenos relacionados con el alma y con la vida después de la muerte, por ejemplo.

Se procede, ahora, a la segunda parte de este relato. Esta vez se empieza con la duda, el que admiró fervientemente al doctor Prodoski, pone en duda lo que vivió, lo considera alguna especie de sugestión producto de un loco, sin embargo, las pruebas que tenía eran realmente concluyentes para él por lo que no sabía qué posición tomar. Habían pasado algunas semanas cuando volvió a ver al doctor, quien lo esperaba con la noticia de haber finalizado una máquina que le había costado centenares de años, de estudios y de ensayos; este aparato le permitiría convertir la esencia de la vida en líquido. En ese momento Prodoski tenía entre sus manos el elixir de la vida eterna e invitó a aquel hombre a presenciar el ensayo de ingerir aquel líquido luminoso.

Con el fin de efectuar este experimento, aquel científico se encierra en un cuarto oscuro, pues la vida «existe en un estado latente en los últimos colores del espectro de la luz» (Fernández Guardia, 1906: 1516), luego, comenta que, con el fin de condensar la vida en líquido, es necesario la inclusión de la electricidad, la química y la muerte de grandes cantidades de animales para mantener equilibrado aquel postulado sobre la suma y la resta de la vida en el universo. Una vez pone a funcionar la máquina, el laboratorio se llena de luces de colores y, finalmente, consigue un líquido luminoso rojo que coloca en un frasco de cristal. Dicho líquido, según la afirmación de Prodoski, contiene 100 años de vida.

Finalizado el proceso de creación de aquel líquido, el doctor explica el uso que debe dársele: aspirar una gota una vez al año, esa es la dosis prescrita. Esto, por supuesto, genera dudas en el curioso espectador de todo aquel movimiento científico. Le pregunta qué sucede si llega a absorber más de la dosis previamente establecida, a esto, Prodoski afirma con total seguridad que el exceso de vida es la muerte, que su cuerpo se volvería átomos impalpables.

Esta segunda o parte media del relato es la que conecta el inicio, que previene al lector del evento catastrófico que será narrado; y el final de la historia. Este final comienza con un llamado de urgencia para que el hombre que narra la historia atienda una necesidad repentina de Prodoski. Una vez en su casa, le explica el científico que está experimentando un episodio de parálisis que no le deja salir de la cama y, eso, solo significa que ya ha llegado el plazo, lo sabe el doctor: a las seis de la tarde se acaba su vida y, por tanto, debe beber de aquel antídoto contra el envejecimiento y la muerte. No obstante, la condición física en la que se encuentra le impide acercarse al lugar donde guarda aquel líquido. De esta forma, con delicadas instrucciones (como no aspirar el vaso ni exponerlo a la luz), el joven le acerca el antídoto al sabio hombre y, posteriormente, sale del cuarto por indicación de aquel mismo hombre.

Por medio de una ventanita que comunica un cuarto vecino con el espacio donde se encuentra el hombre postrado en cama, el joven observa tranquilamente el proceso que tiene el doctor para tomar el antídoto. También, espantado, observa la catástrofe.

Después de absorber la dosis de vida por aquel año, un brusco movimiento arroja el frasco de esencia de vida al suelo y estalla con un rayo y con una luz similar a la del sol. Posteriormente, observa lo siguiente «[v]i al doctor desarrugarse, rejuvenecerse, empequeñecer hasta llegar a ser un niño y luego desaparecer» (Fernández Guardia, 1906: 1517).

No solo el doctor desapareció en ese momento, también lo hicieron todos los objetos que se encontraran en esa habitación, es decir, todo el conocimiento de aquel hombre centenario había desaparecido con él. En ese momento, comprendió el joven narrador, aquella afirmación: el exceso de la vida es muerte, y con este entendimiento también supo a qué se referían los Vedas con el misterio de la vida en la muerte y la muerte en la vida.

Esas percepciones orientales forman gran parte de las herramientas que sirven para comprender las diversas postulaciones que hace el doctor Prodoski, especialmente aquellas relacionadas con la vida y la muerte. Además, es indudable la relación que establece el texto entre vida, muerte y conocimiento. A través de toda la construcción que hace, también permite comprender que, gracias al exceso de conocimiento que tenía el doctor sobre los temas relacionados a la vida y la muerte, se encontró con esta última. En general, el texto gira en torno a esas temáticas y el hecho de conocer es el hilo conductor que asocia todos estos elementos presentes en el relato.

Un elemento más que es relevante revisar, es el nombre del doctor y del relato. El significado de Prodoski, palabra griega, significa traidor, pero ¿qué traiciona este hombre? En primer lugar, se puede decir que se traiciona a sí mismo al romper con las reglas de uso que él mismo había establecido para utilizar el elixir de la vida eterna, es poco cauteloso a la hora de manipular el frasco contenedor del precioso líquido y, gracias a este descuido, se encuentra con la muerte suya y de sus conocimientos y descubrimientos. Por otra parte, también traiciona a la ciencia al llevarse consigo esos descubrimientos, al no comunicar con más personas tal descubrimiento y mantenerlo solo entre él y su visitante que, al final, queda con una historia que, de ser expuesta ante otras autoridades científicas, sería el hazmerreír de la academia. El mantenerlo solo entre

estos dos, descubre en el doctor Prodoski una persona que incumple con la idea de que la ciencia debe compartir sus conocimientos con el bien social y, de esta forma, se reserva únicamente para beneficio propio aquel elixir.

Además, traiciona las leyes de la naturaleza, que tanto defiende, al permanecer vivo por tantos años, pues, aunque el científico defiende que si se muere es por la incapacidad del ser humano, embrutecido e infantil, de encontrar la manera de prolongar la vida; el universo en el que se encuentra mantiene la ley del intercambio de una vida por otra con el fin de mantener el balance cíclico. De esta forma, al interrumpir este ciclo, manteniéndose a sí mismo con vida a costa del ciclo de vida de otros animales, a los cuales, por cierto, les quita la vida desde una posición de poder y control sobre ellos que contradice su propia idea de que humanos y animales se encuentran en la misma posición; el doctor rompe las leyes de la naturaleza y se deifica. Se posiciona como dios, capaz de controlar su propia muerte y vida y la de los animales con los que experimenta también.

No obstante, el relato termina demostrando que, ni siquiera él, con aquella profundidad de conocimientos y capacidad de controlar su vida a placer, tiene la posibilidad de manejar la fuerza del universo y de la naturaleza como para controlar todo lo que le pueda suceder, no es capaz de no morir y, de alguna forma, la naturaleza a la que pretende administrar le cobra su accionar y le da muerte a través de la propia arma que pretendía utilizar en contra de ella.

El relato en su plenitud es muy enriquecedor, muestra a la perfección que la literatura costarricense creaba más que cuadros de costumbres y que, esta, se encontraba construyendo cuentos y relatos dignos de compartir lugar con autores como H.G. Wells. Aparte de esto, también es muy interesante observar la presencia de elementos traídos de ideologías orientales, como lo es la idea de la metempsicosis y la mención, al final, de los Vedas, libros sagrados en la religión hindú y, traducidos del sánscrito, los libros del conocimiento.

## II. 6 «Átomo»: unidad fundamental

La historia comienza asumiendo que el lector conoce la primera parte de esta. Sin embargo, dicha primera parte carece de relevancia ante el «resto» de lo que el narrador procede a contar. La frase inicial sirve para introducir la idea de que lo acontecido no se percibe como un evento cotidiano, ni siquiera para el propio interlocutor, quien es el que experimenta el hecho. A grandes rasgos, se habla de un hombre (el narrador) que se ve involucrado en lo que, en la actualidad, se conoce como «experiencia extracorporal», esto se refiere a la separación del cuerpo y el espíritu. Se empieza por indiciar la forma en la que se llegó a tal estado, se recalca que no se trata de un sueño, después se relata el conocimiento adquirido a través de la manera y, por último, la forma en la que cuerpo y espíritu vuelven a encontrarse.

Este cuento está dividido en cinco fragmentos, la mayoría compuesto por un párrafo, las únicas excepciones son la primera parte, donde se describe el inicio de la experiencia, y la cuarta parte, donde se narra cómo todo llega a su fin. En cada uno de estos espacios, se presentan diferentes elementos que ayudan a profundizar en las instancias que se van describiendo. La primera sección, además de aclarar la extrañeza del suceso acontecido al protagonista, propone otros aspectos relevantes para fomentar el por qué él podría catalogar su vivencia como extraña. El primero de estos, es que se señala cómo este personaje se encontraba leyendo «con afán verdadero, un gran volumen filosófico» (Hine Saborío, 1906: 1994). El adjetivo verdadero que se le agrega a la palabra «afán» recalca que no se trata de un pasatiempo ligero o que sea de menor relevancia en la vida del protagonista, por el contrario, revela que una característica de él: es un intelectual, es una persona estudiada, por lo cual, un acontecimiento como el que le ocurrió no viene nada más de una imaginación «ignorante» o fácilmente engañable debido a la falta de conocimiento. Lo que ayuda a justificar por qué se le tilda de «extraña» a la historia que está a punto de contar.

Esto recuerda, de alguna forma, al inicio del cuento «Olga», de León Fernández Guardia, analizado en la sección 4 de este capítulo; en donde se inicia la historia con «No

soy espiritista ni cosa que se parezca y hasta me repugna la teoría de las almas sobreviviendo a la descomposición de la materia. De modo que lo que voy a referir debe creérseme bajo mi sola palabra» (Hine Saborío, 1906: 1366). Esta declaración del personaje, lo mismo que en «Olga», tiene la intención de dar credibilidad al suceso, que se tome como hecho cierto, verídico y alejado de la fantasía.

Además de esta primera parte donde hace esta aclaración, también describe el ambiente en el que se desarrolla el evento. Hay una vela moribunda con luz trémula, es decir, es de noche, una lectura nocturna que también le provoca cansancio visual. Agrega un elemento que, tal como él lo describe, es el centro de la historia: en la habitación en la que se encuentra, probablemente sobre la mesa en la que se haya la candela, alguien colocó un espejo grande y el protagonista se encuentra frente a este. Es en medio de este escenario que el pensamiento del personaje empieza a alejarse, sin ser capaz de seguirlo, atraviesa una selva de ideas «pesimistas todas ellas» (Hine Saborío, 1906: 1944), también menciona que esta parte que atraviesa su pensamiento no está rodeada de un «aire» placentero, por el contrario, vuelve a catalogar como extraño este lugar por el que divaga su mente.

Gracias a este proceso que deja a su pensamiento alejarse más y más, sin que él se oponga a esto, sucede que su espíritu se desprende de su cuerpo. Con esto se concluye la primera parte del cuento y da inicio la segunda sección. Una pequeña aclaración, previamente se describió esta narración como una especie de «experiencia extracorporal», sin embargo, es de recalcar, que este término es muy reciente, por lo cual tal noción no existía en la época en la que este cuento es publicado. Además, este fenómeno se asocia con cierto nivel de inconsciencia: estar dormido o a punto de, cerca de morir, bajo la influencia de drogas o sustancias químicas, etc. Debido a esto, la referencia a «experiencia extracorporal» se refiere, en este análisis, únicamente a la parte que se relaciona con el desprendimiento del espíritu del cuerpo, no con la definición más extensa y teórica que se ha desarrollado al respecto en los últimos años.

El segundo fragmento comienza con el protagonista describiendo cómo su cuerpo, a pesar de no tener dentro su espíritu, no estaba dormido ni nada por el estilo.

Por el contrario, se observa en el espejo y es justo en este momento en el que su espíritu deja de vagar por la selva pesimista y regresa, sin embargo, «con el capricho de negarse a entrar de nuevo» (Hine Saborío, 1906:1994) opta por unirse con el reflejo del cuerpo de él. Aquí añade que, al realizarse este encuentro, experimenta ser «cubierto por la fría masa de cristal» (Hine, Saborío, 1906: 1994). Se da a notar que la conciencia está conectada al espíritu, percibe ciertas sensaciones físicas a pesar de ser inmaterial.

Así, empieza el tercer fragmento, en el cual contiene una serie de afirmaciones que denotan la experiencia de conocimiento por la que atraviesa el personaje. Se recalca en esta parte el hecho del cuerpo como espectador, sin embargo, también se menciona que se sorprende por la situación en la que se encuentra, entonces, de alguna forma, el cuerpo tiene cierto nivel de conciencia, aunque no tan alta como la del espíritu. La combinación de todas las circunstancias que acontecieron provoca que haya una especie de iluminación donde el protagonista se da cuenta de su pequeñez, de su no ser nada, su miserabilidad. Esta sección empieza con la invocación a los dioses de todas las religiones del mundo y como finalmente ha llegado a conocerse, también se clasifica como una «miserable abstracción» (Hine Saborío, 1906: 1994).

Esta visualización extracorporal que experimenta, lo ayuda a observar su realidad de una forma externa, lo que le permite racionalizar de una manera en la que no lo había hecho antes. Es capaz de reconocer, por un lado, la facilidad de deshacerse, de cambiar su normalidad; por otro lado, su fragilidad, un cuerpo vacío que es incapaz de nada y un espíritu sin cuerpo que no es capaz de tener las sensaciones y libertad móvil que lo que ha perdido le permitiría tener. Lo maleable que es su vida, incapaz de controlarla. Esto es lo que incita la invocación a todos los dioses, pues reconoce su inferioridad ante la potencia de lo que está viviendo que, a diferencia de cómo se han retratado los dioses a lo largo de la historia de la humanidad, él es voluble y de manera sencilla podría ser manipulado por un ser de mayor poder. Básicamente, este autoconocimiento a través de su entrada en el espejo supone un elemento de incertidumbre y terror, conocerse por completo lleva al desenfreno e inestabilidad, pues la realidad que hasta ahora conocía se

ve distorsionada por la novedad que se le presenta como forma de verdad total, del conocimiento pleno. Conocerse a sí mismo por completo, despierta en él, el miedo.

Aquí también se hace una anotación y es que el cuerpo «se sorprende» ante la condición en la que se encuentran él y su espíritu. Dos elementos por rescatar de la manera en la que se escribe esta oración es que, por un lado, el cuerpo se ve como una persona externa, en ningún momento se habla desde el cuerpo, la voz siempre viene del espíritu y la parte física de esta persona se describe desde afuera. Por otra parte, la mención de la sorpresa experimentada por el cuerpo hace notar que, a pesar de haber perdido su espíritu, él aún mantiene cierto nivel de conciencia para ser capaz de reconocer que se está viviendo una situación extraña. Así como el espíritu puede tener sensaciones físicas, por ejemplo, cuando describe ser cubierto por la masa de cristal del espejo, el cuerpo también puede tener ciertos atisbos de conciencia independientemente de su actual estado carente de espíritu.

La cuarta parte narra la manera en que estos dos entes se vuelven a unir, se describe como «caí sobre mí, quiero decir, yo, el del espejo, me abalancé sobre mi otro yo, el de la silla» (Hine Saborío, 1906: 1994) y que, en medio de este movimiento, la vela se cae, provocando que el cuerpo se quemara y el espíritu apenas perciba este dolor; además, como se quiebra el espejo al chocar con la cabeza. Esta parte es bastante corta, por lo que se pasa casi de inmediato a la última y quinta sección. Aquí, se describe el encuentro como un abrazo donde encuentran la paz y se perdonan.

Este perdón tiene hechos concretos por los cuales se piden perdón, lo cual es revelador con respecto a ciertos aspectos del texto. Por un lado, se muestra la importancia de una descripción que se hizo al inicio: la vela moribunda. En el momento, ayudaba a establecer el ambiente en el que se desarrollaron las circunstancias, en especial para resaltar la oscuridad que rodeaba al protagonista, sin embargo, en esta segunda mención se destaca el abandono del espíritu al cuerpo cuando la vela se moría como un aspecto negativo, ya que, a grandes rasgos, deja al cuerpo no solo en una oscuridad física, sino también mental, espiritual. Por otro lado, el cuerpo se disculpa por haber roto el espejo «cuando sintió que dentro de sí no estaba su compañero» (Hine Saborío, 1906: 1994), lo

cual denota la conciencia presente en la parte física de este hombre a pesar de no contener, dentro de sí, su parte espiritual.

Esta sección final demuestra la manera en la que cuerpo y espíritu son incapaces de pasar mucho tiempo lejos el uno del otro, necesiándose de manera mutua para poder entrar en plenitud. Solo cuando se reúnen encuentran la paz, antes, a pesar de ser un momento de iluminación para el conocimiento del espíritu, estaban en un estado de inquietud y antinatura. Aún más, el haber entrado en un espacio de autoconocimiento, por parte del espíritu, propicia todavía de mayor forma la intranquilidad que este podía experimentar. Mientras el cuerpo sentía el vacío y se quedó pasmado ante la situación, el espíritu tenía una mayor capacidad de entendimiento ante la situación, no solo por su naturaleza espiritual y de conciencia, sino por el reconocerse inferior al mundo en el que se encuentra.

La experiencia narrada en este cuento toma dos elementos importantes para desarrollarse, estos se han mencionado en varias ocasiones: el espejo y la vela. Tanto el uno como el otro, tienen aspectos culturales asociados que permiten realizar un análisis más profundo del texto, por lo cual a continuación se mencionarán algunos de estos aspectos y cómo se ven presentes en la historia.

El espejo, para empezar, toma uno de los roles más importantes en el desarrollo de la vivencia del protagonista, porque es a través del encuentro del alma con la figura reflejada en él que se da el evento más relevante: la autoobservación y el autorreconocimiento de la condición humana por parte del espíritu. A grandes rasgos se podría afirmar que, de no estar presente el espejo, él habría regresado al cuerpo propio, ya que solo se va al espejo por el hecho de sentir una «fuerte afinidad» (Hine Saborío, 1906: 1994) con la imagen reflejada en este; caso en el que, si solo hubiera estado el cuerpo, habría vuelto por sentir más afinidad hacia su parte física que hacia otros elementos que podían estar presentes en la habitación.

Por su origen histórico, el espejo se relaciona con «el orden del conocimiento» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 474). Esto tiene diversas implicaciones que se pueden apreciar en el cuento. Uno de estos aspectos es que el espejo refleja la «verdad, la

sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 474) y justo es esto con lo que se encuentra el protagonista, no solo es capaz de observarse «doblemente», por los ojos del espíritu y por los ojos de su cuerpo, sino que al verse y al estar dentro del espejo, es capaz de reconocer con mayor entendimiento la realidad de la naturaleza humana, por lo menos de la suya. Esta experiencia le expande también el conocimiento y la conciencia, lo que le permite examinarse con más profundidad a diferencia de lo que generalmente le permitiría su intelecto. En este sentido, la presencia del espejo también apoya este camino del autoconocimiento ya que funciona como «el instrumento de la iluminación» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 475) y dentro del cuento se convierte en «símbolo de la sabiduría y del conocimiento» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 475).

Asimismo, es importante recordar lo que toda persona que ha visto su reflejo sea en un espejo o en una superficie reflectiva, ha experimentado, esto es que su imagen se distorsiona, de forma concreta que hay algo de «aspecto de ilusión (...), de mentira con respecto al Principio» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 475). Esto tiene relevancia dentro del cuento porque, aunque es cierto que a través de la visión que permite el espejo se logra alcanzar una verdad y un nivel de conciencia que de otro modo no se lograría, también se presenta el hecho de que, al estar separados, están incompletos. Es solo cuando se unen de nuevo que llegan a ser plenos y completar lo que el reflejo del espejo no les podía dar.

Sin embargo, ¿cómo pueden ser las dos cosas posibles? En primer lugar, la doble visión, antes mencionada; que permite al sujeto verse desde dos perspectivas, ayuda a que pueda, justamente, tener una visión más amplia y, viéndose a sí mismo, reconocer su verdad. Además, el desprenderse del cuerpo, de la parte material, permite que el espíritu sea libre y, con solo eso, experimenta una nueva forma de pensamiento que no está limitada de ninguna forma por las paredes que el cuerpo de forma intrínseca le daba (ser incapaz de permanecer por siempre pensando, desconcentrarse, retinas cansadas, olvidar, etc.). Pero el problema viene de que, al no convertirse de manera plena en espíritu o cuerpo, sus dos naturalezas no pueden estar separadas porque entonces él,

como persona, nunca va a estar completo. Así, aunque la experiencia de entrar en el espejo le permite ver su verdad total como persona y expandir su conciencia sobre lo que es, sin estar unido a su cuerpo (que sería su Principio) la imagen reflejada en el espejo siempre va a estar incompleta porque él mismo está dividido y, por esto, es incapaz de ser plenamente humano (lo que crea el aspecto de ilusión en el reflejo).

Por su parte, la vela también supone un símbolo relevante que se presenta dentro de la narración, su descripción como moribunda y su muerte al final componen una parte esencial para el desarrollo y desenlace de todo lo contado. No se trata únicamente de un instrumento que ilumina, no se limita a esa función dentro de la historia. Entonces, además de aportar iluminación, la vela también aporta otros valores, por ejemplo, para ser vela no puede dejar de tener una llama, fuego, los cuales son vistos en todas las tradiciones como «símbolo de purificación (...) Es la imagen del espíritu y de la trascendencia» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 669), al mismo tiempo, la «vela encendida es el símbolo de la individuación» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 1052). Por un lado, esa vela moribunda del inicio es destello de lo que el protagonista va a experimentar: la purificación de su pensamiento, de su espíritu a través de despojarse de su prisión carnal. Por otro lado, representa el camino hacia la individualización que van a vivir ambas partes, tanto el cuerpo como el espíritu. Por lo cual, el hecho de finalmente dar muerte a la vela y apagarla, lleva a la conclusión todo el proceso de desprendimiento e individuación que se estaba dando. Matar la llama implica volver a ser uno, poner fin al viaje metafísico.

Al final de esta narración mueren dos: la vela y el espejo, de alguna forma, los propiciadores de este camino emprendido por el espíritu son aniquilados de tal manera que no se pueda volver al estado anterior. El espejo muere por crear el cuerpo ilusorio al que entra el espíritu y la llama por manifestar esa separación, así, sin ninguno de los dos, se pueden volver a unir libremente, sin ninguna tentación que los lleve a otros caminos más que al de la unión. Así, aunque el uno con el otro se disculpe por haber abandonado al cuerpo cuando la vela moría, el cuerpo por haber roto el espejo y ultimado la vela,

también existe la conciencia de que esto se hace porque ambos elementos formaron parte importante en propiciar la división que vivieron.

Como último aspecto a repasar sobre este cuento es su título: átomo. Hasta el momento ni en el cuerpo del texto ni en el análisis se había mencionado nada al respecto. La mención concreta de este concepto aparece de forma exclusiva en el título. Sin embargo, hay rasgos conceptuales sobre el átomo que se pueden apreciar en el cuento, aunque de maneras muy sutiles. Si se va al extremo estrictamente atómico, tanto el espejo como el cuerpo son materia y cualquier materia está compuesta por átomos, los cuales, a su vez están compuestos por electrones y protones (por lo menos esto era lo que se sabía hasta el momento en el que fue publicada esta historia). Al ser compuestos por lo mismo se ven como iguales, lo cual permite que ambos sirvan como contenedores de un alma, que es el acontecimiento principal de la narración: el espíritu tiene frente a sí dos recipientes y es incapaz de distinguir, hasta después cuando está dentro del espejo, de cuál de ellos provenía.

Si, en otro sentido, se va a un aspecto más metafórico, hay en concreto una frase que ayudaría a comprender una idea que puede estar presente en el texto, esta es: «romper aquel extraño divorcio de mis dos componentes» (Hine Saborío, 1906: 1994). La idea es la siguiente: como el átomo, compuesto por dos: electrones y protones, el hombre también tiene dos componentes que lo hacen un todo: el cuerpo y el espíritu. Así, un átomo sin sus dos componentes deja de ser átomo, un ser humano, en concreto este hombre, sin sus dos componentes deja de ser hombre, deja de estar completo.

Se puede ver un paralelo con el descubrimiento, relativamente reciente en 1897, de la composición del átomo, previo a esto se creía que el átomo era uno solo, indivisible; después se descubre que tiene partículas más pequeñas que lo constituyen como átomo. De manera similar, este hombre ha creído y llevado su existencia hasta esa noche como si fuera uno, indivisible; pero descubre, en un nivel vivencial y no teórico, que él tiene dos componentes y que, al estar separados, no está completo, a grandes rasgos, no es él, sino que, como él mismo dice, es una «miserable abstracción» (Hine Saborío, 1906:

1944) y es solo hasta que se «rompe el divorcio» de sus dos componentes que vuelve a ser pleno.

## **CAPÍTULO III**

## Conclusiones

El capítulo de conclusiones se encuentra dividido en dos apartados: conclusiones sobre las particularidades del corpus recopilado y sobre el análisis general de los textos relacionados entre sí y a la región en términos de cultura.

### *III. 1 Conclusiones sobre las particularidades del corpus recopilado*

1. Después de la revisión de los diferentes volúmenes de las publicaciones de *Páginas ilustradas*, se logró hacer una recopilación de un total de 6 relatos. Para la recopilación se tomó la decisión de concentrarse en relatos que no hayan sido parte de ninguna labor recopilatoria o de alguna publicación mayor que ya les haya dado visibilidad en algún punto. De esta forma, se descartaron varios textos, entre ellos, por ejemplo, varios de León Fernández Guardia que ya fueron rescatados por José Ricardo Chaves en *Pacriquí. Relatos fundacionales costarricenses de crimen y misterio (1906-1911)*. Asimismo, se dejaron de lado cualquier texto que tuviera relación con la formación de la sociedad costarricense: valores familiares, sociales, patrios, etcétera. También narraciones que tuvieran como fin dejar algún consejo o moraleja.
2. De los textos recopilados, se reparten entre 4 autores: 2 pertenecientes a Ramón Zelaya: «Eugenia» y «La estatua», 1 a C. «Telepatías», 2 a León Fernández Guardia, «Olga» y «El doctor Prodoski», y «Átomo», de Enrique Hine Saborío.
3. Los textos que se valoraron como posibles relatos no-miméticos contenían menciones sobre la muerte, lo extraño, lo espiritual, entre otros. De los que tocaban este tema, por ejemplo, algunos sobre la muerte y apariciones, tenían por fin recalcar la importancia de algún valor o criterio moral: la honradez, la valentía, la fidelidad matrimonial, estar en contra de la venganza, entre otros. Por lo cual, todo este tipo de textos, aunque en ciertos puntos podían coincidir con algunos criterios de la búsqueda, la verdad es que, al contener la intención

de dejar alguna moraleja o enseñanza sobre lo que «debería» ser el verdadero costarricense, no se podían tomar en cuenta para esta recopilación porque estos relatos caben dentro de lo mimético del momento.

4. Sobre los relatos recopilados, se puede hacer una distinción temática en dos sentidos: dos textos se ven empapados por las tendencias modernistas, mientras los otros cuatro tienen un fuerte interés por las ciencias o pseudociencias del momento. Esta segunda categoría de cuentos se adscribe al término de «fantasía científica», en principio desarrollado para ciertos relatos encontrados en Argentina de 1875-1910, sin embargo, la definición dada, propicia que este término sea extendido a los relatos encontrados en esta región. Principalmente porque los textos recopilados hacen uso de términos científicos para describir eventos que, a grandes rasgos, pertenecen a otro tipo de materia: lo espiritual y lo fantástico.
5. «Eugenia» (Zelaya, 1904) es el primer relato encontrado durante la labor investigativa, se encuentra en la publicación número 6 de la revista, es decir, desde las primeras impresiones, la revista albergaba textos que se salían de lo esperado de los escritores de la época. De primera entrada, el lector se topa con un cuento sumamente preciosista, cargado con muchas imágenes y referencias a lo bello, también con menciones frecuentes a París, los dioses griegos, la belleza egipcia, la mujer fatal. La seducción y la falta de moralidad, el desinterés por la muerte sobrepasado por fuerte inclinación a la fiesta y el placer, tiñen esta historia desde el principio y el final es acompañado por la muerte como método de salida y de secretos, se la forma culmen para poder continuar con la vida de placer sin que esto tenga consecuencias a largo plazo.
6. El primero de los cuentos encontrados que tienen las características pertenecientes a la fantasía científica es «Telepatías» (C, 1904). Se le califica como tal por el interés que muestra desde el principio por tratar de describir en términos científicos sucesos que pertenecen a un ámbito que actualmente se reconoce como fantasía o de naturaleza espiritual. Por ejemplo, uno de los

términos que utiliza es el de «éter», el cual ha sido descartado como parte de la pseudociencia.

7. El segundo relato con características modernistas es el de «La estatua» (Zelaya, 1905). Se ve que ambos cuentos pertenecen al mismo autor, por lo que se manifiesta la inclinación de este por la corriente modernista que surgió en ese momento. En esta narración, se evidencian las características de este tipo de literatura a través de la referencia a sitios europeos, la descripción de las mujeres, la mención a reyes y dioses romanos, diversos escritores y, nuevamente, la mujer convertida en signo de frialdad y peligro. Una particularidad de este texto es que contiene relatos de hasta segundo y tercer nivel.
8. «Olga» (Fernández Guardia, 1906) comienza recalcando que el narrador nunca ha sido espiritista ni nada similar, asegurando que le parece repulsivo que las almas sobrevivan a la descomposición del cuerpo. Se le da importancia a que él es un estudiado, por lo que el evento que vive, el encuentro onírico que traspasa los sueños y tiene manifestaciones en la realidad, busca describirlo y comprenderlo a través de su razón y de los conocimientos científicos que tanto él como el doctor a quien consulta, tiene. A pesar de la incorporación de términos e ideas científicas, el hecho narrado no deja de ser fantástico; la unión de estos dos elementos provoca que sea también catalogado como un relato de fantasía científica.
9. En la publicación número 95 de la revista, se encuentra «El doctor Prodoski» (Fernández Guardia, 1906), un relato que también se cataloga como fantasía científica. En este se halla el interés por la preservación de la vida y se justifica a través de teorías, en apariencia, científicas. Un elemento importante es que este hallazgo científico, sobre la manera de conservar la vida a través de una especie de intercambio equivalente, es considerado como una traición al conocimiento, debido a la manera en la que, por un lado, el descubrimiento se lo reserva únicamente una persona y, por otro, que ni siquiera logra

mantenerlo de forma adecuada después de los muchos años en los que de manera aparente ha vivido dicho doctor.

10. Finalmente, «Átomo» (Hine Saborío, 1906) es el último relato recopilado, similar a los previos, se puede catalogar como fantasía científica, al igual que el protagonista de «Olga» (Fernández Guardia, 1906), el narrador de esta historia busca recalcar el hecho de que es un intelectual, por lo que su relato debe ser considerado como algo que no puede ser fantasía. Además del nombre, relacionado con términos científicos, el relato se desarrolla a través de tratar de explicar la experiencia extracorporal que experimenta.

### *III. 2 Conclusiones generales sobre la recopilación*

1. La recopilación y análisis de cada uno de estos cuentos, arroja resultados importantes. Uno de ellos es, una vez más, la confirmación sobre cómo este tipo de literatura se estaba escribiendo y desarrollando entre los escritores y lectores costarricenses, esto a pesar de que el enfoque primordial de la época era el desarrollo de la literatura nacional concentrada en la identidad y la definición de lo que era ser costarricense. El hallazgo de estos relatos subraya la importancia de las investigaciones de este tipo, ya que saca a la luz objetos de estudio que dicen mucho sobre el quehacer literario de los escritores de la época, pues habla del interés por explorar diversas temáticas literarias que, sin tenerlo por énfasis, también van formando y creando las bases para lo que se conoce como literatura costarricense contemporáneamente.
2. Los relatos no-miméticos encontrados en este proceso investigativo, tienen características muy marcadas que permiten clasificarlos como tales y, asimismo, alejarse de la mimesis literaria de la época. Por su naturaleza, el modernismo y los cuentos que se encuentran dentro de esta categoría, son más familiares; por el contrario, aquellos que se relacionan con las ciencias proponen una nueva forma de mirar la literatura costarricense de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Como se mencionó en el marco teórico

y en el análisis de los cuentos, hablar de ciencia ficción en ese momento histórico, es muy temprano y puede resultar problemático, sin embargo, el concepto de fantasía científica resuelve esa parte y genera una nueva categoría desde la cual se pueden analizar y desarrollar estudios sobre este tipo de relatos, que cuentan con unas características muy definidas y que describen con precisión el tipo de material que se estaba generando en el país en el período de tiempo previamente mencionado.

3. La recuperación de relatos de esta índole es importante no solo a nivel de Costa Rica, sino de Centroamérica en general, ya que reporta la existencia de un tipo de literatura que ha sido olvidado o pasado por alto en los estudios sobre el desarrollo de la literatura y de la identidad literaria de la región.
4. Los trabajos de recopilación no deben ser dejados de lado y son importantes en el quehacer académico literario. Gracias a lanzarse a estudiar las revistas culturales de la época, se han hecho grandes descubrimientos que ayudan a mejorar y redefinir el concepto que se tiene de literatura costarricense. Esto significa que la investigación no termina, pues aún quedan muchos números, años y revistas por revisar. Aquí no solo se trata de encontrar relatos no-miméticos, pues también hay escritos relacionados con el proyecto de literatura nacional que no han sido estudiados y recogidos para un análisis mayor y más detallado.
5. Esta investigación, al igual que muchas de esta índole, apenas logra presentar una pequeña muestra de lo que puede ser encontrado en las revistas culturales de la Costa Rica de finales de siglo XIX y principios del XX. Aún queda mucho trabajo por realizar para poder completar la colección de narraciones y otro tipo de escritos que se escribían en el país y que representaron, en su momento, una parte importante de la cultura costarricense.

## BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Abdallah, G., Brenes, M., Berrocal, C., Chavez, E., Marín, J., y Paniagua, M. (2005). *Trabajo sobre "El Positivismo"*. Escuela de Trabajo Social, UCR.
- Alonso-Collada, I. O. (2014). Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 138-168.
- Amar Sánchez, A. M. (2017). I. Vínculos, usos y traiciones. La cuestión teórica. En A. M. Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (págs. 11-44). Beatriz Viterbo Editora.
- Arias Díaz, D. (2004). Ritos escolares y símbolos nacionales en la fiesta de la independencia en Costa Rica, 1899-1921. *Praxis*, 65-84.
- Asensi Pérez, M. (2016). Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles. *Actio Nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 38-55.
- Badilla Ardón, D. (2015). Historia General de la Masonería en Costa Rica desde el siglo XIX al siglo XXI, como punto de encuentro de los personajes más importantes del país y su influencia en la conformación del concepto de Estado-Nación. *Acta Académica*, 119-148.
- Bajtín, M. M. (1998). El problema de los géneros discursivos. En M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (págs. 248-294). Siglo XXI editores.
- Baltodano, G. (2015). *Sistema literario y formas menores*. Ediciones de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje.
- Baciero Ruiz, F. (2011). Utopías de ayer y hoy. "Posthumanismo" y "animalismo", ¿nuevos horizontes utópicos de la humanidad? En *Historia y utopía: estudios y reflexiones* (págs. 27-44). Hergar Ediciones Antema.
- Boveri, M. M. (2014). El nacimiento del átomo cuántico: una breve historia de sus comienzos. *Anales de Química de la RSEQ*, 110(2), 162-168.

- Camacho Delgado, J. (2006). Del *fragilis sexus* a la *rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. *Cuadernos De Literatura*, 10 (20), 27-43.
- Camarero-Arribas, J. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (págs. 457-472). Universidad de La Rioja.
- Catta, V. (15 de abril de 2020). *Madame de Pompadour, el toque de una mujer*. Obtenido de Historia Hoy: <https://www.historiahoy.com.ar/madame-pompadour-el-toque-una-mujer-n895>
- Central American Rubber. (Castilloa elastica, Cerv.). (1899). *Bulletin of Miscellaneous Information (Royal Botanic Gardens, Kew)*, 1899(153/154), 159–164. <https://doi.org/10.2307/4111354>
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. (M. Silvar, & A. Rodríguez, Trads.) Madrid, España: Herder.
- Cid López, R. M. (2000). Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina. *Studia Historica: Historia Antigua*, 18, 119-137.
- Cubillo Paniagua, R. (2014). El surgimiento del relato fantástico en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*: 161-174.
- De Aguiar e Silva, V. M. (1972). *Teoría de la Literatura*. (V. García Yebra, Trad.) España: Gredos.
- De Castro, F. (1935). La física del átomo. *DYNA*, 214-216.
- De la Peña, L. (2005). *¿Cómo es un átomo?* México: Dirección General de Divulgación de la Ciencia.
- Dolezel, L. (1997). Mímesis y mundo posibles. En A. Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria* (págs. 69-122). Madrid: Arco/Libros.
- Duce Pastor, E. (2017). Amor y sexualidad en Dafnis y Cloe de Longo: el amor griego en un mundo romano. En J. De la Villa Polo, E. Falque Rey, J. F. González Castro, & M. J. Muñoz Jiménez (Edits.), *Conuentus Classicorum* (Vol. I, págs. 579-586). Sociedad Española de Estudios Clásicos.

- Escalante Contreras, X. (28 de abril de 2022). *De átomos y ciertas figuras retóricas. Cuaderno de Raya*. Obtenido de Vórtice: <https://vortice.uaem.mx/de-atomos-y-ciertas-figuras-retoricas/>
- Estrada Pimentel, M. F. (2019). Identidades sexuadas modernas costarricenses (1833-1930). *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 1-27.
- Even-Zohar, I. (2008). La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia. En A. Sanz Cabrerizo, *Interculturas, Transliteraturas* (págs. 217-226). Madrid: Arco/Libros.
- Ferrer Valero, S. (29 de junio de 2011). *La amante burguesa, Madame de Pompadour (1721-1764)*. Obtenido de Mujeres en la historia: Breves biografías de mujeres que escribieron alguna página de la historia: <https://www.mujeresenlahistoria.com/2011/06/la-amante-burguesa-madame-de-pompadour.html>
- \_\_\_\_\_ (25 de abril de 2012). *El triunfo de la belleza, Madame de Montespan (1640-1707)*. Obtenido de Mujeres en la historia: Breves biografías de mujeres que escribieron alguna página de la historia: <https://www.mujeresenlahistoria.com/2012/04/el-triunfo-de-la-belleza-madame-de.html>
- Fowler, A. (1988). Género y canon literario. En M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 95-127). Madrid: Arco/Libros.
- Fumero Vargas, A. P. (2018). *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica: 1850-1914*. Editorial UCR.
- Garrido Gallardo, M. A. (1988). Una vasta paráfrasis de Aristóteles. En M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 9-27). Madrid: Arco/Libros.
- Garrido Domínguez, A. (1997). Teorías de la ficción literaria: paradigmas. En A. Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria* (págs. 11-40). Madrid: Arco/Libros.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Iberoamericana Vervuert.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Gil-Albarellos, S. (2007). Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica. *Exemplaria*, 239-259.

- Goebel Mc Dermott, A. (2007). Economía, ciencia y "liberalismo": Condicionamientos económicos de la institucionalidad científica liberal en Costa Rica. Una invitación al análisis, 1887-1910. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 46-94.
- Gomes, M. (1999). *Los géneros literarios en Hispanoamérica: Teoría e Historia*. Ediciones Universidad de Navarra, S. A. (EUNSA).
- Gómez Pin, V. (2007). Ciencia prohibida... ciencia buscada (A propósito de La ciencia del bien y del mal de Javier Echeverría). *Revista de Filosofía Moral y Política*, 309-315.
- González Ortega, A. (1996). *Vida Cotidiana en la Costa Rica del siglo XIX: un estudio psicogenético* (1 ed.). San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Gubern, R. (2010). *Metamorfosis de la lectura*. Anagrama.
- Guillén, C. (2005). 12. Los géneros: genología. En C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)* (págs. 137-171). Marginales Tusquets Editores.
- Hill, A. L. (21 de abril de 2006). La búsqueda del diamante-rubí: Una discusión sobre la emergencia de la mujer paradójicamente ideal en la literatura modernista. *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, 3-52. Obtenido de <http://repository.upenn.edu/curej/21>
- Lindley, D. (2008). *Incertidumbre*. Madrid, España: Editorial Ariel, S. A.
- Maestro, Jesús G. [Jesús G. Maestro]. (2015, octubre 6). Vol. 8. Idea, concepto y método de la Literatura Comparada [Youtube] [https://www.youtube.com/watch?v=WsWWTwubM\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=WsWWTwubM_I)
- Marticorena, E. (2017). Mujeres fatales y desviados: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista. *Lexis*, 41(1), 5-43
- Martínez Esquivel, R. (2008). Masones y su participación política en Costa Rica. 9° *congreso centroamericano de historia. Universidad de Costa Rica*. (págs. 1826-1848). *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*.
- \_\_\_\_\_. (2008). Un estudio comparado del establecimiento de logias masónicas en Costa Rica y Guatemala (1865-1903). 9° *congreso centroamericano de historia. Universidad de Costa Rica* (págs. 2358-2382). *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*.

- \_\_\_\_\_. (2011). Masonería y el establecimiento de la Sociedad Teosófica en Costa Rica (1904-1910). En J. A. Benimeli, *La masonería española: represión y exilios* (págs. 369-392). Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- Martínez Mares, M. (2020). Personalismo vs. animalismo: un argumento fenomenológico. *SCIO. Revista de Filosofía*, 235-260.
- Meza Cascante, L. G. (2003). *El paradigma positivista y la concepción dialéctica del conocimiento*. Obtenido de Revista Virtual, Matemática Educación e Internet: <https://tecdigital.tec.ac.cr/revistamatematica/ContribucionesV4n22003/meza/pag1.html>
- Molina Jiménez, I. (2002). *Costarricense por dicha: identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los Siglos XIX y XX*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- \_\_\_\_\_. (2008). Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada). *Diálogos. Revista electrónica de Historia*: 148-356.
- \_\_\_\_\_. (2008). Prólogo. Vísperas de la tormenta. En I. Molina Jiménez, *La ciudad de los monos: Roberto Brenes Mesén, los católicos heredianos y el conflicto cultural de 1907 en Costa Rica* (págs. ix-xvii). Editorial Universidad de Costa Rica.
- \_\_\_\_\_. (15 de noviembre de 2009). Costa Rica en ciencia ficción. *La nación*. Obtenido de [www.nacion.com/ancora/2009/noviembre/15/ancora2157674.html](http://www.nacion.com/ancora/2009/noviembre/15/ancora2157674.html)
- \_\_\_\_\_. (2011). *La ciencia del momento. Astrología y espiritismo en la Costa Rica de los siglos XIX y XX*. EUNA.
- \_\_\_\_\_. (2018). Fernández Guardia, León, *Pacriquí. Relatos fundacionales costarricenses de crimen y misterio (1906-1911)*. Recopilación y estudio preliminar de José Ricardo Chaves. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2017. Estudios, 1-5.
- Mombelli, D. (2019). La metodología comparatista en los estudios literarios. *Revista Española de Educación Comparada*: 97-117.
- Monge Alfaro, C. (1978). *Historia de Costa Rica* (Décima cuarta ed.). San José, Costa Rica: Librería Trejos.
- Moral Padrones, E. (1999). Ficcionalidad, mundos posibles y sueños. *Castilla: Estudios de literatura* (24), 129-144.

- Moreno, F. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. PortalEditions.
- Ovares Ramírez, F. (1992). Las revistas literarias y culturales en Costa Rica. *América: Cahiers du CRICCAL*: 135-144.
- \_\_\_\_\_, Rojas, M., Santander, C., y Carballo, M. E. (1993). *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Literatura de kiosko*. EUNA.
- \_\_\_\_\_ (2004). Crónicas de lo efímero: un siglo de revistas culturales y literarias costarricenses. *Revista Iberoamericana*: 1003-1013.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Crónicas de lo efímero. Revistas literarias de Costa Rica*. EUNED.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Modernidad y literatura: el modernismo en Costa Rica*.
- Oviedo, J. M. (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Abreu, C. (2005). La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio. *Espectáculo Revista de Estudios Literarios*, (30), 1-10.
- Pozuelo Andrés, Y., y Martínez Esquivel, R. (2017). Educación escolar y masonería: krausismo y laicidad entre España y Costa Rica a finales del siglo XIX. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana*, 129-147.
- Quereilhac, Soledad (2010). *La imaginación científica. Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)*, Tesis de doctorado inédita, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Quesada Soto, Á. (1984). Reflexiones acerca de la polémica sobre nacionalismo literario. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*: 3-13.
- \_\_\_\_\_. (1987). Gagini y Rodó. Idealismo, positivismo, imperialismo. *Letras*, 173-183.
- Rodríguez Cascante, F. (2016). *Imaginario utópico: filosofía y literatura disidentes en Costa Rica (1904-1945)* (1 ed.). Editorial Universidad de Costa Rica

- Rodríguez Sáenz, E. (2003). *Los discursos sobre la familia y las relaciones de género en Costa Rica (1890-1930)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rojas Gónzales, M. (1991). El centroamericano errante: nacionalismo y modernismo en la época liberal. *Revista de Historia*, (págs. 9-20).
- \_\_\_\_\_, y Ovares Ramírez, F. (1995). I. Periodistas, escritores y políticos. En M. Rojas Gónzales y F. Ovares Ramírez, *100 años de literatura costarricense* (págs. 13-25). Farben Grupo Editorial Norma.
- Ryan, M.-L. (1997). Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción. En A. Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria* (A. Ballesteros González, Trad., págs. 181-205). Editorial Lecturas.
- Sáenz Leandro, R. (2019). El campo literario de la ciencia ficción en Costa Rica: una mirada a la polémica por la fijación de su canon. *Comunicación*, 58-70.
- Sánchez Zumbado, J. (2018). Cultura y sociedad: Próspero Calderón y su legado para las artes, letras y publicaciones costarricenses. *e-Ciencias de la Información*: 3-30.
- Saporta Sternbach, N. (2015). La muerte de una mujer bella: Modernismo, la mujer escritora y la imaginación pornográfica. *Badebec*, 5(9), 356-384.
- Segura Ramos, B. (enero-junio de 2015). Los átomos y el infinito. *THÉMATA. Revista de Filosofía* (51), 457-469.
- Silva, M. (1989). La educación de la mujer en Costa Rica durante el siglo XIX. *Revista de Historia*, (20), 67-80.
- Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI). (s.f.). *Sistema Nacional de Bibliotecas Costa Rica*. Obtenido de Sistema Nacional de Bibliotecas Costa Rica. Sitio Web. Diccionario biográfico: <http://www.sinabi.go.cr/DiccionarioBiograficoDetail/biografia/209>
- Solórzano Pacheco, C. (2014). Discursos literarios en Costa Rica. *ESPIGA*, 59-66.
- Subercaseaux, B. (2014). Perros y literatura: condición humana y condición animal. *Atenea* 509, 33-62.
- Sotela, R. (1920). Notas. Libros recibidos. (J. A. Facio, R. Cardona, R. Sotela, y J. Albertazzi Avendaño, Edits.) *Athenea*, 4(9): 991-992. Obtenido de <https://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/revistas/athenea/athenea1920/01m-Tomo%204%20-%20n.%209.pdf>

- The Latin American Publicity Bureau. (1916). *El "Libro Azul" de Costa Rica*. The Latin American Publicity Bureau, Inc.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En M. A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 31-48). Madrid: Arco/Libros.
- Urbina Gaitán, C. (2002). Circo, nigromancia y prestidigitación en San José (1867-1914). Una aproximación desde la historia social. *Revista de Ciencias Sociales*, 97-115.
- \_\_\_\_\_. (2014). Raza e identidad nacional de Costa Rica en el periódico el costarricense (1846-1849, 1870 y 1873-1877). *Revista Ciencias Sociales*, 155-165.
- Van Tieghem, P. (1924). La literatura general. En M. J. Vega, y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos* (págs. 63-67). Madrid: Gredos.
- Vargas Arias, C. A. (2015). *Hacia la consolidación del Estado liberal en Costa Rica (1870-1890)*. Editorial UCR.
- Veres, L. (2010). Metaliretura y estereotipos. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 1-6.
- Violi, I. L. (2019). El átomo es lo que es. En *118 El universo en una tabla* (págs. 20-29). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Gato y La Caja.
- Wellek, R. (1965). La crisis de la literatura comparada. En M. J. Vega, y N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos* (págs. 79-88). Madrid: Gredos.

## **V. ANEXOS**

### *ANEXO I*

EDICIÓN CRÍTICA DE RECOPIACIÓN DE RELATOS NO-MIMÉTICOS

COSTARRICENSES

## CONTENIDO EN LA EDICIÓN CRÍTICA

|  |    |
|--|----|
| Introducción .....                                       | 1  |
| Autores y sus obras .....                                | 1  |
| Ramón Zelaya .....                                       | 2  |
| C .....  | 2  |
| León Fernández Guardia .....                             | 3  |
| Enrique Hine Saborío .....                               | 3  |
| Recopilación de relatos no-miméticos costarricenses..... | 5  |
| Eugenia.....   | 6  |
| Telepatías .....   | 10 |
| La estatua .....   | 12 |
| Olga .....   | 17 |
| Doctor Prodoski .....                                    | 21 |
| Átomo.....   | 25 |

## INTRODUCCIÓN

La siguiente recopilación sigue unos cuantos criterios sobre los que conviene hacer aclaraciones antes de proceder con el inicio de esta. Los relatos están organizados de manera cronológica, es decir, de acuerdo con año y, si es necesario, con el mes y el día en que fueron publicados en la revista *Páginas Ilustradas*; esto responde a un mero afán organizativo. Además, al transcribir los textos, se respetan las normas lingüísticas de la gramática actual; sin embargo, también cabe decir que algunas palabras conservarán su forma de escritura, en cursiva, por ejemplo; con el fin de mantener el texto fiel a las características estético-discursivas a las cuales se adscribe.

## AUTORES Y SUS OBRAS

## Ramón Zelaya

El primero de los relatos encontrado en la revista *Páginas Ilustradas*, aparece publicado en el ejemplar que salió el 7 de febrero de 1904. El relato, titulado «Eugenia», se adjudica al autor Ramón Zelaya (1875-1950), quien es conocido porque sacó estudios en abogacía y cumplió con cargos como Cónsul General de Costa Rica en Italia, «abogado de la United Fruit Co., y de los Consulados de Francia, de Suiza y de los Estados Unidos de Norte América» (The Latin American Publicity Bureau, 1916: 170). A este autor también pertenece el relato «La estatua», encontrado en el ejemplar publicado en marzo de 1905. Sobre su biografía poco se puede encontrar, en el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI) se halla una pequeña reseña que dice que «[s]e destacó como escritor y publicó cuentos y numerosos artículos periodísticos. (...). En Costa Rica ejerció como abogado y su bufete llegó a ser uno de los más prestigiosos del país. Se desempeñó como catedrático en la Escuela de Derecho» (Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), s.f.). Algunas de sus obras son *Estudio sobre el liberalismo* (s.f), *Comprobación histórica* (s.f), *Informes consulares* (s. f.), *Del criterio en materia de gobierno* (s.f.), *Pleito ruidoso* (s. f.) y *Bocetos raros. Cuentos fuertes y rosados* (1920) (SINABI, s.f.).

## C

Se trata de una persona desconocida, no se encuentra nada que revele la identidad de quien escribió este relato, como tampoco se halla información sobre su cuento «Telepatías», lo único que se puede especificar al respecto es que fue publicado en *Páginas Ilustradas*, en el ejemplar del 22 de noviembre de 1904. Por lo tanto, a diferencia de Ramón Zelaya, lo que se conoce tanto de la persona autora como del texto, es completamente nulo en este caso.

## **León Fernández Guardia**

La presente recopilación contiene dos relatos bajo la autoría de León Fernández Guardia (1871-1942): «Olga» (1906) y «El doctor Prodoski» (1906). Su nombre se asocia fácilmente con el de su hermano Ricardo Fernández Guardia (1867-1950), quien fue un reconocido escritor costarricense, además de historiador y canciller de la República. Su perfil pasa mucho más desapercibido que el de su hermano y el de su padre, León Fernández Bonilla (1840-1887). Gracias a su crianza cercana a la política y la intelectualidad del país, también tuvieron de la oportunidad de realizar estudios en el extranjero (Molina Jiménez, 2021) lo que ayudó a su formación como intelectuales y escritores nacionales. Según Molina Jiménez «poco es lo que se conoce de León» (2021), también afirma que gracias a la investigación de José Ricardo Chaves, es que se conocen algunos datos sobre este escritor, entre ellos, que fue editor de dos revistas costarricenses *Vyria* (1908) y *Magazín Costarricense* (1910), fue abogado e impartió lecciones de Historia tanto en el Colegio Superior de Señoritas como en el Liceo de Costa Rica (Molina Jiménez, 2021).

También es gracias al trabajo de José Ricardo Chaves que se recopilan un total de 17 relatos pertenecientes a León Fernández Guardia, este libro recopilatorio lleva el nombre de *Pacriquí. Relatos fundacionales costarricenses de crimen y misterio* (1906-1911), según Molina, los textos hayados en dicho libro, además de contener relatos de crimen y misterio, también contiene «por lo menos cuatro relatos de ciencia ficción: “Un criminal inocente” (1906), “La orquídea” (1907), “El número 13013” (1908) y “El crimen del doctor Ahss” (1911)» (Molina Jiménez, 2021).

## **Enrique Hine Saborío**

Enrique Hine Saborío aparece en esta recopilación gracias a su narración «Átomo» (1906), la información sobre este escritor es limitada y se recoge gracias al Diccionario biográfico del Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI). Aquí se detalla que fue un escritor, actor, más reconocido por sus retratos humorísticos, entre los que destaca «la conocida caricatura de Carmen Lyra» (Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), s.f.), además de ser un poeta conocido como Mano-Lito (Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), s.f.). En algunas de sus «caricatura e historietas acentúa la sátira política mediante la copla, un recurso propio de la época, muy común en el humor gráfico» (Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), s.f.). Fue el fundador del semirio El cometa (1910-1912), también publicó sus ilustraciones en *Páginas Ilustradas* (1904-1912), *La linterna* (1916), *El huracán*, entre otros (Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), s.f.).

**RECOPIACIÓN DE RELATOS NO-MIMÉTICOS  
COSTARRICENSES**

## Eugenia

Por Ramón Zelaya<sup>5</sup>

Los miembros del *Club del Parque* tenían quizá el presentimiento de que aquel había de ser el último baile anual de su asociación. –En ninguno de los anteriores habían desplegado tanta pompa oriental, inusitada, ni se habían resuelto a un derroche de lujo tan locamente deslumbrador en todo, en decorado, en armonías ideales, en los trajes exóticos y en opulentas pedrerías–.

El gran *chalet*<sup>6</sup> del Club, sito<sup>7</sup> en el centro de un parque inmenso de pertenencia particular, era, propiamente, un palacio árabe construido por algún arquitecto –poeta–.

En el piso bajo, los salones amplios de baile alternaban con la coquetería de reducidos *fumoirs*<sup>8</sup> chinescos y con sugestivos saloncitos de conversación, entapizados unos de azul, otros de rosado, de verde claro, de blanco y oro.<sup>9</sup>

Todas estas piezas comunicaban por floridas galerías, en cuya extensión las palmeras naturales formaban arcos de triunfo a las elegantes parejas que circulaban envueltas en los perfumes y en el ensueño del *flirt* parisiense<sup>10</sup>.

Después venían los lujosos comedores, que se extendían en todo el lado oeste del *chalet*, y en los cuales la vajilla de plata maciza tenía como claroscuro la nitidez de la porcelana de Sévres<sup>11</sup>.

Más allá estaban las indigestas despensas. –Y en todas partes, en cada esquina, halagaban el sentido estético grupos soberbios de bronce o mármol, gloriosas desnudeces firmadas por los artistas más a la moda–.

El piso alto lo ocupaban, en su totalidad, voluptuosos dormitorios, últimos *boudoirs*<sup>12</sup> que han existido en París, copias maravillosas de los templos erigidos a Amor por las grandes cortesanas de los mejores tiempos, las de Montespan, las de Pompadour, las de Tallien.<sup>13</sup>

---

<sup>5</sup> Zelaya, R. (7 de febrero de 1904). Eugenia. (P. Calderón Hernández, Ed.) Páginas Ilustradas, I(6), 82-84. Obtenido de <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/revistas/paginasilustradas/Paginasilustradas1904/01e-Año%201%20-%20n.%206.pdf>

<sup>6</sup> En español chالé, palabra francesa que hace referencia a un edificio, de una o dos plantas, con un jardín (DEL).

<sup>7</sup> Sito: situado (DLE).

<sup>8</sup> En español ahumaderos o sala para fumadores.

<sup>9</sup> Colores que se encuentran relacionados con la tendencia preciosista del modernismo.

<sup>10</sup> Coqueteo o flirteo al estilo parisino: elegante, romántico y encantador.

<sup>11</sup> Principal fábrica de porcelana europea, ubicada en Sévres, Francia. Las creaciones se caracterizan por su belleza y detalles.

<sup>12</sup> Habitación pequeña en la cual se solían recluir las mujeres para tener conversaciones íntimas que, a diferencia de los hombres, no podían mantener en público. Gracias a la creencia de que se desarrollaban escenas muy íntimas, se le ha relacionado con situaciones eróticas.

<sup>13</sup> Tres mujeres que fueron, en diferentes épocas, amantes de reyes y de hombres de importancia política. Se les relaciona con mujeres fuertes que lograron establecerse con poder en la esfera política a través de las relaciones que mantenían con estos hombres.

El baile, como los años anteriores, era de fantasía o *travesti*. –Y cada una, como cada uno, ponía todo su empeño –por la misma libertad de las aventuras que allí se corrían– en evitar que nadie, ni aún los mismos íntimos, pudieran reconocer la identidad de su persona–. Para ese fin, los mismos coches de propiedad particular –que generalmente llevaban<sup>14</sup> el blasón correspondiente al título nobiliario de su dueño– cambiaban de color; los caballos también y los cocheros, enmascarados, endosaban<sup>15</sup> libreas<sup>16</sup> árabes, mogolas o turcas. –Durante toda esa noche, los fieles aurigas<sup>17</sup> tenían la consigna de tornarse en estatuas: no se les oía modular una palabra, no podían toser, no estornudaban–.

El alma de la fiesta, como de todas aquellas en que su persona comparecía, era Eugenia de B., la mujer feliz que reunía los mejores títulos para dominar a París: la belleza incomparable, la juventud, la vivacidad o *espirit* y la riqueza.

No tuvo, por consiguiente, el menor obstáculo, después de su rico matrimonio, para tomar posesión del trono de reina en ese mundo de refinados y de aburridos que se agitan en la *alta parranda* parisiense.

No solo por su belleza le rindió homenaje la gloria. Tenía, en su carácter, tantas rarezas, que estas solas habrían bastado para poner a sus pies de hinojo la caprichosa notoriedad.

Al revés de las medianías, que se viven temerosas de ser obscurecidas por el verdadero mérito, Eugenia se complacía en reunir a su lado, en vivir en medio de un círculo de las más lindas mujeres, Evas esculturales que parecían nacidas de la colaboración del soplo divino que nos da el alma y del mágico cincel de Praxíteles<sup>18</sup>.

Bastará citar a la joven condesa de Mercy-Argenteau, a la Bartholoni, a la Pereira, todas amigas casadas, jóvenes, ricas y maravillosamente bellas, para comprender que semejante corte no la tuvo nunca Venus, ni la misma Diana.

Y así, nada de extraño que las fiestas, que los juegos, los entretenimientos acostumbrados en casa de Eugenia fueran casi únicos en la Historia Universal, apenas conocidos por los pueblos artistas de la vieja Grecia.

Había juegos de prendas que, más propiamente, eran juegos de amor. –Bailes floridos que se terminaban en espléndidas apoteosis a Eros. Sobre todo, de cuando en cuando, se daban cuadros vivos, en que aquellas diosas sobrehumanas hipnotizaban a los escogidos espectadores con la inefable contemplación de sus formas heréticas a fuerza de ser perfectas, criaturas hechas de luz como las auroras que alegran diariamente a los mundos, cuerpos amasados con pétalos de jazmín y botones de rosa, blancos y desnudos como un lucero.

Inevitablemente, aquellas fiestas eran un emporio de adulterios de buen tono, de duelos caballerescos y misteriosos, de aventuras extraordinarias.

---

<sup>14</sup> En su tercera acepción: «escudo de armas» (DLE).

<sup>15</sup> «Trasladar a alguien, trabajo o cosa» (DLE).

<sup>16</sup> «Traje que los príncipes, señores y algunas otras personas o entidades dan a sus criados; por lo común, uniforme con distintivos» (DLE).

<sup>17</sup> En su segunda acepción: «Hombre que gobierna las caballerías de un carruaje» (DLE).

<sup>18</sup> Famoso escultor griego del siglo IV A.C. Su obra marca una nueva forma de expresión dentro de la cultura griega.

Una como inconciencia de ensueño poseía a aquella gente sonámbula. –Y cuando, en un baile, en un *garden-party*<sup>19</sup> corría la noticia de que algún general, miembro del Club, algún Conde francés o extranjero había recibido una bala en el corazón o en la cabeza en un duelo cualquiera, alguna que otra pregunta de curiosidad se dejaba oír; o bien, alguna sonrisa significativa se dibujaba, graciosa, en alguna boca rosada, y eso era todo: la fiesta seguía –.

Eugenia gozaba prodigiosamente –como testigo– en esos refinamientos sutiles de la infidelidad de sus bellas amigas, los provocaba, los paladeaba con éxtasis, tal un buen catador de vinos bebe muy poco a poco, saboreándolo, un vasito de precioso licor.

Decir que era simple testigo, no es por metáfora; pues esa era, precisamente, otra de sus rarezas. Verdadera responsable de la infidelidad de sus amigas, ella no mordió nunca la manzana del adulterio. –Adoraba el *flirt*, lo manejaba como nadie en el mundo, le encantaba ver a sus pies a los hombres pataleando de amor. Pero cuando advertía que su galante adversario estaba ya intoxicado de una beata adoración por ella, hasta estar a punto de... faltarle al respeto, lo abandonaba cruelmente, se iba a buscar otra víctima, para comenzar otro idilio, que tampoco había de tener desenlace –.

El alma del baile, pues, en el *Club del Parque*, como de todos aquellos en que su belleza se presentaba, era la bella Eugenia. –Su traje era el de Cleopatra<sup>20</sup>, que le sentaba muy bien, a causa de la irresistible voluptuosidad que respiraba toda su persona–. Tenía una máscara que reproducía las facciones de la gran amorosa, tal como las describe la leyenda. –Estaba inconocible–.

Sin embargo, el Príncipe Fernando de L., que desde muchos meses antes no dormía ni comía por pensar continuamente en ella, la reconoció. –Y dando curso a la audacia que autoriza el incógnito, como a la una de la mañana la sacó a bailar, entró en requiebros con «su incomparable desconocida», libaron algunas espumosas copas–.

En fin, sintiéndose con más valor, o quizá estimulado por su espiritual compañera, al pasar por delante de un grupo de mármol de *Daphnis y Chloe*<sup>21</sup> uniendo sus labios, el Príncipe Fernando le pidió un beso.

Eugenia tuvo un ligero sobresalto, apenas percibido por su compañero. –Mas de seguida, dueña de sí misma, replicóle con serenidad y mostrándose dudosa de si le concedería o no, lo que solicitaba:

– ¿De veras?

– ¿Y qué haría usted si yo consintiera en acordarle esa gracia?

Lleno de ardor y con fuego en los ojos, el Príncipe le tomó una mano, se la apretó entre las suyas y, con una expresión de súplica suprema, le dijo:

– ¡Por un beso de usted, yo daría hasta la vida!

– ¿Ah? – exclamó ella mirándolo fijamente.

---

<sup>19</sup> Fiesta de jardín.

<sup>20</sup> Cleopatra VII, última gobernante de la dinastía ptolemaica del Antiguo Egipto existió del 69 al 30 A.C. Se ha construido un mito alrededor de ella que la caracteriza como una mujer sensual, de gran poder político. En la literatura se le ha relacionado con la femme fatale.

<sup>21</sup> Novela del griego Longos, del siglo II D.C., la historia se trata del descubrimiento de la sexualidad y el erotismo por parte de dos jóvenes que deben atravesar diferentes situaciones para poder consumir la relación.

Un relámpago extraño pareció iluminar la mirada de aquella mujer ideal. –Y después de observar a su alrededor, como para cerciorarse de que nadie había escuchado aquel diálogo, Eugenia agarró nerviosamente al Príncipe por una mano, se lo llevó a través de una galería, tornaron después a la izquierda, llegaron, por fin, a un saloncito rosado y solo, se levantó ella, con resolución, la máscara, le presentó el rostro y le dijo, casi imperiosa:

– Béseme usted.

Como un viajero del desierto que encuentra inesperadamente una fuente pura, así el Príncipe con avidez, tomó entre sus manos aquel rostro divino, le aplicó dos besos de fuego y cayó sentado en un sofá, como en un éxtasis de felicidad.

–Ahora, ya sabe usted lo que le queda que hacer– terminó Eugenia, bajándose nuevamente la máscara, y lo abandonó.



A las cinco de la mañana, en los comedores del *Club del Parque* reinaba la algazara ideal del *champagne* y de las risas joviales de las mujeres más lindas del mundo. –Después del baile, después de las aventuras fantásticas de aquella noche de bacanal, las máscaras habían caído y los miembros del Club estaban todavía en la mesa de los manjares–.

De repente, en uno de los comedores, un pequeño murmullo se produjo, seguido de alguna que otra pregunta de curiosidad.

¿Qué era?

Que uno de los sirvientes vino a decir que el Príncipe Fernando de L. se acababa de suicidar.

¡Y la fiesta siguió!

## Telepatías

Por C.<sup>22</sup>

Después que las ondas hertzianas<sup>23</sup> no han encontrado valla para llevar el pensamiento humano de un punto a otro, a leguas de distancia, cabalgando tan solo en esa sustancia tenuísima, impalpable, que lo llena todo, que nació de la especulación filosófica, y que se llama éter<sup>24</sup>, es posible que haya quien no vea con ojos de incrédulo la historia que refiero, tal como la han contado, ni sonría burlescamente por que dé cabida en mi mente a tales ideas. Pero es lo cierto, decía la señora, una respetable anciana, dignísima, que nos merece a todos muchas consideraciones, que pretendo casi conocer la clave del fenómeno de las telepatías, y vamos al hecho:

En la que es hoy 3<sup>a</sup> Avenida, hacia el este, y cerca de donde se eleva un notable edificio, había una casita humilde, de corredor enfrente, cuya vista principal no daba hacia la calle sino hacia un jardín que estaba de lado, donde vivía una muchacha de unos dieciocho años de edad, locamente enamorada de un zapatero muy guapo y muy metido en la política de aquella época. A este, uno de tantos gobiernos no arreglados a la ley, lo separó violentamente del lado de la muchacha, su prometida, para enviarlo de guarnición a la frontera del Norte. ¡Que de promesas se hicieron los dos muchachos al despedirse! Ella lloró mucho presintiendo días tristes; sobre todo cuando él le dijo: Si muero, vengo a despedirme.

El prometido marchó a la frontera y la joven se metió en su casa a trabajar y a esperar pacientemente que su novio cumpliera una condena cuyo plazo de duración ambos ignoraban, o a que el gobierno se compadeciera de ellos y levantara la proscripción del zapatero.

Un día, como a las seis y media de la tarde, de vuelta del rosario, la muchacha, envuelta la cabeza en un pañolón negro, acompañada de su madre entró en su casa. La anciana se quedó en el corredor y mandó a su hija a traer una candela encendida, pues estaba muy oscuro. La joven entra a la cocina, enciende la candela, y cuando va a salir, un soplo frío le apaga la luz, oye una voz muy conocida y amada que le dice como un lamento: «Adiós», y enseguida siente en la mejilla izquierda un beso, un beso frío, tan frío que le pareció que le quemaba la piel. La muchacha soltó la palmatoria<sup>25</sup>, lanzó un grito terrible y cayó sin conocimiento.

La madre acudió a ver a su hija, y, a poco, ocurrieron alarmados con los gritos de la madre, algunos buenos vecinos que ayudaron a curar a la joven y la oyeron contar

---

<sup>22</sup> C. (22 de noviembre de 1904). Telepatías. (P. Calderón Hernández, Ed.) *Páginas Ilustradas*, I(42), 659-661. Obtenido de: <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca/%20digital/revistas/paginasilustradas/Paginasilustradas1904/02n-Ano%201%20-%20n.%2042.pdf>

<sup>23</sup> Actualmente se conocen como ondas de radio, son una forma de radiación electromagnética que es capaz de viajar a la velocidad de la luz y atravesar elementos como montañas, entre otros.

<sup>24</sup> En su tercera acepción: «fluido sutil, invisible, imponderable y elástico que se suponía que llenaba todo el espacio y, por su movimiento vibratorio, transmitía la luz, el calor y otras formas de energía» (DLE).

<sup>25</sup> Palmatoria: en su segunda acepción: «Especie de candelero bajo, con mango y pie, generalmente de forma de platillo» (DLE).

asombrados lo que había pasado. La niña poseída de pánico no admitió razonamientos de consuelo y, volviéndose a los presentes, les mostró en su mejilla el rastro redondo, color de rosa, donde sentía aún el beso frío. La prometida, inconsolable, comprendió el golpe y, ya sin esperanza, entristecida, creyó muerto a su novio y se volvió taciturna y sombría de dolor.

La noticia del curioso suceso de aquel ósculo<sup>26</sup> rodó inmediatamente y la muerte del zapatero no esperó mucho para confirmarse.

Efectivamente, la tarde del beso sorprendió a nuestro resguardo de la frontera Norte, a eso de las seis y media, a un grupo de huleros audaces y valientes maltratando unos pobres guatusos<sup>27</sup> que no querían llevar un cargamento de nuestro famoso castilloa elástico<sup>28</sup> que se habían robado. En el resguardo iba el zapatero y, cuando se trabó la lucha con los contrabandistas, al comienzo no más una lluvia de plomo puso fuera de combate al muchacho que agonizó llamando a su prometida y despidiéndose de ella.

C.

San José, nov. 12 de 1904.

---

<sup>26</sup> «Beso de respeto o afecto» (DLE).

<sup>27</sup> También conocidos como maleku, son una etnia indígena costarricense que se ubica al norte del país, en la provincia de Alajuela.

<sup>28</sup> Especie de caucho que se encuentra en la naturaleza en regiones mexicanas y centroamericanas.

## La estatua

Por Ramón Zelaya<sup>29</sup>

El celebrado poeta Mauricio de Kaunitz, muerto prematuramente en Posen<sup>30</sup> de un ataque al cerebro, fue un temperamento vigoroso en lo físico, tanto como equilibrado en lo moral.

Con el fin de ponderar la ecuanimidad de Goethe<sup>31</sup>, a quien Samuel Johnson<sup>32</sup> proclama el espíritu más equilibrado de los tiempos modernos, se cuenta que, habiendo muerto su amada esposa a su lado en un coche, yendo de paseo por el campo, no tuvo otra exclamación que la siguiente:

«¡Dios mío! ¿Qué va a decir la familia ahora que volvamos a casa?».

El poeta Mauricio de Kaunitz tuvo una exclamación semejante a la muerte de su madre.

Es preciso reconocer que entre más empapado vive un hombre de las profundas leyes de la Naturaleza, o sea, entre menos superficial es su espíritu, menos le sorprenderán o entristecerán los hechos que se cumplen en virtud de aquellas leyes.

Sin embargo, el vate<sup>33</sup> de Kaunitz se mostró siempre sensible ante los complejos y sutiles encantos de la belleza femenina. Hombre vigoroso y artista delicado, muchas y extrañas son las aventuras que de él cuenta la leyenda.

Hace unos seis años, un grupo de varios de sus amigos se encontraban reunidos en casa de Sudermann<sup>34</sup>, en su espacioso domicilio de la Tauentzien Strasse<sup>35</sup>, en Berlín. El tema de la conversación era de Kaunitz, muerto pocos días antes. Uno de ellos dijo:

—Sería muy interesante averiguar si, no obstante, su metódico temperamento y su calma aparente, de Kaunitz no encontró nunca en su vida una mujer que la inspirase una verdadera pasión, que dejase en su grande alma un recuerdo profundo, como una marca indeleble.

—Difícil sería, en verdad —replicó otro—, hacer esa averiguación; dado que de Kaunitz tuvo siempre un fondo impenetrable de reserva, cerrado para todo el mundo, en el cual solía guardar, con la solicitud de un avaro, sus profundos, sus sinceros afectos. Cuando un dolor verdadero lo aquejaba, cuando un goce extraordinario endiosaba su espíritu, no crean ustedes que gemía o que alardeaba en alguna forma, no: entraba sencillamente en un silencio de tumba, y proseguía el curso normal de sus ocupaciones.

---

<sup>29</sup> Zelaya, R. (19 de marzo de 1905). La estatua. (P. Calderón Hernández, Ed.) *Páginas Ilustradas*, II(53), 834-837. Obtenido de: <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/revistas/paginasilustradas/Paginasilustradas1905/01g-Ano%202%20-%20n.%2053.pdf>

<sup>30</sup> Nombre en alemán de Poznań, ciudad de Polonia.

<sup>31</sup> Famoso escritor alemán (1749-1832).

<sup>32</sup> (1709-1784), importante escritor inglés del siglo XIX. También se dedicó a la crítica literaria.

<sup>33</sup> Sinónimo de poeta.

<sup>34</sup> Hermann Sudermann (1857-1928), novelista y dramaturgo alemán. Muy reconocido en el período guillermino.

<sup>35</sup> Calle comercial ubicada en Berlín, Alemania. Fue residencia de figuras célebres, por ejemplo, Hermann Sudermann.

—Sin embargo —observó un tercero—, yo conozco una anécdota que él mismo, en un momento de expansión, me refirió con aquella intensa languidez de su voz, de que tanto gustaban sus amigas. Esa anécdota podrá, por lo menos, procurarnos algunos indicios sobre los resortes pasionales de aquella alma tan rara.

«Sentado en su famoso canapé de terciopelo encarnado, abstraído enteramente en la grave ocupación de fumarse una pipa, me encontré un día a Mauricio en su gabinete de estudio.

—Estoy retocando en mi mente el cuadro de mi próxima novela —me dijo tranquilo—. El tema es verídico, agregó, y es la transcripción casi exacta de una aventura que tuve el año anterior. Llevará como título: *La Estatua*.

—¿Y se podrá saber cuál es esa aventura? —pregunté sin mayor interés.

—Te la relataré en pocos momentos —replicó—. En una de esas tardes apacibles y grises del mes de setiembre, en uno de los conciertos de la Exposición Industrial de Berlín de 1896 (*Berliner Gewerbe Ausstellung*)<sup>36</sup>, encontré una mujer joven de garbosa presencia<sup>37</sup> y aspecto escultural. La vi avanzar majestuosa y de seguida adiviné en ella unas formas corporales de belleza soberana y corrección impecable. Tú sabes que soy muy perito en eso y que nunca me equivoco: básteme observar el pie, la mano y la cabeza de una mujer, para poder exactamente calcular su estatura y las demás condiciones de su cuerpo.

«Ese es un arte como cualquier otro y a un feminista<sup>38</sup> digno de ese nombre no le es dado ignorar esas cosas. El gran interés que aquella mujer, desde el principio, me inspirara se transformó en vehemente deseo de tratarla, de hablar con ella, cuando observé su inteligente, su intensa mirada por la cual se asomaba de seguro un alma nada vulgar.

«Se dice generalmente que las mujeres de impecable belleza y deslumbrante hermosura son casi siempre tontas: yo hubiera ofrecido mi cabeza como gaje de que mi heroína constituía una excepción a aquella regla. Me hice, pues, presentar a la que en mi fuero interno ya denominaba *mi sultana*; me hice su amigo con tanta mayor facilidad, cuanto que ya me conocía ella de nombre. La gloria es el mejor pasaporte en el reino azaroso de las Evas. Cuando hube roto la corteza enojosa de la estricta etiqueta; cuando hube conseguido, a duras penas, alguna que otra sonrisa complaciente de su indiferencia glacial de diosa que consiente en escuchar las quejas de un devoto; me resolví a hacerle, con lirismo, las declaraciones de estilo. Después de haber escuchado mi expresiva tirada, tuvo a bien contestarme lo siguiente, en forma reposada y de extraña frialdad:

—Mire, don Mauricio: Que soy bella soberanamente, ya me lo han dicho y repetido las varias docenas de enamorados, más o menos impertinentes, que le han precedido a usted en el culto por mi persona; ¡me lo dice también a menudo una intensa

---

<sup>36</sup> Fue una exposición en la que se presentaron los avances tecnológicos más importantes de Alemania. Se consideró una feria por la manera en la que se organizó el espacio. Además de mostrar los avances tecnológicos y científicos, también fue un espacio para el intercambio cultural: venta de comidas, juegos de atracciones, entre otro tipo de demostraciones.

<sup>37</sup> Presencia encantadora, llena de gracia y desenvoltura.

<sup>38</sup> Término en nada relacionado con el contemporáneo, dentro del contexto del cuento, se podría interpretar como un conocedor de mujeres.

y sutil armonía que se eleva de todo mi ser, cuando, desnuda, me encuentro a solas con él!<sup>39</sup> Y por lo mismo que sé lo que valgo y conozco lo que soy, tengo el vehemente deseo, más bien el instinto, de no pertenecer sino a un hombre de condiciones raras, como las mías, raras en algún sentido. ¿Pues, no le parece un sacrilegio horroroso poner en manos de un idiota una joya de valor? Así, pues, sírvase usted perdonar si le hago la misma pregunta que a todos y a cada uno de mis fervientes enamorados: ¿Quién es usted? ¿qué es lo que piensa y quiere de mí, que clase de felicidad puede usted ofrecerme en la vida? Pues ¿no considera una grosería incalificable de parte de un hombre sacar una vestal<sup>40</sup> del templo fragante de la virginidad y del ensueño paradisiaco de la inocencia, para arrojarla en la vida ordinaria, en la felicidad de todo el mundo, en los placeres de la vulgaridad? Contésteme, señor Kaunitz, contésteme: pues hace mucho tiempo que tengo la convicción, en forma de instinto, de que mi felicidad terrestre, no la podrá realizar sino un hombre de condiciones raras, como las mías».

El vate de Kaunitz detuvo un momento su relación, encendió nuevamente su pipa, que se le había apagado en el curso del relato, y prosiguió tranquilo, con aquella intensa languidez de su voz, que tanto impresionaba:

«No sin una sincera emoción, recapacité un momento, como para llamar en mi auxilio todos los recursos de mi espíritu y por fin repliqué a tan inesperado interrogatorio:

—Como usted sabe ya, encantadora niña, soy un letrado, un vate, lo que generalmente llaman hoy, un intelectual.

«Todo hombre de pensamiento se pasa en una febril actividad interna; su verdadera existencia se desarrolla dentro de sí.

«Vive en una perpetua observación de la Naturaleza, toma de cada cosa que hay más esencial en ella, entra en el laboratorio de su propio ser y así llega al conocimiento de las leyes secretas de la Creación.

«Los matices más vaporosos de los afectos, el lenguaje ininteligible de las cosas muertas, las pequeñas causas generadoras de grandes efectos, él las conoce.

«Esa es la explicación de por qué solamente el artista, el hombre intelectual, es susceptible de aspirar y también de sentir el glorioso, el soberano amor; ¡porque él solamente es capaz de comprender las inefables armonías de lo Bello, de lo Verdadero y lo Sublime!

«Los ejemplos se agolpan a mi mente, niña incomparable.

«Uno de los más preciados trofeos del triunfo glorioso de Alejandro el Grande<sup>41</sup> contra las huestes de Darío III<sup>42</sup>, fue la seducción de la bellísima hija del Asia que se

---

<sup>39</sup> Con su cuerpo.

<sup>40</sup> En la Antigua Roma, sacerdotisa consagrada a Vesta, diosa del fuego y el hogar. Algunas de sus características consistían en que debían de ser gran belleza, vírgenes y realizar un voto de castidad.

<sup>41</sup> Se refiere a Alejandro Magno (323 a.C.), rey de Macedonia que, gracias a sus conquistas estratégicas, logró gobernar desde Grecia hasta Egipto.

<sup>42</sup> Último rey persa, derrotado por Alejandro Magno.

llamó Campaspe<sup>43</sup>. Y queriendo conservar de esa beldad<sup>44</sup> una imagen exacta, la puso desnuda delante de Apeles<sup>45</sup>, para que copiase sus perfecciones. ¡Pero la belleza de aquella Eva divina impresionó tanto al artista que se puso trémulo<sup>46</sup>, un frío sudor humedeció su rostro, palideció como si fuese a morir y no pudo hacer la copia!

«Y ved lo que uno de los más pujantes intelectuales que haya visto la Historia escribía a su amada, en momentos en que se jugaba su destino. En de Castiglione<sup>47</sup>, cuando la destrucción del pequeño ejército del General Bonaparte<sup>48</sup> parecía inevitable, cuando por la primera vez ese genio de la fuerza y de la fortuna tuvo desconfianza de sí mismo, ved, repito, lo que escribía a Josefina<sup>49</sup>:

“¡Ah! ¡déjame, por Dios! Ver alguno de tus defectos: ¡sé menos bella, menos graciosa, menos dulce, menos buena! Sobre todo, no llores nunca: tus lágrimas me hacen perder la razón y me queman la sangre. Ven cuanto antes a mi lado, para que, por lo menos, antes de morir podamos decírnos, contando los días: ¡Fuimos felices tantas horas! Y después: Cuando me siento a punto de maldecir la vida, me pongo la mano obre el corazón, en donde palpita tu retrato: lo contemplo y entonces el amor que siento se torna para mí en felicidad absoluta, durante el tiempo que permanezco lejos de mi amiga”.

«¿Queréis más ejemplos? He aquí otro:

«En Milán se conserva aún la cabellera hermosa de Lucrecia Borgia. Y el esplendor viviente de esos cabellos muertos es tan grande, que Lord Byron se enamoró perdidamente de ellos y, como un vulgar ladrón, ¡se robó una guedeja<sup>50</sup> que conservó toda su vida!

«Con un tacto sutil, el artista hace la diferencia exacta entre los afectos análogos, como entre los colores afines.

«Sabe que el amor de la rubia es poético, delirado y soñador; tiene como digno marco el azul de los cielos, la apacible claridad de la luna y el color de la rosa.

«Que el amor de la beldad morena es sensual, ardiente y hasta feroz; tiene el don Supremo de enloquecer a tal punto los sentidos, que cuando se le estrecha en delirio, ¡se creería abrazar a Dios!

«El afecto de la mujer de cabello rojizo es el champagne del amor: tiene el ardor exuberante de aquel rey de los vinos y de su espuma tiene la duración.

«El poeta sabe todas esas cosas, y muchas otras, esplendorosa niña: solo él es susceptible de apreciar la santidad de la augusta desnudez; ¡a él solo es dado ver y

---

<sup>43</sup> Habitante del reino de Darío III, se consideró una mujer de gran belleza, la cual sirvió como modelo para representar a Venus. Entre muchas esculturas y pinturas, sobresale su modelaje para la conocida como *Afrodita Anadiomene*.

<sup>44</sup> Belleza, hermosura, relacionada con la feminidad.

<sup>45</sup> Pintor griego del siglo IV a.C. Fue pintor de la corte para Alejandro Magno. Creador de *Afrodita Anadiomene*.

<sup>46</sup> Tembloroso.

<sup>47</sup> Se refiere a la batalla de Castiglione (1706, Lombardía, Italia).

<sup>48</sup> Napoleón Bonaparte (1769-1821). General y gobernante francés

<sup>49</sup> Josefina de Beauharnais (1763-1814), primera esposa de Napoleón Bonaparte y, por tanto, emperatriz de Francia.

<sup>50</sup> Melena, pelo, cabellera.

admirar en la voluptuosa arcilla de Eva, la marca sublime que dejaron los dedos del divino estatuario!

«Mortal que vive en acecho infatigable de las íntimas del alma de los seres y de las cosas, mira la mujer como la fuente inagotable de sus inspiraciones. Guardián en la puerta misteriosa de la *vida intensa*, dos clases de satisfacciones busca el hombre de intelecto en la que sea su amante: la una, que la da solamente la forma artística y escultural, es puramente estética; la otra, que es hija del fino y sutil talento de la mujer cultivada, es sobre todo intelectual. Y como rara vez ambas condiciones se ven reunidas en una misma Eva, resulta que el artista se ve obligado a vivir entre dos amadas: ¡una para el cerebro y la otra para los sentidos!

«Pero en uno y otro caso, niña primorosa, tened por seguro que los goces a que os invita mi ser no son nacidos de la vulgaridad, ni están al alcance de todos los hijos del Hombre: son, por el contrario, en la oscuridad de la vida corriente, ventanas luminosas que dan vista sobre el infinito más allá. Y siendo, como soy, un ungido de Dios, sabed que al brindaros fervoroso los afectos más vivos de mi alma, os ofrezco reunidos en uno solo, para el mayor éxtasis de vuestro espíritu, todos los amantes y todos los amores».



—Así habló ese día Mauricio de Kaunitz —terminó el huésped de Sudermann.

—¿Y no le preguntaste cuál había sido el final de esa aventura? —interrogó uno de los otros.

— Claro es que se lo pregunté.

— ¿Y qué dijo?

—Entrando en su acostumbrada reserva de tumba, con cierto aire misterioso y satisfecho, me replicó: «Ese final es precisamente el comienzo de mi próxima novela, que llevará por título: *La Estatua*».

## Olga

Por León Fernández Guardia<sup>51</sup>

A Adriana.

No soy espiritista<sup>52</sup> ni cosa que se parezca y hasta me repugna la teoría de las almas sobreviviendo a la descomposición de la materia. De modo que lo que voy a referir debe creérseme bajo mi sola palabra, pues no podría referirme a persona alguna para comprobar la veracidad de mi relación. Sin embargo, y como base para discusión o estudio, referiré con todos sus detalles, y tal los recuerdo, los hechos extraños, pero no extraordinarios, que me ocurrieron hace algunos años.

Concluía yo mis estudios para Ingeniero y trabajaba mucho pues mis padres eran pobres y yo tenía que pasar mis exámenes sin exponerme a un rechazo o a un retardo.

Casi todas las noches, después de acostado, repasaba los problemas más complicados o difíciles, pues había notado que, haciéndolo así, retenía mejor.

Una noche de tantas, el 7 de febrero de 1889 estaba yo engolfado<sup>53</sup> en la lectura de una obra de mecánica, cuando, sin transición de ninguna especie, sin que ocurriera nada anormal a mi alrededor, me encontré en un salón de baile, donde multitud de parejas bailaban y conversaban en un idioma para mí completamente desconocido.

Asombrado por el espectáculo y creyendo fuese un sueño agradable, no hice por donde despertarme. El salón era elegante y los concurrentes debían pertenecer, por sus trajes y comportamientos, a la primera sociedad.

Me acerqué a un anciano que estaba recostado en un cómodo sillón y, en inglés (por ser este un idioma casi universal) le pregunté con el fin de trabar conversación, que quién era uno de los concurrentes. No solo no me contestó, sino que pareció no haberse dado cuenta de mi presencia. Varias tentativas hice con otras personas, dieron el mismo resultado.

Empezaba a fastidiarme mi *incógnito* y pensaba ya en retirarme, cuando noté, con verdadera sorpresa, que una señorita, sola, se paseaba entre las parejas. Impulsado por la cortesía me acerqué a ella y le dirigí la palabra:

—¡Gracias a Dios que encuentro una persona que me hable y que me vea!  
—contestó ella a mi ofrecimiento de acompañarla.

—Pues estamos en el mismo caso —repliqué—. Hace por lo menos una hora que estoy aquí y nadie parece verme.

—Es extraño, pero lo mismo me sucede a mí y lo más raro es que yo comprendo que estamos soñando, porque yo tengo la conciencia de que *mi cuerpo* está reposando.

—No hay duda, estamos soñando; pero este es un delicioso sueño en compañía de usted.

---

<sup>51</sup> Fernández Guardia, L. (18 de marzo de 1906). Olga. (P. Calderón Hernández, Ed.) *Páginas Ilustradas*, 1366-1367. Obtenido de: <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/revistas/paginasilustradas/Paginasilustradas1906/01k-Año%203%20-%20n.%2086.pdf>

<sup>52</sup> Persona seguidora del espiritismo, que es la creencia de que los espíritus poseen un cuerpo material y se pueden comunicar con los vivos a través de diferentes formas.

<sup>53</sup> Enfrascado, concentrado.

—Ya veo que los hombres aun en sueños son galanteadores<sup>54</sup>.

—No se trata de galantería sino de la verdad: y puesto que gozamos de la prerrogativa de ser invisibles, al mismo tiempo de que podemos ver y oír, aunque nada comprendamos de este lenguaje intrincado, le suplico que me acompañe al *buffet* a comer alguna cosa.

—De mil amores.

Penetramos, del brazo, en el comedor donde en elegantes mesitas estaban dispuestas las viandas frías y las bebidas heladas.

Nos sentamos en un rincón y nos servimos, personalmente, después de haber llamado vanamente a los sirvientes, sin recordar que éramos invisibles e inaudibles.

Por suerte era tal el movimiento que allí había que nadie se fijó en la botella de champaña que vaciamos ni en los dulces y carnes fiambres que consumimos. ¡Tal vez serían invisibles también!

Nuestra conversación, mientras tanto, se iba haciendo más íntima y, tras una declaración en forma, nos amábamos, a la hora de habernos conocido, como si nuestras relaciones dataran de muchos años.

Ella era noruega, del país de los ensueños, había sido educada en Inglaterra y era libre: Tenía veinte años, era bella y muy instruida.

Yo me di a conocer, vivía en París, era pobre y estudiaba para regresar a mi patria, una república pequeñita situada en el centro del istmo americano.

— Donde se produce el mejor café del mundo —observó ella.

Nos levantamos de nuestros asientos y regresamos al salón de baile.

Tocaban en ese momento un vals lento, muy lento, cuyo ritmo y música extraños hacían una impresión profunda. Nos mezclamos a los bailarines y, sugestionados por aquellas notas lánguidas y como aperezadas, enmudecimos, aunque nuestros ojos suplían a las palabras.

De pronto, mi compañera lanzó un suspiro y pareció desmayarse en mis brazos: quise atraerla sobre mi pecho y sostenerla, pero se desvaneció como una sombra murmurando: «Voy a despertar... adiós...»



Al día siguiente referí mi sueño a mi íntimo amigo el doctor Lesage, y mirándome con atención, me aconsejó el descanso, prohibiéndome las lecturas en la noche.

— No hay duda, me dijo, que existen fenómenos curiosos de telepatía, pero tu caso no está comprendido entre ellos. Creo que sea el producto de un excesivo *surmenage*<sup>55</sup>.

Seguí sus consejos y el sueño no se repitió (muy a mi pesar) durante algunas noches; pero el 18, acababa de acostarme, sin pizca de sueño, cuando me pareció que perdía el sentido y... me encontré en un jardín, para mí, enteramente desconocido. Con

---

<sup>54</sup> Que coquetean.

<sup>55</sup> *Surménage*. Palabra del francés que quiere decir trabajo excesivo. En la psicología se utiliza para dar nombre al síndrome de fatiga crónica.

la presciencia<sup>56</sup> de que mi *sueño* iba a repetirse, me paseaba por las callejuelas enarenadas, cuando de un sendero cercano desembocó *Olga*.

—Sabía que aquí te encontraría —me dijo después que la hube besado largamente en la boca.

—Yo lo presumía —le contesté.

—¡Cuántos días, o, mejor dicho, cuántas noches sin verte!

—Yo he hecho lo posible por que se repitiera nuestra entrevista, pero he fracasado.

—Así, yo.

—¿Me amas siempre?

—Siempre, ¿y tú?

—Ya lo ves —y me besó con pasión.

—Dice mi amigo el doctor Lesage que lo nuestro no es un caso de telepatía, sino de imaginación.

—Pues sé yo algo más. En Noruega somos muy dados al estudio de los fenómenos, poco conocidos, del espiritualismo, y he averiguado que nuestras almas se desprenden de la materia e, impulsadas por una simpatía desconocida, se buscan, se citan y se encuentran, sin que nuestros cuerpos puedan influir para nada en ello. Ese es el caso. Yo tengo la seguridad de que no estamos soñando: que vivimos en este momento una vida aparte.

Largamente hablamos del asunto y, cosa extraña, no me repugnaba ya la idea de las almas, ni de otra vida independiente de la común, espiritualizada.

Luego hablamos de nuestras esperanzas, de nuestro amor, del porvenir de felicidad que nos esperaba. Urdimos los medios de encontrarnos en la vida común. Ella me dio las señas de su casa y las escribió en mi cartera, me indicó los medios para llegar a su pueblo y terminó manifestándome que estábamos en un jardín de los alrededores de su casa.

Embebecidos<sup>57</sup> estábamos en nuestra conversación, cuando sentí un choque sólo comparable al sacudimiento de la electricidad. Vi a mi amada tenderme desesperada los brazos y mover los labios, pero no percibí el sonido de sus palabras ...y desperté sobresaltado en mi cama.

Al día siguiente, impulsado por una curiosidad incontenible, abrí mi cartera y... *allí estaba escrita la dirección de casa de Olga*; CON LETRA DE MUJER.

El doctor Lesage no encontró explicación para eso y me aconsejó que guardase silencio y escribiese a la dirección apuntada. Lo hice así, más nunca recibí contestación.

Al cabo de algún tiempo vi por tercera vez a mi amada, ¡pero estaba tendida en su cama, vestida de blanco, rodeada de amigas y parientes que la lloraban! Sus labios se entreabrieron y oí distintamente sus palabras: «¡nos encontraremos algún día, amado mío!»

Ese es el caso. ¿Quién se atreve a explicarlo? ¿Quién me sacará de esta duda que me atormenta y que concluirá con mi razón?...

---

<sup>56</sup> «Conocimiento de las cosas futuras» (DLE).

<sup>57</sup> Estar absorto, extasiado, embelesado.

San José, 5 de febrero de 1906.

## El doctor Prodoski

De León Fernández Guardia<sup>58</sup>

A mi amigo don Carlos A. Hueste

Durante una corta permanencia que hice en Marsella, conocí al doctor Prodoski un enamorado de la ciencia y cuyos descubrimientos notables en biología, química y física, lo hubieran llevado a ocupar un puesto distinguido entre los sabios del siglo pasado, a no haberse perdido todos sus papeles y aparatos, destruidos en la catástrofe de que él mismo fue única víctima.

Era el Doctor un hombre raro en sus costumbres y más raro en sus ideas. Creía en la diosa naturaleza y en el alma, pero de una manera distinta al resto de la humanidad.

En nuestras largas conversaciones exponía sus creencias de un modo conciso, claro y de experiencias tan convincentes que me conquistó a ellas y a un verdadero discípulo de aquel nuevo apóstol a quien admiraba.

El hombre, me decía, es nada más que un animal como todos los demás. No está por encima ni siquiera de la ostra; es un ser en bruto todavía, con pretensiones de dios. Nada sabe, solo cree en lo que él mismo ha fabricado: dioses, ciencias, artes. Está aún en la infancia, en embrión.

Pasarán muchos siglos antes de que la *verdad* le sea conocida. Ignora el origen de la vida, el medio de conservarla, de hacerla eterna, de nunca morir.

—Pero —interrumpía yo— ¿puede vivirse eternamente? Las leyes mismas de la naturaleza que tan bien conoce usted y que me ha explicado, concluyentemente concuerdan en que todo cuerpo terrestre tiene un principio, un tiempo desarrollado y un fin, una disolución o muerte.

—Sí, aparentemente se muere, pero la muerte no existe, es solo el tiempo necesario para una nueva transformación. La materia no *desaparece*, simplemente se *transforma*.

—Y volvemos a la metempsicosis<sup>59</sup>.

—No eso como religión es un absurdo, como filosofía, una verdad; pero no es eso exactamente, por lo menos para mí que poseo un poco de la *ciencia nueva*, de la ciencia apellidada del *bien y del mal*. Vea —y tomando un pobre gato de los muchos animales que tenía enjaulados para sus experiencias, lo colocó bajo el globo de vidrio de una máquina y extrajo el aire. El animal tras corta lucha expiró por asfixia. El doctor lo sacó y poniéndolo sobre una mesa, continuó— Para el resto los mortales, incluyendo a los sabios, este animal está *muerto*, es decir, ha dejado de respirar, moverse, todas las funciones vitales han desaparecido. El corazón no late, la sangre no circula, es un cadáver que con el trascurso del tiempo y la acción de los elementos se descompondrá en gases

---

<sup>58</sup> Fernández Guardia, L. (23 de mayo de 1906). El doctor Prodoski. (P. Calderón Hernández, Ed.)  
Páginas Ilustradas, 1514-1517. Obtenido de:  
<https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/revistas/paginasilustradas/Paginasilustradas1906/01t-Año%203%20-%20n.%2095.pdf>

<sup>59</sup> «Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior» (DLE).

y materia inerte. Pero ¿y la vida? ¿qué se ha hecho?... ¿Ha desaparecido? ¿Ha dejado de existir?... Ese es el problema, el complejo problema que ha resultado la invención del alma, del espíritu y de otras mil creaciones fantásticas, buenas para encubrir la ignorancia, pero que nada resuelven. Y ese problema yo lo he resuelto. Así, cuando se apaga la llama de una vela, cuando se interrumpe una corriente eléctrica, cuando se para una bola de billar, no ha dejado de existir ni la llama, ni la corriente, ni el movimiento, simplemente se han *transformado*. Cuando un individuo cualquiera sea animal, vegetal, mineral o gas *desparece* para el común de los hombres, no hay más que un cambio. *La cantidad de vida es siempre la misma en el universo*. No puede haber más, no puede existir menos, sin traer la destrucción total del mismo, que es indestructible. ¿Qué se hace pues esa vida que se *retira* de un individuo? Simplemente vuelve al *gran todo*. Cuando un hombre *muere*, la cantidad de vida de los demás seres del universo se aumenta en cantidad: cuando nace un individuo, disminuye esa misma cantidad. —Es una simple operación de suma y resta.

—¿Y cómo se prueba eso? Porque sin pruebas quedamos con una hipótesis nueva, pero nada se ha adelantado.

—Tiene usted razón, voy a demostrar prácticamente lo que he adelantado teóricamente. Veamos si podemos, quitando la vida a otros animales, volverla a este gato. Es decir, restemos de otros animales y sumemos, eso es todo.

Tomó un perrillo, unos cuantos pajarillos y algunos conejos de india y los colocó bajo el mismo fanal de la máquina neumática. A cilindros que extraen el aire empató unos tubos de cobre que terminaban bajo otro fanal debajo del cual colocó al gato.

—Atención —dijo y empezó a mover las palancas. Poco a poco, primero las aves luego los conejos, y por último el perro, fueron cayendo en una especie de marasmo<sup>60</sup> precursor de la asfixia—. Ahora fíjese qué va a ocurrir. El perro, los conejillos y las aves, no han expirado aún y vea el gato, ya empieza a respirar, abre los ojos, se estira, se pone en pie. Está vivo.

—¡Admirable! —exclamé.

—Pero no es eso todo. Ahora verá —dio una vuelta a la llave, y el aire, con agudo silbido, penetró en la máquina neumática. Sucesivamente, el perro, los conejos y las aves volvieron a la vida— ¿Comprendéis? —Preguntó el doctor— La pequeñísima cantidad de vida extraída a estos animales, era la que había desaparecido del gato y que, por una combinación de tubos que no habíais visto, pasó a ellos, con exclusión de los demás seres del universo.

—¿Y cómo habéis descubierto eso?

—Por una casualidad que no viene al caso.

—¿Estáis convencido?

—Completamente.

—Ahora comprendo.

—Pues esto no es más que una pequeñísima parte de mis descubrimientos. Tal vez el menos interesante. Yo *vivo* desde hace muchos siglos sin envejecer y creo que podré vivir eternamente.

---

<sup>60</sup> Apatía, desfallecimiento.



Pasaron muchas semanas sin que volviese a ver al doctor. No sabía qué pensar de sus teorías. A ratos creía haber sido juguete de alguna fascinación o sugestión y a veces creí que amigo estuviera loco. Por otro lado, eran tantas las pruebas que me había dado, eran tan concluyentes sus experiencias, que no sabía a qué atenerme.

De regreso de un viaje de excursión a Argelia, reanudé mis visitas al laboratorio de Prodoski.

—¿Cómo va, doctor?

—Bien, muy bien, justamente acabo de terminar un aparato que me cuesta centenares de años de serios estudios y ensayos. Se trata de una maquinaria que me permitirá conservar, en forma de un fluido líquido y luminoso la esencia de la vida. Ya está todo listo y si usted quiere presenciar el ensayo podrá ver algo muy curioso.

Aunque con algún temor acepté su oferta y me condujo a un gabinete completamente oscuro, como los que emplean los fotógrafos para sus manipulaciones. Encendió una luz eléctrica metida dentro un globo ultra-violado<sup>61</sup> y pude ver el aparato. Era complicadísimo y ocupaba casi todo el gran salón donde entramos.

Él empezó sus operaciones, al propio tiempo que iba explicándomelas.

—En primer lugar, he tenido que usar de esta luz tan oscura porque para estas manipulaciones es absolutamente necesaria. La vida existe en un estado latente en los últimos colores del espectro de la luz. Para condensarla se necesita el concurso de la electricidad, la química y la muerte de algunos seres: siempre la resta y la suma. Debajo de aquella enorme campana hay gran cantidad de animales a quienes voy a sustraer la vida para condensarla luego.

Extraños olores invadían el laboratorio, luces de todos colores brotaban del aparato, ruidos infernales llenaban de espanto, hasta que, por fin, tras una larga serie de operaciones complicadísimas, mi amigo me presentó un pequeño frasco de cristal de roca no más grande ni más grueso que el dedo pulgar, y dentro, un líquido rojo, luminoso, que emitía rayos calóricos sensibles al cuerpo humano y que bullía sin cesar.

—Esta es la vida; aquí hay para vivir cien años —dijo—. Una sola gota de este líquido es para alargar la vida durante mucho tiempo.

Colocó el vaso dentro de otro mayor de color ultravioleta y guardó todo en una caja de hierro.

—Sí, con este líquido he vivido y viviré, porque lo único que me faltaba era poderlo conservar. Antes de ahora, tenía que prepararlo para su uso inmediato, pero ahora lo tengo a mano. Basta aspirar una gota para vivir un año, esa es la dosis.

—¿Y si absorbiera usted más?

—Viviría tan rápidamente que mi cuerpo quedaría destruido, convertido en átomos impalpables. *El exceso de vida es la muerte.*



---

<sup>61</sup> Bombillo ultravioleta.

Pocas semanas después recibí un recado de Prodoski, que me llamaba con urgencia. Corrí a su casa y lo encontré en la cama, muy cambiado, al parecer muy enfermo.

—¿Qué le ocurre, doctor?

—Amigo, algo inesperado. He sido víctima de un ataque de parálisis; estoy sujeto al lecho y no puedo mover las piernas. Lo esperaba con ansia, pues hoy a las seis de la tarde termina el plazo de mi vida, debo tomar una nueva dosis de líquido.

—¿Qué debo hacer?

—Solamente abrir la caja de hierro y traerme el vaso que contiene el líquido.

—Muy bien, voy al instante.

—¡Cuidado con la luz! No saque el vaso ni lo aspire.

—Muy bien.

Traje el frasco y el doctor me pidió un aparatillo que le permitía, sin destaparlo, extraer una sola gota.

—Pase al cuarto vecino —me dijo— y, por el cristal de ese ventanillo verá usted la operación.

Hice según me dijo. Asomado al ventanillo vi al doctor extraer con trémula<sup>62</sup> mano el pequeño vaso que contenía *la vida*. Colocó el aparatito y extrajo una gota que aspiró con deleite.

En ese instante, debido a un brusco movimiento rodó el frasco por el suelo y se hizo pedazos.

Lo que entonces vi no podría describirlo. Al romperse el cristal, estalló un trueno, se inundó la habitación de una luz vivísima, comparable solamente a la del sol en todo su esplendor. Vi al doctor desarrugarse, rejuvenecerse, empequeñecer hasta llegar a ser un niño y luego desaparecer. Cuando pude ver nuevamente, protegido por cristal, la habitación estaba vacía; todo, excepto las paredes, el piso y el cielorraso había desaparecido, se había como evaporado.

Así se evaporó, por decirlo así, ese sabio ilustre, y sus descubrimientos se perdieron con él.

*¡El exceso de la vida es muerte!* Entonces comprendí ese misterio inexplicable: La vida en la muerte, la muerte en la vida, de que tratan los "Vedas"<sup>63</sup>, esos antiquísimos libros.

San José. Mayo 1906.

---

<sup>62</sup> Temblorosa.

<sup>63</sup> Libros sagrados de la tradición hindú.

# Átomo

Enrique Hine Saborío<sup>64</sup>

## I

Imagino que ya os he dicho la parte primera de tan extraña historia y prosigo: ... Pues bien, yo estaba solo en mi cuarto; leía con afán verdadero, un gran volumen filosófico, sostenido por mis rodillas; frente a mí, sobre la mesa, descansaba la vela, ya moribunda, y en el fondo, alguien puso un espejo de... no recuerdo las dimensiones. Era grande y era espejo; eso me basta: es el eje de la historia que os cuento.

Los rayos luminosos, que la trémula vela despedía, chocaban con aquel manchado cristal y herían, al reflejarse, mi cansada retina... Me abstraje... Fue tan lejos mi pensamiento, que no pude seguirle; se metió por una selva de intrincadas ideas, pesimistas todas ellas, esto lo recuerdo muy bien; no era, por cierto, el placer, lo que se respiraba en aquel extraño bosque... Yo le dejé... y tras él se fue todo lo que me permito llamar mi espíritu.

## II

Mi cuerpo no estaba dormido. Había levantado su cabeza y clavó las pupilas en el sucio cristal azogado<sup>65</sup>. Entonces, habían transcurrido varios minutos, regresó mi espíritu de su fantástica excursión, con el capricho de negarse a entrar de nuevo en mi cuerpo. Se fue al espejo; vio en él la imagen de mi carnal envoltura y sintió que una fuerte afinidad entre él y ella les atraía mutuamente... Sin vacilar, penetraron el uno en la otra... y yo me sentí cubierto por la fría masa de cristal...

## III

Exclamé para mí; “¡¡Por fin, oh dioses de todas las religiones del mundo, por fin he llegado a conocerme...!! ¡¡Comprendo lo miserable que soy...!!”

Entre tanto, mi cuerpo estaba frente al espejo, frente a mí, con las pupilas brillantadas por la semi-luz de la vela que moría, clavadas como garfios en mí, en el cristal del espejo.

Yo continuaba pensando: “valgo nada, soy nada: una miserable abstracción... ¡Vivo dentro de un espejo y mi cuerpo se sorprende...!”

## IV

---

<sup>64</sup> Hine Saborío, E. (9 de diciembre de 1906). *Átomo*. (P. Calderón Hernández, Ed.) *Páginas Ilustradas*, III(124), 1994. Obtenido de: <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/revistas/paginasilustradas/Paginasilustradas1906/02v-Ano%203%20-%20n.%20124.pdf>

<sup>65</sup> Elemento químico que se utiliza para transformar los cristales en espejos.

Mi excitación llegó a tal punto, que caí sobre mí, quiero decir, yo, el del espejo, me abalancé sobre mi otro yo, el de la silla, y apagué, al caer, la vela; esta, en el momento de morir, quemó uno de los dedos a mi mano derecha de carne, la cual sintió un intenso dolor, apenas percibido por mí, desde el cristal del espejo, que se hizo mil pedazos al chocar con la cabeza de mi cuerpo.

Hubo una sensación general bastante desagradable, que tuvo como efecto, romper aquel extraño divorcio de mis dos componentes.

## V

Ellos contrataron así la paz: perdonábanse mutuamente: el uno, haber abandonado al otro, cuando más lo necesitaba, cuando la vela se moría, y el otro, haber ultimado esta, y roto el espejo, cuando sintió que dentro de sí no estaba su compañero....

20-XI-06