

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA**

***LA CONFORMACIÓN DE LO MONSTRUOSO EN EL CUENTO CENTROAMERICANO  
(1940-1980)***

Guillermo Antonio Murillo Ramírez

Tesis presentada como requisito para optar al grado de

MAESTRÍA

EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA

CON ÉNFASIS EN LITERATURA

Heredia, Costa Rica

2020

***MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR***

Representante del Consejo Central de Posgrado

Dr. Gabriel Baltodano Román  
Coordinador del posgrado

Dr. Carlos Francisco Monge Meza  
Tutor de tesis

M.L. Grethel Ramírez Villalobos  
Miembro del Comité Asesor

M.L. Gustavo Camacho Guzmán  
Miembro del Comité Asesor

Guillermo Antonio Murillo Ramírez  
Sustentante

A Óscar,

Soledad

y José Pablo,

quienes me han enseñado

el valor del esfuerzo.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a mis padres y a mi hermano por su apoyo incondicional durante este proceso, mis palabras se quedan cortas. A mi profesor tutor Dr. Carlos Francisco Monge, por todos sus consejos para mi carrera profesional y al realizar esta investigación; así como, el conocimiento que adquirí en la maestría. A mis lectores, los profesores M.L. Gustavo Camacho y M.L. Grethel Ramírez por sus aportes a mi tesis. Al coordinador de la MECC, Dr. Gabriel Baltodano, por toda la ayuda que me dio no solo en la maestría, sino también cuando cursaba el bachillerato, sus palabras siempre las he apreciado mucho a lo largo de mi carrera profesional. A la profesora Licda. Lillyam Rojas, por su colaboración para lograr la admisión de la MECC y su interés en el proceso escritural de esta tesis.

## Tabla de contenidos

1. Introducción .....	9
2. Planteamiento del problema .....	10
3. Objetivos .....	10
3.1. Objetivo general.....	10
3.2. Objetivos específicos.....	11
4. Estado de los conocimientos .....	12
4.1. Luis Salvador Efraín Salazar Arrué, «Salarrué ».....	12
4.2. Bernardo Domínguez Alba, «Rogelio Sinán » .....	14
4.3. «La historia natural del Diablo » (1956, 1957,1961) de Francisco Amighetti... 16	
4.3.1. Trabajo artístico de Francisco Amighetti .....	16
4.3.2. Producción literaria de Francisco Amighetti.....	16
4.4. <i>Luzbel</i> (1969), de Gonzalo Arias Páez .....	17
4.5. <i>Hoy es un largo día</i> (1974) de Carmen Naranjo.....	18
4.6. Estudios sobre la obra literaria e imagen política de Carmen Naranjo .....	19
4.7. <i>Atavismo diabólico</i> (1980), de Ricardo Blanco Segura.....	20
5. Fundamentos conceptuales .....	22
5.1. Las categorías de belleza y fealdad en la conformación del monstruo .....	23
5.2. El cuerpo del monstruo: el uso de las categorías de lo siniestro, lo obscuro y lo abyecto.....	27
5.3. Sobre el concepto de anormalidad.....	28
5.4. Formaciones discursivas.....	30
5.5. Sobre el concepto de historiografía literaria .....	31
5.6. Acerca de la teoría de la literatura fantástica .....	33
5.7. Los imaginarios urbanos .....	34
6. Marco metodológico .....	37

<b>7. Esquema capitular</b> .....	39
<b>Capítulo I</b> .....	40
<b>Procesos y modalidades de lo monstruoso en Centroamérica</b> .....	40
<b>1.1. La realidad de El Salvador: la visión de Salarrué</b> .....	41
<b>1.2. El imperio y su contrario: Acontecimientos socio-políticos de Panamá y el papel de Rogelio Sinán</b> .....	47
<b>1.3. La construcción de lo monstruoso desde la marginalidad: el caso de la literatura costarricense de 1940 a 1980</b> .....	54
<b>Capítulo II</b> .....	63
<b>Cultura popular: la desmitificación del monstruo arquetípico</b> .....	63
<b>2.1. ¿Monstruo?: La relación entre la bruja y el diablo desde la cultura popular</b> .	64
<b>2.2. La función del observador: la momia y los demonios como monstruos bellos</b> .....	93
<b>2.3. El vampiro arquetípico en la narrativa de Froylán Turcios y Ricardo Blanco</b>	98
<b>Capítulo III</b> .....	109
<b>Las manifestaciones culturales de lo monstruoso</b> .....	109
<b>3.1. Placer y despojo: El sexo y la castración como constructo cultural de lo monstruoso</b> .....	110
<b>3.2. Lo monstruoso desde la transgresión religiosa</b> .....	129
<b>3.3. Invocar / evocar: la conformación del monstruo mediante el ritual</b> .....	138
<b>8. Conclusiones</b> .....	149
<b>Sobre los contenidos</b> .....	149
<b>Sobre los fundamentos conceptuales y metodológicos</b> .....	152
<b>Sobre las aportaciones</b> .....	156
<b>Sugerencias de investigación</b> .....	159
<b>9. Referencias bibliográficas</b> .....	160

## Resumen

En esta investigación se analizan aspectos de carácter conceptual, conformantes de premisas estético- literarias concernientes a lo monstruoso. Para ello, se toman muestras de la narrativa centroamericana entre 1940 y 1980. Se postula, mediante el marco de referencia conceptual como un constructo cultural modificado por manifestaciones socio- históricas y literarias. Por tanto, se explica este fenómeno según los principios metodológicos y conceptuales de los denominados Estudios Culturales, ya que ofrecen posibilidades de análisis y de interpretación aproximadas a diversas composiciones de lo estético-ideológico en los textos literarios de las épocas en estudio. Por ello se apunta a analizar y describir la formulación de un canon alternativo (anticanon), desde el punto de vista literario, pues se aparta del discurso habitual (considerado normativo). Por consiguiente, se presenta un análisis histórico sobre el tema, en algunos cuentos centroamericanos, entre 1940 a 1980; en seguida, el modo de configuración de seres o personajes monstruosos, según el papel de la cultura popular en el corpus elegido.

**Palabras clave:** Literatura centroamericana. Narrativa centroamericana. Lo monstruoso en la literatura. Canon literario. Estudios Culturales.

## **Abstract**

In this research are analyzed aspects of a conceptual nature, forming aesthetic-literary premises concerning to the monstrous. For this, are taken samples of the Central American narrative from 1940 to 1980. It is postulated, through the conceptual framework as a cultural construct modified by socio-historical and literary manifestations. Therefore, this phenomenon is explained according to the methodological and conceptual principles of the Cultural Studies because they offer an approximate analysis and interpretation possibilities to various aesthetic-ideological compositions in the literary texts of the periods under study. With this, it aims to analyze and describe the formulation of an alternative canon (anticanon), from a literary point of view, as it departs from the usual discourse (considered normative). Hence, a historical analysis is presented on the subject, in some Central American short stories, between 1940 and 1980; next, the configuration mode of monstrous beings or characters, according to the role of popular culture in the chosen corpus.

**Keywords:** Central American literature. Central American narrative. The monstrous in literature. Literary canon. Cultural Studies

## 1. Introducción

A lo largo de las páginas y de los capítulos siguientes se estudia la conformación de lo monstruoso en la narrativa centroamericana, en particular, entre 1940 y 1980. Dicho fenómeno estético-literario se investiga como constructo cultural intervenido por creencias religiosas, populares y las elites que gobiernan y que forman parte de las manifestaciones asociadas a los rituales, la marginalidad de la vida urbana, espacios demoníacos, el binomio bien / mal y lo prohibido (tabú). Estas temáticas se abordan mediante los pilares teóricos y metodológicos basados en las premisas de los denominados Estudios Culturales, con el fin de aproximarse a la concepción del monstruo como un fenómeno socio-histórico en Centroamérica como parte de una literatura marginada formadora de un anticanon.

El corpus elegido para la investigación lo conforman una selección de cuentos publicados entre 1940 a 1980 en El Salvador, Panamá y Costa Rica. La primera obra es *Eso y más* (1940) del salvadoreño Salarrué, la segunda es la antología *La boina roja y otros cuentos* (1954) del panameño Rogelio Sinán; las últimas cuatro de la literatura costarricense: *La historia natural del Diablo* (1956, 1957, 1961) de Francisco Amighetti Ruiz, *Luzbel* (1969) de Gonzalo Arias Páez, *Hoy es un largo día* (1974) de Carmen Naranjo Coto y *Atavismo diabólico* (1980) de Ricardo Blanco Segura.

Se dedican sendos capítulos al desarrollo argumentativo y analítico del estudio. El primero, desarrolla un análisis histórico del tema, especialmente, en manifestaciones de la narrativa centroamericana, entre 1940 a 1980. El segundo se ocupa de examinar la desmitificación de los monstruos prototípicos, basándose en la cultura popular; en seguida, se explica cómo los sujetos prototípicos se mezclan en diversos discursos literarios, para luego tomar en cuenta manifestaciones sobre brujería, herejía y figuras diabólicas. El

capítulo tercero se centra en las manifestaciones culturales de lo monstruoso, en varias derivaciones.

A modo de hipótesis, la conformación de lo monstruoso en la literatura centroamericana escogida se considera como un fenómeno estético- literario que expone un sujeto que transgrede la norma, el cual se describe a partir de elementos como la invención, el miedo y la fealdad.

## **2. Planteamiento del problema**

Se parte de reconocer y enunciar el siguiente problema general: ¿Cómo se conforma lo monstruoso en los cuentos de la literatura centroamericana publicada entre 1940 a 1980? De ello, se derivan tres asuntos específicos que podrían esclarecerlo:(a) ¿Qué aspectos socio históricos conducen a la presencia de monstruosidad en la literatura centroamericana de la época seleccionada?, (b) ¿Cuál es la función de la cultura popular en la conformación de lo monstruoso en la literatura centroamericana?, (c) ¿Cuáles manifestaciones culturales desarrollan lo monstruoso en la literatura centroamericana del periodo escogido?

## **3. Objetivos**

### **3.1. Objetivo general**

3.1.1 Analizar la conformación, desde el punto de vista conceptual y discursivo de lo monstruoso en un corpus de narrativa centroamericana, del período1940 -1980.

### **3.2. Objetivos específicos**

3.2.1 Describir los aspectos sociohistóricos conformantes de lo monstruoso en la literatura centroamericana de la época seleccionada.

3.2.2 Examinar la función de la cultura popular en la conformación de lo monstruoso en el corpus elegido.

3.2.3. Explicar la conformación de lo monstruoso en diversas manifestaciones culturales de la literatura centroamericana del periodo escogido.

## 4. Estado de los conocimientos

En este apartado se toman en cuenta estudios en torno a las respectivas obras de los escritores seleccionados como artículos académicos en los que se plantean criterios analíticos; a los que se agregan otras fuentes como crítica literaria e historias de la literatura, puesto que son fundamentales para la comprensión del desarrollo escritural de los autores elegidos. La organización del estado de los conocimientos se desarrolla cronológicamente, esto es, desde la obra de Salvador Salazar a Ricardo Blanco (1940-1980).

### 4.1. Luis Salvador Efraín Salazar Arrué, «Salarrué »

Sobre la obra de Salarrué, se concentra el contenido filosófico, teológico y racial de varias obras del autor como *Eso y más* (1940), es por esto que De Mora indica dos grandes vertientes:

Hasta ahora ha sido difícil acercarse a la obra de Salarrué sin tener en cuenta el esquema clasificatorio propuesto por Hugo Lindo, quien distingue dos grandes vertientes, la folklórica y la universalista. En la primera se sitúa la trilogía citada supra; en la segunda *O-Yarkandal* y *Remontando el Uluán*, junto con algún otro relato. Entre las dos, aunque más próximos a la segunda por su contenido filosófico estarían *El Cristo negro*, *Eso y más*, algunos relatos de *La Espada y otras narraciones* (166).

Asimismo, se analiza la naturaleza hostil. Este elemento muestra la adversidad que pasa el sujeto; un claro ejemplo, es la muerte producto del ataque de los animales. Otro aspecto tratado es la metamorfosis del personaje principal de la historia para el escape de

la muerte, se recurre a elementos que expresan el dolor mediante imágenes ligadas al expresionismo e impresionismo.

Rafael Lara Martínez explica el imaginario en un estudio sobre la estética de escritura de Salazar Arrué, para concebir el mundo como parte de la monstruosidad, que se considera como un recurso inventado mediante el cual se encuentran seres desconocidos para la sociedad. Se destaca una crítica a una de las portadas de las ediciones de *El ángel en el espejo* (1976), porque muestra una escena lésbica como un elemento de ruptura; además, este confecciona un discurso que da cabida a la violencia, el asesinato y el despojo de las partes del cuerpo en la sociedad. Por consiguiente,

hasta el ojo crítico del nicaragüense Sergio Ramírez en su clásica introducción a *El ángel en el espejo* (Caracas, 1976) lo imagina impalpable, sin conexión alguna a la realidad sociopolítica que transita a diario. Salarrué viviría en “un universo irreal” y sin mancha política (151).

«En las manos un pequeño país. Política y poética en El Salvador (1884-2004)»  
Rafael Lara Martínez plantea el pensamiento político de Salvador Salazar sobre el Partido Comunista Salvadoreño, ya que fue el único en ir en contra de la ideología política de la época. En la obra *Catleya Luna* (1974) se crea un mundo regido por la fantasía y el regionalismo en el que los indígenas se empoderan por hacer su propia historia.

La situación del indígena alterna la visión de las matanzas realizadas en El Salvador en 1932, pues expone un etnocidio generado por la dictadura de Hernández Martínez. Este general impulsó la construcción de la nación por medio del anticomunismo. En este artículo, resaltan los mundos imaginados de Salarrué, pero no se menciona lo monstruoso como tema en el análisis de su obra.

Con respecto a la realidad centroamericana retratada en la obra de Salazar Arrué Nelson López Rojas, constituye el análisis más completo de la obra de Salarrué, ya que contextualiza los textos narrativos según los acontecimientos históricos importantes de El Salvador. Dicho esto,

la realidad salarrueriana y la nuestra descansan en una espada de dos filos: un lado de hipocresía y otro lado de intolerancia. Salarrué se involucró en un proceso estético que tuvo su punto de partida a su visión crítica de los acontecimientos históricos (*La vigencia del pensamiento de Salarrué* 216).

El esfuerzo de Salarrué sobrepasa las barreras lingüísticas por medio de un retrato marginalizado para posicionar al campesino, sus costumbres y la apropiación de su tierra, pues toma en cuenta la forma de habla y variaciones del español salvadoreño. Salvador Salazar trata de exponer la realidad de su país mediante la publicación de relatos que forman *Cuentos de barro* (1933) en la revista costarricense *Repertorio Americano*.

#### **4.2. Bernardo Domínguez Alba, «Rogelio Sinán »**

Sobre la obra de Sinán, Gloria Guardia en «Rogelio Sinán: Revisión de la vanguardia en Panamá» marca tres momentos de la narrativa de este autor panameño: la visión del mundo, la libertad masculina y la ritualidad de los hechos mágicos. El primero muestra una negación de lo panameño al desarrollar en el discurso un ajeno a la identidad nacional, el segundo indica un juego de roles en donde se la represión de la fémina es parte de una censura social y el tercero, más acorde con el tema en estudio (lo monstruoso) son la fascinación por lo oculto, lo prohibido, la lujuria y los procesos eugenésicos.

Seymour Menton, considera que los cuentos de este autor se pueden leer desde el psicoanálisis, con un discurso satírico sobre lo comercial en Panamá. Este estudio

desarrolla el exotismo en la literatura panameña en «Hechizo», «Sin novedad en Shanghái» y «Todo un conflicto de sangre». Asimismo, menciona:

El literato más destacado de Panamá es probablemente Rogelio Sinán (1904-1994), también famoso por el estímulo que daba a los escritores más jóvenes. Como tantos intelectuales panameños, pasó muchos años en el extranjero. Estudió en Chile y en Roma, fue cónsul de Panamá en Calcuta, India y vivió muchos años en México. Autor de poesías, teatro y dos novelas, es más famoso como cuentista (403).

Maida Watson realiza un recorrido de la narrativa de este autor, la cual está planteada desde la visión del mundo tecnológico. De la antología *La boina roja* (1954) se analiza el papel del negro, según su concepción estereotipada. Este personaje es un ser desconocido del que se debe desconfiar por sus costumbres rituales ante el ojo de los sujetos de tez blanca; asimismo, históricamente se ha animalizado su figura. Lo anterior se relaciona con el tema en estudio (la conformación de lo monstruoso) porque el uso de la magia «monstrifica» a un sujeto que practica el rito como método de sanación.

Rogelio Rodríguez Coronel menciona la creación un mundo socio-político en *La isla mágica* (1979), la cual ofrece un juego paródico que modifica la religión, la moralidad y la educación según los valores del pueblo. Sobre el tema en estudio, solo brinda el uso de elementos cambiantes de la concepción de un sujeto como la superstición y el mito.

Sobre las estructuras narrativas creadas, Vielka Ureta de Carrillo explica la importancia de Rogelio Sinán en los movimientos de vanguardia, pues publica el cuento «El sueño de Serafín del Carmen», el poemario *Onda* (1929) y la novela *Plenilunio* (1972). La vanguardia para el escritor elegido (Sinán) crea en la técnica narrativa, una novedad que necesita a un lector avanzado para ser comprendido en temáticas no descifradas a simple vista.

### **4.3. «La historia natural del Diablo » (1956, 1957,1961) de Francisco Amighetti**

«La historia natural del Diablo» de Francisco Amighetti se publica entre 1956 y 1961 bajo el nombre de «Apuntes de la historia natural del Diablo», se menciona únicamente dentro de Rafael Pérez Miguel<sup>1</sup>. La última parte del cuento no aparece en este estudio. Además, las fechas de publicación son imprecisas, ya que se data la primera entrega del texto en 1957.

#### **4.3.1. Trabajo artístico de Francisco Amighetti**

El trabajo artístico de Amighetti se desarrollaba mediante el grabado; por esa razón, se consideran estudios sobre análisis de sus obras artísticas. Sobre el arte de Francisco Amighetti, Olga Estrada Mora muestra lo siniestro mediante elementos contrarios, es decir, luz/ oscuridad, bien / mal; entre otros.

Olga Estrada Mora no desarrolla la idea de lo monstruoso dentro de lo siniestro; no obstante, se refiere a sujetos desconocidos que causan miedo y ubicados en un espacio malvado (monstruos). Estos seres deformados en el grabado de Amighetti desarrollan sentimientos negativos maximizados.

#### **4.3.2. Producción literaria de Francisco Amighetti**

Sobre el trabajo de Francisco Amighetti y su labor literaria a través de los años, Rafael Ángel Herra sostiene una entrevista con el escritor para mostrar el sentido estético de las pinturas, grabados, dibujos y libros escritos por Amighetti. Ambos mencionan obras literarias que se relacionan con el desarrollo del trabajo pictórico de este último, a nivel personal y general, es por esto que hace referencia a su época vanguardista y cubista;

---

<sup>1</sup> Versión digital disponible en la biblioteca electrónica Scriptorium de la Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de: <http://www.scriptorium.una.ac.cr/index.php/bibliografias/cuentos-academicos-costarica>

además, se basa en el trabajo e ideas de coterráneos (Max Jiménez, Moisés Vincenzi y Carmen Lyra) para fundamentar su productividad cargada de violencia, misterio e incompreensión.

En este estudio de Herra, se tratan diversos temas relacionados con la vida de Francisco Amighetti, el cual con respecto a lo monstruoso, hace énfasis en la fantasía presente en las leyendas urbanas de Costa Rica, específicamente, en la Segua (mujer-yegua), cuyo fin es configurar lo monstruoso desde el folclor. Otra cuestión importante sobre este texto es la visión de los mundos desesperanzados en donde se ubica lo demoníaco, lo prohibido, lo laberíntico, la dicotomía luz /oscuridad; y por último, la concepción bien / mal.

#### **4.4. *Luzbel* (1969), de Gonzalo Arias Páez**

De la obra de Arias Páez, Gabriel Baltodano realiza un estudio riguroso de cada uno de los textos del libro de cuentos. Gracias a esto, se desarrolla una concepción de mundos imaginarios en donde se conforma lo monstruoso. Por lo tanto, los espacios construidos en *Luzbel* (1969) se conciben como:

*metáforas epistemológicas* acerca de la realidad. La ruptura de lo único y la consecuente ambivalencia que componen el retrato de la mentalidad contemporánea se manifiestan en *Luzbel* a través de una serie de imágenes; cada uno de los relatos, aún cuando ninguno apunta temáticamente hacia lo costarricense, insinúa una crisis moderna que atraviesa también lo nacional (108-109).

El reforzamiento de lo transgresor en la literatura fantástica plantea lo imaginario y la irracionalidad como parte de una identidad considerada no costarricense. Para mayor profundización

explicativa en el estudio de estos cuentos de Gonzalo Arias Páez, se abordarán las consideraciones finales del artículo, que señalan:

¿Qué integra el discurso nacional: los textos que hablan explícitamente de Costa Rica o aquellos que participan de sus preocupaciones aún cuando no describen ambientes o situaciones patrias ni narran los avatares autóctonos? ¿En qué medida ceden las fronteras nacionales durante la segunda mitad del siglo XX, en qué medida la literatura costarricense evidencia este proceso? ¿ Las preguntas sobre la identidad han variado o han desaparecido: cómo se percibe el país, por encima de las máscaras de lo particular, en el nivel de las indagaciones occidentales? ¿De qué forma penetran la literatura los estudiosos: a partir de lo visible o por medio de lo epistemológico? ¿Cabe alegato alguno para el olvido? (120-121)

#### **4.5. *Hoy es un largo día* (1974) de Carmen Naranjo**

Propiamente sobre *Hoy es un largo día* (1974) de Carmen Naranjo, María Cruz Burdiel de López muestra las narrativas breves según lo humorístico definido por leves matices de un cuadro de costumbres contemporáneo inmerso en problemáticas psicológicas, espaciales y de índole amoroso. Burdiel menciona la lejanía temática de lo teatral para la lucha de una búsqueda de identidad, es por esta razón, que se recurre al anonimato manifestado desde un lenguaje meramente técnico. Por lo tanto, se considera que la innovación narrativa es «el conocimiento se va dando a través de una técnica de develamiento progresivo, razón por la cual al iniciarse su lectura, no sé logra saber quién es quién» (103).

De *Hoy es un largo día* (1974) Dora Lía Piedra Carvajal explica el papel de lo femenino y lo masculino en la literatura costarricense contemporánea, por medio de una

comparación analítica con uno de los textos de Dorelia Barahona (*De qué manera te olvido*), Anacristina Rossi (*María la noche*) y Carmen Naranjo (*En partes*), para esto se establecen ejes transversales como el género y la dominación de la mujer a través del patriarcado.

Acerca del elemento fantástico presente en los cuentos de Carmen Naranjo (*Hoy es un largo día*, 1974), Rosa María Morales Rojas y Tania Elena Moreira Mora presentan un estudio de la literatura costarricense sobre el desarrollo del espacio urbano según un análisis historiográfico de la obra Carmen Lyra, Carmen Naranjo Coto y Ricardo Fernández Guardia. Al abordar el libro de cuentos seleccionado, ofrece rasgos surrealistas y del realismo mágico, cuyo fin es exponer un espacio urbano en donde el predominio de actitudes negativas reluce como plano psicológico del personaje encontrado en la obra de Naranjo. No obstante, la mención de lo monstruoso como parte del espacio está ausente, a pesar de plantear el desencanto espacial desde temáticas como la muerte, la oposición luz / oscuridad y lo ritual.

#### **4.6. Estudios sobre la obra literaria e imagen política de Carmen Naranjo**

Sobre la obra de Carmen Naranjo, Seidy Araya se centra en el uso del discurso para la descripción de la sociedad en el texto. Esta construcción de la sociedad plantea una visión del ser humano de la época, al explicitar lo nacional, desde la hegemonía socialdemócrata. Plantea que *Los perros no ladraron* (1966) de Naranjo muestra personajes estereotipados en los que se bifurca su concepción, es decir, unos están insertados en un mundo dominado por el patriarcado, en donde la mujer es objeto subordinado por la figura masculina y otro, en el cual el personaje femenino es redentor porque es libre del sometimiento.

Conforme al tema en estudio (lo monstruoso) no se le da ningún tipo de énfasis; únicamente, es mencionado el mundo hostil como parte de lo narrado en *Los perros no ladraron*; sin embargo, el uso de lo espacial sirve como denuncia ante la actitud decadente

de la burocracia no para demostrar un monstruo a pesar de la explicitud de las actitudes negativas de los sujetos de esta novela.

Anabelle Contreras Castro presenta a Carmen Naranjo como una figura privilegiada en un gobierno dominado por hombres, en la cual representaba la cultura, la democracia y la imagen hecha persona de la social democracia. Desde su perspectiva, la escritora era una persona que no seguía los modelos propuestos por el patriarcado costarricense, su femineidad no se apega a las características de la mujer de la época, es decir, la ropa estilizada y el silenciamiento referente a temas culturales o gubernamentales desarrollados en la sociedad del país.

#### **4.7. *Atavismo diabólico* (1980), de Ricardo Blanco Segura**

Los artículos sobre la obra de Ricardo Blanco Segura son pocos. Relacionados propiamente con el objetivo planteado en la investigación, está *Atavismo diabólico*, este aparece en un análisis realizado por Karen Calvo Díaz en el cual se concibe al monstruo desde varias aristas ejemplificadas por la erotización exacerbada, el sujeto fantasmal y el vampirismo. Calvo Díaz en *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves* califica al texto de Blanco Segura como ejemplo de lo sobrenatural, lo misterioso en la narrativa costarricense. Además, explica que el espacio gótico en los cuentos que componen este libro presenta una caracterización similar a otros modelos que desarrollan lo monstruoso como Cardona Peña. Analiza los tipos de personajes que llegan a ser monstruosos por presentar transformaciones físicas que se ajustan al anticanon, cuya conformación es transgresora de lo estético- ideológico, pues desafía las conductas tradicionalistas de la sociedad, las cuales en algunos casos siguen teniendo vigencia.

José Ricardo Chaves expone un breve análisis en el que desarrolla datos similares a los presentados por Karen Calvo, por lo que ambos llegan a un plano de similitud al tomar

en cuenta la formación del personaje según el modelo de la historia de terror, conforme a esta concepción, dicho autor plantea que el espacio en la narración es barroco y extraño.

Otros análisis realizados de la obra Ricardo Blanco se encuentran en blogs literarios, Sergio Arroyo, quien coincide en ciertos aspectos con el estudio de Chaves al exponer el alto contenido estético que existe en los relatos. Además, agrupa los tipos de monstruos mediante una clasificación (engloba a las brujas, fantasmas, vampiros). En esta segmentación de la obra se presentan relaciones intertextuales con la mitología monstruosa acuñada por H.P Lovecraft<sup>2</sup>, por tanto, se recalca la imagen contemporánea de las letras norteamericanas, las cuales evocan tratados en latín sobre el referente mágico/ demoníaco existente en la época renacentista. Sobre *Atavismo diabólico* (1980), Carlos Manuel Villalobos, explica el terror como exponente de lo mítico, para ello compara este libro de cuentos con las leyendas costarricenses.

En síntesis, el tratamiento de lo monstruoso en los estudios previos se considera insuficiente, ya que la manera de explicarlo es ambigua y hay poca mención de este en la literatura centroamericana. Si bien hay mención de ciertos elementos que lo conforman como el mundo imaginado, los binomios bien/ mal y luz/ oscuridad, no logran bastar para examinar el tema. Por tanto, para solucionar el vacío de conocimiento expuesto se realiza un análisis cultural, donde se aborde una ampliación conceptual del fenómeno para explicar ambivalencias, problemáticas sobre el arquetipo de los monstruos y manifestaciones culturales en diversas muestras narrativas pertenecientes al corpus elegido.

---

<sup>2</sup> Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) fue un escritor estadounidense, cuya producción se desarrolla en la trama de terror y ciencia ficción; además, es conocido por acuñar el término horror cósmico, el cual es tomado para especificar su visión de los mundos creados en su obra. De este autor, se encuentra el ensayo *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos* (1927) en donde explica la concepción de la fantasía y literatura sobrenatural; sin embargo, como era parte del canon de los escritores estadounidenses de terror, solo sale a colación para conocer su existencia, ya que este estudio concibe lo monstruoso en Estados Unidos y no posee una fundamentación teórica que sea aplicable a la construcción de lo monstruoso en Centroamérica.

## 5. Fundamentos conceptuales

En este apartado se exponen los pilares teóricos y conceptuales para el análisis sobre la conformación de lo monstruoso en el cuento centroamericano. De primera entrada, se plantean los conceptos que categorizan lo monstruoso, como es el plano estético-ideológico e histórico, para luego ahondar en teorías literarias y culturales como el uso de lo fantástico y lo urbano, para marcar una diferenciación en la definición de mundo presente, ya sea a nivel social o literario, porque en ambos se considera un discurso sobre lo dicotómico (real / irreal).

Se analizan las conformaciones de lo monstruoso mediante el estudio cultural y literario, enfocado en las aristas de poder, nación, ideología y la clase social. Este fenómeno en estudio es homogenizado por considerarse inventado. Cabe destacar que los procesos históricos de cada región no pueden ser vistos como un todo, puesto que lo monstruoso necesita examinarse desde lo multidisciplinario para entender que cada construcción es distinta. Patricia Fumero afirma:

Analizar Centroamérica como una región supone el reconocimiento a su heterogeneidad e integrar la región para el análisis académico no deviene en concebirla como un ente homogeneizado. En este sentido, el papel de los estudios culturales podría ser importante para lograr entender dichos procesos (120).

### **5.1. Las categorías de belleza y fealdad en la conformación del monstruo**

Este apartado se refiere a las bases conceptuales sobre las categorías de fealdad y belleza relacionadas con los monstruos, para luego explicar los fenómenos culturales asociados con lo político, lo vil y lo grotesco, los cuales marginan al ser caracterizado de esta forma. La belleza y la fealdad ponen en entredicho el concepto de normativo, pues cabe considerar el mundo en donde se presentan el monstruo, asimismo, su función en los discursos culturales o literarios pueden tener una función a modo de parodia social o un elemento contestatario para denunciar conductas destructivas.

La belleza y la fealdad son categorías estéticas que se deben analizar juntas. Estas categorías no tienen un espacio definido; por ello, se estudian según las manifestaciones sociopolíticas centroamericanas (las guerras, dictaduras y masacres) conforme al impacto de lo que el discurso «monstrifica». La configuración del monstruo se origina por los sujetos con comportamientos transgresores de los deberes ciudadanos o morales, pues en este estudio se plantea este fenómeno como excluido del discurso oficial por su desprendimiento de la normativa, aunque como ya se dijo antes la norma se ajusta a las costumbres de la época y su contexto.

La formación del monstruo no se apega únicamente al plano negativo, sino también a lo admirable, por tanto, se considera la perspectiva conceptual de Eugenio Trías, donde la belleza es definida como «un elemento que es elemento armónico a la vista y la fealdad relacionado a lo ilimitado e incontrolable» (22-23). Estos patrones estéticos están relacionados con el poder, como parte de ella, el placer, el dolor y lo sobrenatural. Estos elementos intensifican los sentimientos de un sujeto para expresar violencia, ya que el temor es minimizado por la atracción de un objeto amenazante, es decir, por la concepción que se tiene de qué es monstruoso se generan juicios de valor relacionados a una imagen estereotipada determinada.

Umberto Eco define este concepto lo bello como: «un adjetivo que utilizamos a menudo para calificar una cosa que nos gusta. En ese sentido, parece que ser bello equivale a ser bueno...» (9). Por tanto, el monstruo se define según la belleza que le atribuya la cultura del observador inmerso en la sociedad. El monstruo necesita validación en la sociedad; a causa de ello, puede ser bello o feo, todo depende de la extrañeza que este tenga para la moralidad y valores de la persona que lo concibe.

Lo monstruoso es bello, pues se liga al creacionismo divino y artístico (ambos aspectos hacen aceptable su conformación). Lo divino se utiliza para homogenizar al sujeto y eliminar lo extraño; mientras que para el arte, los monstruos no causan miedo y son admirados. Dicho esto, se considera la imagen de Cristo y el Diablo en el ámbito artístico - religioso, en donde se expresa que la situación en la que se encuentra el sujeto, la cual es martirial y casi esperpéntica es representada de forma bella por la devoción de los creyentes; por este motivo, Eco refiriéndose a lo expuesto por Hegel menciona que

la sensibilidad cristiana y del arte que lo expresa, adquieren una importancia central (especialmente en la relación con la figura de Cristo y sus seguidores), el dolor, el sufrimiento, la muerte, la tortura, y las deformaciones físicas que sufren tanto las víctimas como los verdugos (133).

El monstruo representado en el arte es tomado como una fascinación fantástica o como una atrocidad, todo depende de quién lo analice o tenga curiosidad al respecto, porque los sujetos que cumplen la función de observadores justifican sus gustos por medio de unas tradiciones preinstaladas que se asocian a lo social y moral. Lo artístico presenta ciertos acontecimientos como la guerra de forma bella, el cual expone la violencia de una forma normativa para una conceptualización subjetiva, es decir, hechos que transgreden la norma no son censurados por el uso del arte.

Según lo expuesto por Eco, se constata que la belleza y fealdad son entendidas como una construcción abstracta, la cual es cambiante según el enfoque cultural dado por

la perspectiva del observador, por tanto, se establece, en esta categorización, el desarrollo de lo monstruoso desde un punto de vista subjetivo, puesto que define lo bello y lo feo como una «idea originaria y lo feo, su negación, tiene precisamente como tal, una existencia secundaria» (136).

En la categoría de fealdad, el monstruo desarrolla una visión degradada y negativa del espacio en donde está. Estos aspectos permiten definir lo feo de manera superficial por lo expuesto sobre la categoría de la belleza, como la imagen de un sujeto opuesto al bello, que por norma es malo y repulsivo a la vista. Héctor Santiesteban genera una definición del monstruo basada en lo feo, esto pretende mostrar su invención desde la apariencia, ya que su forma es determinada por

una fealdad horrible y productora de espanto. Esta fealdad, atributo por excelencia del monstruo, fealdad amenazante, puede ser tomada como un rasgo característico y parte esencial de sus atributos definitorios. El monstruo expresa, por su estado de fealdad, cierta ferocidad, y por ella se revela como un ser dañino. La fealdad, como el monstruo, muestra pecados, maldad, vicio, desastres (82).

Eco define lo feo como: «lo repelente, horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso...» (*Historia de la fealdad* 16). Esto hace constar que esta obra contrapone discursos canónicos sobre el monstruo a nivel estético, pues a este se le adjudica lo negativo; no obstante, mediante el estudio de la belleza, este semiólogo propone una belleza causante de terror que es admirada y a su vez normativa, un claro ejemplo, de esta polaridad es la gárgola y la Melusina. El objeto de estudio (lo monstruoso) es desmitificado por medio de la imagen de los seres fantásticos, ya que los unicornios en realidad son rinocerontes. Esto último se concibe mediante la interpretación de los dibujos de viajeros,

en donde se adopta una concepción horripilante que luego es abarcada por escritores contemporáneos de Estados Unidos y Europa (literatura de terror).

Ahora definidas las categorías de la belleza y la fealdad, según Joan Corominas, la palabra monstruo es «una alteración de lat. *monstrum* íd., propte. «prodigio» (que parece ser deriv. de *monere* «avisar» por la creencia en que los prodigios eran amonestaciones divinas)». DERIV. Monstruoso, monstruosidad (402). Por esta razón, Rafael Ángel Herra concibe al monstruo como un ser ambivalente que «descarga emanaciones rencorosas y se deja infestar en su fantasma por los deseos represivos contra las cosas o actos rebeldes, es decir contra todo aquello que se resista a mis fuerzas o al control social» (*Lo monstruoso y lo bello* 13).

La fealdad del monstruo está apegada a la moralidad social, pues da miedo y es desconocida; por tanto, se define como un ser cambiante. Maynor Mora plantea que el individuo se plantea como feo y que «rompe el orden social. En su deformidad física, aparece su potencial maldad. La violencia deriva del miedo y el odio que el monstruo siente ante su no reconocimiento como sujeto» (69).

El desconocimiento del monstruo desarrolla la idea del «otro» por su falta de identidad, la cual es establecida por la normativa hegemónica; no obstante, su exclusión es determinada en la sociedad por considerarse parte de una invención marginal. La deformidad es anormal por no ser parte de la sanidad (según los planteamientos de la teratología<sup>3</sup>); aunque es erróneo darle el epíteto de malvado, se categoriza lo monstruoso como parte de un entorno que origina la violencia, las acciones despreciables y el mundo tenebroso.

---

<sup>3</sup> La teratología (*teras/teratos-*, significa monstruo y *-logía*, estudio) es una disciplina científica que estudia las malformaciones en organismos vivos. La enfermedad se utiliza para rebajar al sujeto, en algunos casos, se utiliza para conformar lo monstruoso como parte de una muestra de la clase social.

## **5.2. El cuerpo del monstruo: el uso de las categorías de lo siniestro, lo obsceno y lo abyecto<sup>4</sup>**

Para la conformación del cuerpo de los monstruos se toman en cuenta tres categorías: lo siniestro, lo obsceno y lo abyecto, estos se utilizan para fijar un marco de referencia conceptual sobre la noción de lo monstruoso, y del monstruo. El primer término categórico es lo siniestro, el cual es considerado como una situación u objeto que pasa de ser familiar a un hecho terrorífico, el monstruo es una imagen siniestra por no ser conocido. Sobre esto, Eugenio Trías explica:

hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolo que se ejerce, generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojamiento de mirada, sobre un ser desprevenido. Ese efecto es siempre una torcedura en el rumbo vital, un malfortunio, un hado desdichado (32).

El monstruo es un ser amenazante, mediante su estética reformula la visualización de la sociedad, tal y como se conoce. Conforme a esto se considera lo obsceno explicado por Corinne Maier como segunda categoría propuesta para el manejo del cuerpo monstruoso, dicho término no se define en su sentido literal, más bien esta estudiosa lo lleva más allá, pues lo relaciona con la mirada y retoma el hecho de la realidad cuestionada, al plantear que

el espectador de lo obsceno mira esforzándose por no ver; es decir, no entrega en verdad la mirada: la aventura y la retoma de inmediato. Lo obsceno es, pues, una trampa tendida al deseo del otro: dar a ver lo obsceno es forzar la mirada de un espectador que se regodea. Pero se deja llevar por su cuerpo a la defensiva, pues no puede impedir una cierta repulsión. Lo obsceno, si bien

---

<sup>4</sup> Estas categorías no se aplican a todo el corpus; sin embargo, son conceptos que en casos específicos sirven para explicar la conformación de lo monstruoso.

fascina, compromete a quien mira a experimentar algo que lo divide, que lo molesta; lo obsceno también se inscribe en una forma de ruptura (69).

El monstruo por su apariencia, se concibe desde la otredad, por ser parte de una invención estético- ideológica, por tanto, lo monstruoso es obsceno, porque genera asco por sus costumbres o apariencia alejadas de lo bello, de acuerdo con lo dicho por Maier, se considera este fenómeno en estudio como un elemento ambiguo, porque crea ruptura, pero por la creación hecha por la mirada se admira y atrae, aunque sea utilizado para fines que desvíen de lo normativo, como lo propone Trías al definir lo siniestro.

El monstruo por mostrar una imagen y un cuerpo concebidos desde lo siniestro y lo obsceno, hace de su condición un ser abyecto (tercera categoría). Judith Butler explica que la abyección muestra un individuo que no tiene un cuerpo y debe ser excluido porque infringe las normas sociales, por tanto, dice: «en el caso de los cuerpos, tales exclusiones amenazan la significación constituyendo sus márgenes abyectos o aquello que está estrictamente forcluido: lo invivible, lo inenarrable, lo traumático» (268). Para ella, el ser abyecto no es considerado como sujeto, ni como cuerpo, es un error que expone lo inhabitable, lo antisocial y desarrolla la caída de grandes conceptos que forman lo normativo, tal y como se conoce, la abyección causa horror porque se conceptualiza bajo el comportamiento vil y grotesco, es decir, al igual que el monstruo es una invención para categorizar los patrones ideológicos- estéticos de la sociedad.

### **5.3. Sobre el concepto de anormalidad**

Sobre la definición de monstruo y lo monstruoso se utiliza el concepto de anormalidad propuesto por Michel Foucault. En este estudio se analizan ciertas posturas socio-jurídicas fundamentales para entender los comportamientos y funciones del monstruo contemporáneo. Primero, hace mención del monstruo humano que está relacionado con la transgresión. De ahí,

lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no solo es violación de leyes de la sociedad, sino también las leyes de la naturaleza... Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. (61)

El monstruo es un ser que se explaya por medio de lo prohibido, sin forma y de lo que no se puede realizar, de ahí, su rareza, puesto que el comportamiento que este tiene no es habitual en los discursos que se consideran hegemónicos. El sujeto monstruoso, según Foucault, es una anomalía, para que este se vuelva normativo se debe someter a un proceso de corrección de lo contranatural con el fin de adoptar la naturaleza que le corresponde. El monstruo como individuo es un ser que no quiere ser corregido, a este se le debe obligar al adiestramiento para ser incluido en el ámbito social, posteriormente, si no cumple con su domesticación se le reprende para que no vuelva a pasar por la transgresión nuevamente, ya que su carácter expone su anormalidad.

A pesar de su anomalía, hay ciertas prácticas y apariencias que se consideran monstruosas por el pensamiento social. Este tipo es el sexual, por el valor íntimo que la relación coital conlleva, asimismo, de la carga biológica que se le da. Primero, el monstruo masturbador, este se considera así, por su posicionamiento antibiológico por la falta de procreación, pero la exposición del cuerpo al placer, por tanto, todo acto reproductivo que no genere un ser vivo es monstruoso y el segundo, el deforme sexualmente, por ejemplo, el hermafrodita que no es considerado ni hombre ni mujer, esa mezcla de sexos permite considerar al individuo como deforme ante lo natural.

#### 5.4. Formaciones discursivas

Para la realización de un estudio centrado en los factores sociales, literarios e históricos es esencial describir los cambios existentes en la conformación de lo monstruoso; basándose en la literatura centroamericana, del período de 1940 a 1980. Se utilizará la noción de *formación discursiva* según Michel Foucault, porque establece las relaciones entre enunciados y sus respectivos enlaces, por tanto, se definirá la dicotomía semejanza/diferencia, pues la configuración del monstruo parte de un hecho imaginario que, independientemente del autor, desarrolla un acercamiento a lo prohibido. Este estudio historiográfico crea unión entre descripciones hechas en las letras centroamericanas.

Los términos empleados en este texto sirven para aplicarlos en el objeto de estudio planteado en esta investigación (lo monstruoso), en el cual se expone lo subalterno y la marginalidad como parte del sujeto construido en Centroamérica y en las manifestaciones literarias consideradas no canónicas, porque sus características crean rupturas en la identidad normativa.

El discurso es un factor que origina grandes cambios en el sujeto, ya que es visto como sistema por el manejo del lenguaje para agrupar y describir características de un objeto en estudio. El proceso discursivo se realiza mediante la búsqueda de una unidad temática que permita la evolución del concepto en un contexto histórico, científico y social.

Para el análisis del objeto en el discurso se deben de tomar varios pasos que Foucault propone: (1) localización de superficies de emergencia, (2) instancias de delimitación y (3) rejillas de especificación. El primero de ellos, muestra el surgimiento del objeto en estudio; el segundo es establecer qué es el objeto de estudio, el tercero es su funcionalidad en un determinado contexto, es decir, su clasificación, sus elementos opuestos, entre otros. Para describir analíticamente lo monstruoso, se deben tomar en cuenta las circunstancias históricas para referirse a un punto clave en su desarrollo

partiendo desde lo existente para forjar las semejanzas y diferencias en el discurso. Por tanto, como indica Foucault:

no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa; no es fácil decir algo nuevo; no basta con abrir los ojos, con prestar atención, o con adquirir conciencia, para que se iluminen al punto nuevos objetos, y que al ras del suelo lancen su primer resplandor. (*La arqueología del saber* 73)

### **5.5. Sobre el concepto de historiografía literaria**

Ana Pizarro define la historiografía literaria como un constructo que posee varias aristas explicativas. Por tanto,

el prestigio del hecho histórico queda desplazado desde el primer gesto por la necesidad propositiva. Se trata de discutir qué historia de la literatura que queríamos y, desde luego, quedó atrás toda concepción positivista de la historia como acumulación de datos, como estricta y acuciosa relación cronológica, como serie de autores y obras orgánicamente –en el sentido de organismos biológicos – situados en generaciones y ubicados en línea literaria (71).

Este concepto para la conformación de lo monstruoso en las letras centroamericanas en el estudio historiográfico no es restrictivo, pues a pesar de la época pautada para la investigación (1940-1980) se discutirá por qué se desarrollan mundos imaginados y monstruos y que aspectos los relegan de la historia literaria; por tanto, se considera el término anticanon a modo de justificación de la carencia de autores nacionales en el registro de las generaciones, crítica y análisis de obras.

La creación de lo «nuevo» se basa en el hecho de comprobar que la conformación de lo monstruoso se ha marginalizado en la crítica literaria y prácticamente, algunos autores

han sido olvidados a través de los años de historia sobre literatura. Posiblemente, al tomar en cuenta al monstruo como un elemento inventado no se considera para el discurso oficial. Uno de los fines primordiales de los estudios culturales es la creación de nuevos conceptos para abstraer las relaciones sociales y políticas de un grupo determinado; a consecuencia del concepto anticanon se genera la siguiente preocupación: «El término «estudios culturales» ha supuesto una reconsideración de las humanidades como un todo, centrado en nuevos contenidos, nuevos cánones, nuevos medios y nuevos paradigmas teóricos-metodológicos» (Bathrick 274).

En la historiografía literaria, según los planteamientos de Ana Pizarro, la ficción es fundamental en la interpretación de la historia y de las producciones literarias, porque se crea una mirada individualizada sobre un acontecimiento a nivel cultural, es decir, se debe analizar al intérprete del discurso elaborado por su condición de ciudadano y su experiencia, esto último es lo que tiene más validez en la construcción de un concepto determinado. Se transforman para crear una realidad actual basada en la percepción del pasado. El discurso expuesto está determinado en un espacio -tiempo insertado en la pragmática. La enunciación empleada en un análisis histórico se utiliza para comprender procesos manifestantes de fenómenos sociales impulsados por el consumo, lo político y la hegemonía del constructo Estado- Nación. Dicho esto, se plantea que la función discursiva dada por la historiografía y la ficción es:

una alegoría de la vida, más allá de tonos y modalidades son vitalizaciones o revitalizaciones, instancias y formas de nuevas existencias, fragmentos de vida producidos en una lucha agónica contra el olvido, en una lucha dramática contra la muerte (79).

El sentido alegórico de las vivencias sociales conlleva a cuestionar los sistemas de poder establecidos en las representaciones culturales, pues su visión propuesta clasifica

«lo normativo» y por ende, se emite un juicio de valor para determinar un sujeto arquetípico, dejando en claro, que todo individuo que no cumpla con el modelo será marginal (concebido como el otro). Con ello, se valora «la emergencia de voces silenciadas en algún tiempo y aún marginadas dentro del discurso cultural ha politizado y potenciado la posición de esas identidades como parte de un esfuerzo por ser reconocidas» (Bathrick 285).

## **5.6. Acerca de la teoría de la literatura fantástica**

Tzvetan Todorov explica que la fantasía desarrolla al monstruo en los espacios imaginarios; además, este estudio plantea la aplicación de este concepto en análisis textual. La percepción sobre la literatura; toma términos claves como la imaginación, la incertidumbre y lo sobrenatural, los cuales se desarrollan en esta investigación. Lo fantástico se utiliza para analizar en la conformación de lo monstruoso, debido a la concepción de que este fenómeno es parte de una invención irreal y que el mismo discurso literario forma seres fantásticos como la sirena y la bruja no humana; no obstante, el uso de la fantasía no siempre se incluye en referencia al monstruo.

Para Todorov «en todas aparece el «misterio», lo «inexplicable», lo «inadmisible», que se reproduce en la «vida real», o en el mundo real, o bien en la inalterable legalidad cotidiana» (20). Al estipular los puntos de relación entre su definición y lo monstruoso, se bifurca el concepto de mundo, es decir, el real e irreal. Plantea el desarrollo de lo fantástico en subdivisiones que son parte de la conformación de la monstruosidad, aunque como se dijo con antelación, no en todos los casos, estas son lo extraño –puro, lo fantástico-extraño y lo maravilloso-puro. Estos conceptos se forman mediante la manifestación de situaciones inusuales en las tramas de los textos sometidos a análisis.

Lo extraño-puro se basa en el papel de la razón para explicar la inconsistencia de la extrañeza como género, para esto justifica la presencia del miedo en la literatura de terror mostrando las temáticas prohibidas (tabú) en cuentos estadounidenses, por otro lado, lo

prohibido en la narrativa corta centroamericana se trata de diferentes maneras para forjar una apreciación de lo sociocultural concebido desde lo monstruoso, tomando en cuenta, lo ritual, lo sacro, lo profano como parte fundamental de la concepción de mundo imaginado. Los tres elementos mencionados son parte de un ámbito conductual que es transgredido por el sujeto que se considera monstruo, pues en lo ritual se introduce la dicotomía sacro/profano, por la exaltación hacia un objeto o ente.

La subdivisión de lo fantástico-extraño se centra en las explicaciones racionales en el relato mezcladas con lo sobrenatural, esto forma parte de la conformación de lo monstruoso por tener una postura desconocida, es decir, se mezcla lo sobrenatural para crear el miedo en el sujeto que lo concibe como tal y mostrar los elementos siniestros como incuestionable. Este último posee la función de crear extrañeza mediante la intervención de situaciones psicodélicas; no obstante, concibe

los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural (Todorov 33).

### **5.7. Los imaginarios urbanos**

La construcción de lo urbano en los textos seleccionados se analiza para determinar las diferentes transformaciones del espacio imaginado en uno monstruoso, ya que se construye por medio de actantes desde los factores sociales, históricos y literarios desde el concepto de urbe, es por esto que se acude a los planteamientos de Armando Silva para definirlos.

El mundo está constituido por la mirada, pues tiene una visión imaginaria inscrita en la ruptura de los códigos ideológicos habituales, ya que la fantasía modifica a los individuos

y crea seres irreales. Cabe destacar que el monstruo es un producto de la imaginación colectiva, esto está constituido por ideas socioculturales que lo muestran como subalterno, pues la hegemonía en el discurso lo ubica en la otredad.

En lo urbano se debe considerar el concepto de *territorio*, el cual puede ser físico o imaginario. El territorio dentro de la creación monstruosa legitima la imaginación como hecho real; no obstante, presenta límites imprecisos que muestran un aspecto cultural, ya que al aplicarse a la sociedad hace que los habitantes del lugar estudiado se reconozcan y visualicen quien no cumple con sus características siendo así, denominado extranjero. La aparición del otro se concibe mediante

momentos de gran peligrosidad, de tensión y desconfianza, como podrá ser el caso de que la evidencia de un problema público y ante la posible presencia de organismos secretos en un campus universitario, los estudiantes estrechen sus mecanismos de control y puedan encontrar algunos «disfrazados» que se hacen pasar por miembros de la institución (Silva 60).

Los territorios establecen límites, los cuales pueden ser contemplativos; en otras palabras, se consideran los dos tipos de bordes salientes de este concepto: el visual y el urbano. Ambos permiten una apreciación y en la evolución de ciudad, cuya conformación se da por varias manifestaciones que lideran a las masas, tales como la televisión, el teléfono, entre otras.

La ciudad se define como una composición cultural porque involucra procesos dados desde la colonización como el mestizaje, signos, lugares con ruido, manifestaciones artísticas, ideologías e historias evocadas por la memoria colectiva, es por esto que se considera esta mezcla de ideas como un mosaico con múltiples interpretaciones y efectos en los sujetos sociales. Estos aspectos ayudan a visualizar un concepto análogo a la

conformación de lo monstruoso, este es la acción de «monstrificar» a individuos debido a pensares impuestos por este conglomerado de conceptos.

Con la creación de la ciudad se accede a la vitrina (entendida también como ventana). La vitrina utiliza la mirada para crear una disección del sujeto, es decir, cómo, cuándo y quién lo ve en el lugar que esté, dicho efecto es transgresor, pues es considerado voyerista por exponer lo oculto como método descargador de emociones (ira, desánimo, frustración). Este asunto es propio de lo monstruoso porque desencadena la exacerbar la posición de la otredad por medio de lo tabú.

Según Silva, la concepción de plano imaginado se divide en tres: (1) lo imaginado desde el plano psicológico, (2) la representación del colectivo y (3) la construcción de la realidad. El primero de ellos es la irracionalidad, ya que se crea mediante las emociones exacerbadas del sujeto inmerso en el mundo imaginario, el segundo se enfoca en las fantasías de la ciudadanía, como ejemplo se menciona el día de los muertos, el cual se establece desde las civilizaciones antiguas; por último, la tercera muestra la realidad como un constructo social producto de la imaginación humana (100-104).

## 6. Marco metodológico

En esta tesis se consideran *siete pasos* para desarrollar el análisis basado en los estudios culturales. La investigación está estructurada en tres capítulos, los cuales presentan diversas perspectivas sobre el objeto de estudio. El **paso inicial**, consiste en una periodización que permita entender los procesos y modalidades históricas de lo monstruoso, es decir, cómo se construye su concepción a través de las épocas elegidas; por ende, se toma en cuenta el concepto de historiografía literaria tratado por Ana Pizarro para establecer lo marginal como parte de un anticanon en las conformaciones de la monstruosidad ofrecidas en el corpus centroamericano.

El **segundo paso** es la descripción de cómo se conforma lo monstruoso desde el espacio; por tanto, se consideran las teorías de las formaciones discursivas de Foucault para analizar el funcionamiento de la ciudad en el corpus elegido.

En este apartado, como **tercer paso**, se interpreta la evolución del concepto de urbe mediante el uso del término territorio, esto se aplicará en la visión de El Salvador en 1940, Panamá en 1950 y Costa Rica de 1940 a los 1980.

En el segundo capítulo, el **cuarto paso** se basa en discutir sobre la función de la cultura popular en la desmitificación del sujeto arquetípico, específicamente, con la imagen del diablo, las momias y demonios sexuales (el íncubo) el personaje vampíricos- fantasmal, basándose en las teorías estéticas de Eco, Santiesteban y Trías.

Como **quinto paso**, se analiza la monstruosidad desde las construcciones sociales de Franz Hinkelammert y los espacios imaginarios de Silva para indicar cuál es un monstruo estereotipado por medio de características que las costumbres tradiciones presentan.

En el tercer capítulo, en el **sexto paso** se explican las manifestaciones culturales que muestran el discurso que «monstrifica» a los personajes por sus prácticas poco convencionales como la brujería, conductas herejes y el demonismo desde los aspectos fantásticos de Todorov y el manejo del cuerpo desde la perspectiva teórica de Foucault, Maier, Butler y Trías.

El **sétimo paso** es un análisis que retoma las teorías del paso anterior y los conceptos de anormalidad de Foucault, pues estos estudiosos diseccionan al monstruo según su ubicación en el mundo real / irreal, ya que en la investigación se toman en cuenta aspectos como lo tétrico, el deseo sexual, la muerte, la crueldad, lo ritual, el sacrilegio y la metamorfosis como conceptos clave para el desarrollo de este fenómeno en estudio (lo monstruoso).

## **7. Esquema capitular**

### **Capítulo I: Procesos y modalidades de lo monstruoso en Centroamérica**

- 1.1 La realidad cruenta de El Salvador: la visión de Salarrué
- 1.2. El imperio y su contrario: Acontecimientos socio-políticos de Panamá y el papel de Rogelio Sinán
- 1.3. La conformación de lo monstruoso desde la marginalidad: El caso de la literatura costarricense de 1940 a 1980

### **Capítulo II: Cultura popular: la desmitificación del monstruo arquetípico**

- 2.1. ¿Monstruo?: La relación entre la bruja y el diablo desde la cultura popular
- 2.2. La función del observador: la momia y los demonios como monstruos bellos
- 2.3. El vampiro arquetípico en la narrativa de Froylán Turcios y Ricardo Blanco

### **Capítulo III: Las manifestaciones culturales de lo monstruoso**

- 3.1. Placer y despojo: El sexo y la castración como constructo cultural de lo monstruoso
- 3.2. Lo monstruoso desde la transgresión religiosa
- 3.3. Invocar / evocar: La conformación del monstruo mediante el ritual

## Capítulo I

### Procesos y modalidades de lo monstruoso en Centroamérica

En este capítulo se describen los factores socio- históricos que conforman lo estético desde el discurso literario en Centroamérica, según lo monstruoso en El Salvador, Panamá y Costa Rica. Para ello, se utiliza la historiografía literaria como herramienta para contrastar la historia y la literatura; además, se considera pertinente, tomar en cuenta sucesos que explicitan lo marginal desde espacios violentos, en donde el sujeto es transformado por los estigmas sociales. El fenómeno de lo monstruoso aparece en la narrativa en diferentes autores de Costa Rica (Carmen Naranjo, Gonzalo Arias, Francisco Amighetti y Ricardo Blanco), Panamá (Rogelio Sinán) y El Salvador (Salarrué)<sup>5</sup>. Para examinar su construcción se toma en cuenta

la constitución de un horizonte único de objetividad: sería el juego de reglas que hacen posible durante un periodo determinado la aparición de objetos, objetos recordados por medio de discriminación y represión, objetos que se diferencian en la práctica cotidiana, en la jurisprudencia, en la casuística religiosa, en el diagnóstico de los médicos, objetos que se manifiestan en descripciones patológicas, objetos que están como cercados por códigos o recetas de medicación, de tratamiento y de cuidados. ( Foucault 53)

El planteamiento de Foucault, concibe primero sus diferencias en diversos casos, como se propone con lo cotidiano y lo religioso; en seguida, se denota sus manifestaciones

---

<sup>5</sup> Según Sergio Ramírez, en «Modernismos y vanguardismos que conviven», del prólogo de *El ángel del espejo* (1976, utilizada la impresión de 1985 editada por Biblioteca Ayacucho), relaciona la escritura de Rogelio Sinán, Rafael Arévalo y la de Salarrué, respecto a categorías temáticas como lo cosmopolita y el exotismo (XXIII). De primera entrada, se analiza el contexto histórico- literario de Salarrué, en seguida, el de Rogelio Sinán y luego Costa Rica con los demás autores.

en un contexto, ya sea histórico o literario. Por tanto, en el estudio de lo monstruoso se determina el sujeto normativo y el que no lo es para luego, especificar la disimilitud entre ambos, encerrándolos en categorías estéticas- ideológicas presentes en el discurso.

La conformación de lo monstruoso puede analizarse, a su vez, desde un enfoque histórico- literario, considerándolo parte de las letras centroamericanas. Se parte de la idea del ser imaginado (como monstruo) que está dentro de una construcción marginalizada por los discursos nacionales, pues se percibe como dañino a la moralidad dominante por medio de actitudes sacrílegas o violencia derivada del posicionamiento barbárico del individuo.

### **1.1. La realidad de El Salvador: la visión de Salarrué**

En este apartado se analiza la narrativa de Salarrué, la cual parte de acontecimientos históricos que promueven un discurso inclusivo de lo indígena, lo cual se considera necesario para la verdadera formación de la identidad salvadoreña. Para la relación entre literatura e historia se elige la dictadura de Hernández Martínez (1931-1944). La llegada de Martínez al poder, se da con el derrocamiento de Arturo Araujo que trató de cambiar la economía del país, pero en realidad la empeoró y causó una crisis en la sociedad, debido a la política rural de Mejoramiento Social. Dennis Francisco Sevillano dice:

La Junta de Mejoramiento Social llevó a cabo un proyecto de construcción de casas baratas, a las cuales podían optar obreros particulares y trabajadores gubernamentales que no tuvieran vivienda. Mientras que la parte rural tuvo dos líneas de acción de acuerdo con el discurso oficial. La primera se basó en la compra de latifundios, repartirlos en lotes de tierra a los campesinos sin propiedades, que eran en su gran mayoría jornaleros colonos y estacionarios sin tierras; que englobaban a una gran parte de la población rural... (15)

Hernández Martínez trató de implementar reformas educativas que incluyeran al indígena y al campesino para que formaran parte de una nación civilizada, esto es totalmente opuesto a lo que pasó, debido a la matanza ocurrida en 1932. Conforme a esto, la figura tiránica construida desde el poder es denunciada por la literatura de Salarrué, sobre todo en el cuento «El espantajo» que refleja un país violento y desesperanzador.

Según el *Diccionario de literatura centroamericana* (2007) Salarrué en su papel como intelectual da cabida a la transgresión temática de lo que la política pretendía. El proceso escritural empleado por él era novedoso para la época, cuestionaba la religiosidad (como se dio en el *Cristo Negro* (1926)) y el derribamiento de lo popular por medio sus personajes zoomórficos y bellos-feos (en *Eso y más* (1940)).

Tanto el arte como la escritura asumen una postura denunciante y cuestionadora, pues muestran al sujeto indígena como parte de lo nacional y transgreden la posición política impuesta por la dictadura. No obstante, el criterio dado por los escritores es marginal porque no modifica el discurso presentado desde el poder, solo lo cuestiona. Rafael Lara-Martínez expone:

Uno de los grandes mitos de la historia salvadoreña de las ideas presume que —luego de la matanza de 1932— el gobierno del General Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) erradica todo índice visible de cultura indígena: vestido, lengua, etc. La hipótesis en boga sostiene que los valores culturales nativos se vuelven tabú y, por tanto, su rescate artístico y literario por figuras canónicas tales como Salarrué (1899-1975) y José Mejía Vides (1903-1993), entre otras, presupone un acto de resistencia pasiva a los designios dictatoriales del régimen (*Política de la cultura del martinato* 149).

Para Lara, Salarrué plantea el rescate de lo indígena en la realidad social como parte de lo nacional; no obstante, la posición de este intelectual salvadoreño queda en un

discurso ajeno al impuesto en la época. Por este intento de incluir al indígena en lo normativo, tuvo problemas con Arturo Ambrogi (encargado de la censura de la prensa en la dictadura de Hernández Martínez), porque se critica fuertemente sus textos que ofrecen cortes indigenistas; por ejemplo: *O- Yarkandal* (1929), *Cuentos de barro* (1933) y *Cuentos de cipotes* (1945, primera versión y 1961, se reedita con aportes de su esposa Zelig Lardé) y *Trasmallo* (1954). El segundo texto mencionado fue publicado por partes en *Repertorio Americano* (revista literaria costarricense). Esta revista centroamericana sirvió de medio para difundir una concepción de nación alterna a la liberal. Indica Marta Casaús que las situaciones de la construcción nacional son

especialmente relevantes fueron los debates de las revistas y en la prensa centroamericana acerca de la incorporación de los indígenas y de las mujeres a la ciudadanía plena, la redención del indio y la regeneración de la sociedad. En el trasfondo, lo que los autores se planteaban era un modelo de nación en un contexto que emergían los indígenas, las mujeres, los mestizos y otros grupos subalternos como problema o solución para «una nacionalidad positiva», «una auténtica nacionalidad» o para la «regeneración de la nación». (72)

El indio entorpece el ideal liberal de la nación salvadoreña; cabe destacar que lo que Salarrué pretende al incluir lo indígena en su obra artística- literaria, es apostar implícitamente por una nacionalidad que los incluya.

Salarrué muestra la presencia e importancia del indio no, como un ser estereotipado, sino un sujeto central para la identidad nacional, que posee sus propias costumbres y que tratan de ser borradas de su ideal para que sean parte de lo que la concepción liberal dominante de nación considera «la civilización». El concepto de nación es distópico, puesto que, en Centroamérica, el no tomar en cuenta lo indígena como parte de la identidad, crea un modelo irrealizable del ciudadano, de igual manera, pretender que la alfabetización de

este poco a poco irá cambiando su posición en la sociedad es absurdo. Este tema sale a colación, por el pensar de Batres y Valle acerca la creación de lo nacional en Guatemala, que en cierta parte se asemeja a los pensares de El Salvador por la figura de Martínez que expone mediante el discurso del poderío, procesos genocidas para depurar el ámbito social. Por esto, se considera lo indicado por Teresa García sobre la postura de Batres sobre el sujeto guatemalteco, lo cual

fomentaba los estereotipos coloniales, consideraba al indio vago por naturaleza; de su indolencia e insidia llegaba a culpar a la fertilidad misma de la tierra. Retornaba al pesimismo de la percepción colonial del indio como perezoso, borracho e indolente, como obstáculo insoslayable para su redención y mejora. (33)<sup>6</sup>

Para Batres, el indígena se concibe como un ente extraño en la sociedad que debe integrarse en una nación que lo civilice y se olviden sus posicionamientos pasados. Su raza es un simbolismo de antiprogreso; por lo cual, el pensamiento de este intelectual muestra un rechazo por lo heterogéneo, lo cual reafirma que su propuesta igualadora del sujeto es un imaginario manifestador de la marginalidad ofrecida por los elementos étnicos.

Salarrué publica en 1960 *La espada y otras narraciones*, en el cual trata temas dicotómicos como el desarrollo de bien / mal por medio de personajes deformados para una visión del mundo mágico. En 1969, circulan *Íngrimo, Vilanos, El libro desnudo y La sombra y otros motivos literarios*, en donde imperan los temas filosóficos – religiosos como la reencarnación y el uso de santos, demonios, entre otros para desmitificar ciertos patrones estéticos manejados en lo popular. En 1971 publica *La sed de Sling Bader* (1971), en donde

---

<sup>6</sup> El trabajo en que aparece esta apreciación se citó con antelación cuando se toma en cuenta lo dicho por Marta Casaús.

recurre nuevamente al mundo esotérico con la figura de los piratas, además, de sus últimas obras *Catleya Luna* (1974) que desarrolla lo indígena, y lo espiritual por medio de lo natural; por último, el poemario *Mundo Nomasito* (1975). En el año de este último libro, el escritor muere.

Años después se desató una ola de violencia en El Salvador, en la cual se expuso la transgresión religiosa, ya que se asesinaron sacerdotes por estar en contra de la sociedad corrupta de la época en la que vivían, claros ejemplos de esto serían el asesinato de Rutilio Grande en 1977 y el Arzobispo Óscar Arnulfo Romero en 1980, con este último no solo se modifica la historia salvadoreña, sino también se conforma lo monstruoso desde lo sacrílego. El homicidio de Romero en 1980 se dio por razones políticas al igual que el primer sacerdote nombrado<sup>7</sup>, por causa de sus sermones en las misas, los cuales explicitaban como fundamento principal una vida sin violencia. Sus discursos presentaban una gran denuncia antibélica empobrecedora de la sociedad salvadoreña, porque primaba la muerte. En su prédica, claramente, se utilizaba la teología de la liberación como parte primaria de estos, debido a la mezcla de la ética humana, la presencia de los derechos humanos y la palabra de Dios. El uso de esta formalización ideológica plantea la fe como elemento reflexivo, asimismo, muestra al pueblo como víctimas del pecado social, que posteriormente, debe ser salvado por medio de la liberación económica. Dicho esto, se toma en cuenta un fragmento del último sermón de Óscar Romero:

Nadie debe ser ofendido por el hecho de que yo emplee las sagradas escrituras para mostrar a nuestra gente la realidad social, política y económica de nuestro pueblo. Hacer esto, no es contrario a la religión. Cristo deseaba unirse a la humanidad. (Martí 178)

---

<sup>7</sup> Los asesinatos de estos sacerdotes salvadoreños se les adjudican a los escuadrones de la muerte que operaron a partir de 1979 a 1990. Estos estaban conformados por paramilitares de derecha.

Romero tenía un imaginario utópico de la sociedad salvadoreña, ya que mediante su discurso basado en la palabra de Dios quería exponer los acontecimientos cruentos en su país, pues tenía en mente mostrar como el factor político afecta por medio de la injusticia a los ciudadanos nacionales. Este sacerdote impuso su criterio en la política de la época, al enviar una carta a Jimmy Carter para detener los conflictos armados; sin embargo, su cargo no fue suficiente para evadir la muerte. Esto se debe a la destrucción de sujetos que desafían a la hegemonía en el espacio hostil, por lo tanto, morir era un símbolo de silenciamiento. Este asesinato despolitiza la imagen eclesiástica y hace pasar a sus representantes al papel de víctimas, en este caso, la conformación de lo monstruoso es totalmente abstracta, por culpa de la violencia, cuya función es representar un papel antropófago, el cual es liberado por un individuo que transgrede las normas morales.

Las condiciones en las que Romero fue asesinado en medio de una homilía por un francotirador, exponen el poder represivo y censurable de discursos contra el poder. Estas situaciones son monstruosas, de ahí que el asesino se convierta en un monstruo no fantástico, es decir, está en un espacio de desmesura social, porque matar es un hecho antibiológico y lo ubica en problemáticas sociales que recaen en lo prohibitivo; asimismo, los actos de silenciamiento ejercen violencia epistémica sobre la sociedad salvadoreña.

Los asesinatos políticos no solo sucedieron en El Salvador, también se registró en la historia guatemalteca, esto en el caso, del asesinato del obispo Juan José Gerardi en 1998 luego de la presentación del informe *Guatemala: Nunca más*. El descubrimiento del cadáver de este eclesiástico fue un hecho sumamente monstruoso, ya que murió a causa de golpes en la cabeza con un bloque de cemento, fueron tantas las heridas que su rostro quedó irreconocible. Al realizar un breve análisis de este acontecimiento, la criminalidad y la política silencia la moralidad de los religiosos y despojan de su identidad, al intentar la reivindicación de una población marginal.

En la actualidad, estos acontecimientos históricos se reviven mediante la cultura, aunque estén configurados en planos ficcionales, realizan una remembranza de cómo fue su papel en la sociedad centroamericana. Por esto se consideran como ejemplo, canciones y obras literarias. De Gerardi, está la obra literaria de Francisco Goldman, *The Art of political murder: ¿Who killed the bishop?* (2007, traducida al español como *El arte del asesinato político: ¿Quién mató al obispo?*) y hay una mención de su papel eclesiástico en *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya.

De Romero, se escribió la obra teatral *El martirio del pastor* (1983), de Samuel Rovinski, además, hubo canciones sobre el asesinato de Óscar Arnulfo Romero, tales como « El padre Antonio y el monaguillo Andrés» de Rubén Blades, «Monseñor » de Pez Luna y «Gorrion de Amor» de Sol y Lluvia, entre otras.

## **1.2. El imperio y su contrario: Acontecimientos socio-políticos de Panamá y el papel de Rogelio Sinán**

En este apartado se analizan los acontecimientos históricos de Panamá ocurridos a mediados de 1950 según el papel de la literatura nacional, específicamente con el caso de Rogelio Sinán y los sucesos sociopolíticos de 1960 a 1977. Conforme a esto, se tomarán los derrocamientos presidenciales y la figura de Omar Torrijos en el tratado Torrijos- Carter para el desarrollo del fenómeno de lo monstruoso. Estos acontecimientos históricos y políticos presentan la participación de Estados Unidos en los procesos socioeconómicos del país; asimismo, por la escogencia de la obra de Sinán se abordará su discurso desde su postura en el imperialismo /antiimperialismo con su narrativa corta (*La boina roja*, 1954).

Rogelio Sinán, escritor conocido por sus textos vanguardistas muestra un panorama literario diferente con *La boina roja y otros cuentos*<sup>8</sup>, donde las figuras extranjeras son imperialistas; además, se caracterizan por pertenecer a una sociedad estereotipada que toma en cuenta discursos antiguos marcados desde los procesos eugenésicos y el exotismo. Menciona a Panamá y en algunas ocasiones es parte del espacio- tiempo. No obstante, se utiliza el contexto tudesco para exponer a los hombres como seres desnaturalizados y atroces por su participación en las dos Guerras Mundiales y de igual manera, se plantea la emancipación de la figura femenina, sobre todo con la sexualidad, la cual tiene expone un discurso antiestético que ridiculiza a los personajes negros por su habla o facciones.

En algunas muestras narrativas de Rogelio Sinán incluidas en *La boina roja y otros cuentos*, se construyen escenarios paradisiacos que ayudan a la destrucción de lo monstruoso, pues dentro de la mentalidad de los personajes hay una censura impuesta por lo social, tal es el caso de «La boina roja». Otro de los aspectos que denota la función de lo foráneo y la influencia de lo europeo en los textos, es el uso de apellidos que indican abolengo; así como el discurso que destaca la piel blanca y hermosa, como en «Todo un conflicto de sangre », se exalta lo yanqui como normativo «el negro no humano » por atraso social, además, hay una crisis existencial al delimitar si los hombres negros son seres humanos o merecen morir por ensuciar la raza, tal es propuesto en el segundo cuento mencionado con la señora Rosenberg, luego visualizada como demente por una situación abominable para la época, es decir, el hecho de pensar en la hibridez del sujeto es un acontecimiento grave, pues no responde al patrón estético, por consiguiente, lo que no sea

---

<sup>8</sup> En este apartado se comentarán algunas temáticas de *La boina roja* (1954) de la narrativa que no está englobada en el corpus de análisis escogido para el desarrollo del segundo capítulo.

europeo o yanqui es monstruoso y vil, esto constata que la narrativa de Rogelio Sinán muestra un exotismo estereotipado.

Lo racial se expone como una manifestación de lo monstruoso, ya que transforma el lugar de asco para la destrucción del sujeto y permitir hechos antibiológicos como el asesinato y el uso de la locura por encima de la razón. Por tanto, la narrativa de Sinán es ambigua cuando se refiere al binomio imperialismo / antiimperialismo es totalmente, porque exalta ambos lados por medio de lo cliché. De igual manera, a los personajes por estar expuestos a un *locus horribilis*<sup>9</sup> se le arrastra al tedio, la abulia o su eliminación total.

El papel de Estados Unidos en la historia panameña se consolidó cuando apareció el canal de Panamá a principios del siglo XX, no obstante, los acontecimientos históricos marcaron, en los años sesenta, la presencia de esta potencia mundial. En ese momento, los militares estadounidenses empezaron a actuar en la llamada «Crisis de 1964 », en donde la violencia era parte de un discurso dominante, por ejemplo, el magnicidio (el asesinato de John F. Kennedy por un francotirador en 1963) como forma de acabar con las fuerzas de poder, esto se concibe como un hecho monstruoso, ya que la hegemonía imperialista tiene posturas selectivas y censura el avance ajeno, por tanto, aquí, los aspectos políticos se toman de manera transgresiva porque es infrahumana para activar la opresión de patrias chicas.

El día de los mártires de 1964, se recuerdan los derechos que se no hicieron verdaderos por medio de un tratado; por este motivo, es uno de los hechos patrios que muestran las causas del imperialismo sobre Panamá, ya que mataron a personas por querer tener una bandera de su nación en el Canal. Los acontecimientos realizados el 9 de

---

<sup>9</sup> *Locus horribilis*: es el opuesto del tópico *locus amoenus* (*lugar ameno*), es decir, en este espacio se indica la destrucción del individuo y el uso de la estética en un sentido antinormativo.

enero de ese año se exponen mediante una disconformidad hacia el actuar de Estados Unidos. Concorde a esto,

los estudiantes panameños del Instituto Nacional, exigieron de manera pacífica el cumplimiento de un acuerdo entre los presidentes Chiari y Kennedy para enarbolar la bandera panameña en todos los sitios públicos de la Zona del Canal, junto al pabellón estadounidense. El Acuerdo Chiari-Kennedy fue un compromiso que los Presidente Kennedy y Chiari firmaron por el cual la bandera panameña debía ser izada en todos los sitios públicos de la Zona del Canal, junto al pabellón estadounidense, a partir de enero de 1964. Muchos zoneítas, resistieron esta medida y se opusieron tenazmente a la vigencia de la misma. Esta actitud se menciona como una de las causas responsables de los sucesos del 9 de enero de 1964. (Pérez 59)

Este hecho cruento simboliza el imperialismo como un monstruo que el centroamericano no logra combatir. De ahí, se refuerza el ideal de opresión ejercido por Estados Unidos hacia un progreso que resulta ser una farsa como se ha presentado en décadas anteriores con la literatura que ficcionaliza este hecho del «progreso» del ciudadano.

A estos ciudadanos que trataron de defender su identidad y a su patria se les eliminó, por la lucha ante una invasión de territorio, el ciudadano por la transgresión de su espacio sufre por los procesos políticos, es decir, la política sirve como manifestación de lo monstruoso al aplicar el epistemicidio por el reclamo de un hecho simbólico que les corresponde por norma.

La idea de «matar» a los que causan rebelión es parte de un antidiscurso porque se concibe la idea del falso beneficio al manifestar la idea de avance social por los medios económicos estadounidenses. La palabra «mártir» introduce a la religión en un plano

político y hace sublime al sujeto que de estado material pasó al espiritual, por tanto, se idealiza al individuo transgresor en uno modélico por defender la nacionalidad que lo patrio le da sin un consentimiento previo. Esto dota al ciudadano panameño de una ambigüedad epistémica, puesto que lo contrario se exalta y lo normativo se deja de lado porque priman las causas sociales que defienden un pensar popular, además, defender el territorio que se le es dado por nacer ahí, indica propiedad terrenal; por ende, las víctimas son la representación de la lucha antiimperialista. Luchar por el reconocimiento de su identidad nacional en su propio territorio, es parte de la mentalidad colonial al desvalorizar al centroamericano como ente primitivo ante la dominación de Estados Unidos que sobrepasa los límites al establecerse en un espacio foráneo como civilización avanzada, es decir, el imperialismo es reaccionario y opresivo por mero factor estético.

Marcar la desigualdad entre el armamento militar y las piedras, palos y demás como utensilio para la rebelión es alusiva a la colonización, en donde es fundamental olvidar su nacionalidad para adoptar otra que le permita el progreso económico y social. Ante tal evento, se genera una contraposición de discurso y predomina la visión antiimperialista., según la decisión de Chiari, el presidente panameño plantea:

El presidente de Panamá, Roberto F. Chiari, indignado por lo sucedido, notificó a Washington, a través de su Ministro de Relaciones Exteriores, el rompimiento de las relaciones diplomáticas entre Panamá y Estados Unidos. Como consecuencia, Estados Unidos retiró todo su personal de la Embajada en Panamá, haciendo lo mismo Panamá, con sus diplomáticos en Washington.

(Pérez 60)

En este período se establecieron reformas para que no ingresaran armas a Panamá por ningún lugar. Por esta razón, hicieron inspecciones en las embarcaciones que iban dirigidas al territorio panameño para cerciorarse de que no hubiera ninguna. Esta posición

del sujeto imperialista prosiguió, ellos tenían un pensar claro con el actuar de Chiari y expresaron que se podían discutir cuestiones políticas del Tratado del Canal de Panamá, pero la negociación era denegada, sin embargo, se retomaron los negocios meses después.

En 1968, sucedió un cambio político en Panamá, pues ocurre un golpe de estado a Arnulfo Arias Madrid hecho por Omar Torrijos y Boris Martínez con ayuda de la Guardia Nacional. El gobierno golpista se componía de tres proyectos políticos: transformar el país mediante un negocio bien pensado y cambiar la sociedad por la violencia militar, es decir, todo conflicto transgresor era arreglado con derramamiento de sangre. Estas cuestiones justificadas según la figura de poderío, determinan el abuso contra el pueblo que por discurso político hace monstruoso el comportamiento de Martínez y Torrijos. Meses después, Martínez es desterrado por querer obtener el poder que no le corresponde a pesar de haber ayudado a conseguirlo.

En 1969, Panamá no tuvo prioridad para realizar negociaciones, pues Gurdíán indica que en relaciones exteriores «los líderes militares buscaron restablecer las relaciones diplomáticas con Estados Unidos, las cuales habían sido suspendidas a raíz del golpe de Estado» (32). Esto denota lo invisible que es este país para potencias mundiales, asimismo, ser parte de Centroamérica, marginaliza cualquier figura desde el referente histórico. A Panamá le ocurre esto, pues no se toman en cuenta momentos de represión por medio de los discursos de poder de la época, muchos de estos acontecimientos son olvidados o un recordatorio en la actual sociedad panameña, como es el caso de «El día de los mártires».

El hecho de pasar por alto las negociaciones con Panamá es parte de un proceso ideológico de la política estadounidense que aliena. Sobre este tema, Claudia Cabrera expone lo dicho por Jaén,

un ejemplo de la falta de compromiso del presidente Nixon en concretar las negociaciones es que en junio de 1970 toma una decisión que obstaculizaría significativamente las negociaciones al menos por los dos años siguientes: el día 5 de ese mes emite el Memorando de Seguridad Nacional 64, mediante el cual tomaba decisiones cruciales para la negociación con Panamá. (48)

En 1971, el Canal de Panamá fue un símbolo reforzador de la identidad nacional y es una figura del discurso antiimperialista, ya que los conflictos ocurridos por esta vía interoceánica recuerdan la lucha popular para evitar la explotación de su territorio. Tal y como explica Gurdían:

A inicios de la década de 1970 y posterior a ella, la actitud tanto del gobierno de Estados Unidos como la del pueblo estadounidense eran contrarias a los intereses panameños en lo relacionado al asunto del canal y su zona adyacente. La opinión pública estadounidense era reacia e indiferente a cualquier concesión sobre este tema a Panamá, además de que pensaban que porque Estados Unidos había construido la vía interoceánica, ésta y todo lo que existía en la Zona del Canal, era de su propiedad. (35)

El año siguiente, ocurrió un cambio significativo para el Estado– Nación panameño, el cual se modificó de un estado unitario a soberano y el pueblo se hizo subalterno, puesto que el gobierno reafirmaba su poder con la constitución, por último, establecía que lo nacional no era un objeto intercambiable entre otros estados.

Entre los años 1973 y 1975, Panamá experimenta una crisis económica con el sector privado. En ese intervalo de tiempo, también se realiza la Declaración Track- Kissinger, en donde se dan una serie de acuerdos sobre el uso del Canal que, posteriormente, da como resultado el Tratado Torrijos- Carter, esto llevaba años tratando de hacerse, por eso en

acuerdos con Richard Nixon en los años setenta se quería un posicionamiento de Panamá justo y que beneficiara al país.

Los tratados Torrijos –Carter, pueden tomarse como una fusión de idearios que permiten el avance de un país marginalizado a la par de Estados Unidos, cuyo ideal es abandonado debido a la alianza, es decir, se pertenece al imperialismo. Por tanto, esos discursos que defendían la identidad nacional fueron silenciados. Torrijos resulta ser una figura ambigua, puesto que defiende lo nacional, pero lo es minimizado en su posición de poder por otra más fuerte. De acuerdo con el papel que realizó Estados Unidos en la historia panameña, se considera lo expuesto por Sara Fernández Pernit:

La firma de los Tratados Torrijos-Carter en 1977, constituye un punto de inflexión en las relaciones de Panamá con la vía interoceánica e, implícitamente, con Estados Unidos. Se establece una fecha para la entrega del control total de la administración del Canal y de los terrenos que constituían la denominada Zona del Canal, incluyendo el desmantelamiento de las bases militares allí existentes (216).

Panamá olvida los ideales antiimperialistas para dejar ese lado primitivo que se le adjudica desde antes y constatado en «El día de los mártires en 1968». Una ola de represión sobre lo nacional desarrolla una lucha de poder entre las figuras presidenciales que luego por beneficio económico de uno quedan aunadas.

### **1.3. La construcción de lo monstruoso desde la marginalidad: el caso de la literatura costarricense de 1940 a 1980**

De primera entrada, Costa Rica pasaba durante la década de 1940 por procesos cambiantes en el ámbito social, los cuales apelaban por un pensar moderno que modificaba lo nacional, lo cual provocó un choque en los ideales que dieron paso a la Guerra Civil de 1948, como un acontecimiento menor en Centroamérica y no tan nefasto como los otros

procesos bélicos de Nicaragua y Guatemala. Asimismo, en este año se da la abolición del ejército en Costa Rica. En este apartado, los acontecimientos nacionales tratados denotan la invisibilidad de ellos en la historia considerada oficial. Por tanto, tal y como indica Héctor Pérez Brignoli «la República de Costa Rica, con una democracia estable y sin ejército parecía en cierto punto una isla extraña y hasta cierto punto maravillosa» (541).

En esta investigación, se describen los siguientes acontecimientos, parte de lo monstruoso: los asesinatos del Codo del Diablo (1948), «el monstruo de la Basílica de Los Ángeles» (1950) y «Los hijos del diablo» de la Penitenciaría Central de San José (1974). El primer y tercer acontecimiento histórico aluden al nombre del *diablo*, esto crea una enunciación macabra dominada por la imaginación. Cabe recordar que para la época en la que estas situaciones se dieron, el diablo era símbolo de miedo debido a un fuerte arraigo de las creencias religiosas (carácter folclórico), el cual es configurado a través de una isotopía que activa la imaginación popular, pues utiliza los cuernos, el color rojo, peludo, hombre, entre otros.

En el primero, el término *asesinato* empleado en la enunciación del tema, engrandece la violencia, porque es la eliminación o silenciamiento de un sujeto determinado. Esto ofrece una maximización del par víctima/ victimario a través del discurso, se crean monstruos por exaltar la figura del asesino como ente social por sus acciones antibiológicas.

Los asesinatos del Codo del Diablo tienen un sentido político. Las víctimas son comunistas del partido Vanguardia Popular en 1948. El comunismo en esta época era un símbolo de rebelión política. Gerardo Contreras, basándose en el discurso dado por Dobles Segreda acerca del tema, dice:

Pero es sabido, que el partido comunista no es costarricense. Por el contrario sigue órdenes que vienen de Moscú. Sus doctrinas son exóticas, además, los comunistas no pueden considerarse como costarricenses, porque han jurado fidelidad a una potencia extraña. Por el solo hecho de su condición de comunistas han perdido su nacionalidad... Quienes se han adherido al comunismo internacional, han hecho renuncia de su ciudadanía de costarricenses (1668).

Se despoja de la nacionalidad al sujeto costarricense, por una especie de traición a la patria al implementar ideas foráneas a la norma, es decir, si se es comunista representa un antidiscurso nacional, por tanto, el comunismo es una postura política monstruosa para los pensadores que defendían el tradicionalismo impuesto en la sociedad; un claro ejemplo, es el exilio de Carmen Lyra, el que se le negó volver al país para morir en él. En este caso, los que no siguen la política nacional son monstruos por mera anulación de lo normativo, esto por no seguir con el patrón estético- ideológico por la alta cultura.

De estos acontecimientos (los asesinatos del Codo del Diablo), se caracteriza como criminal a Gonzalo Facio Segreda, Ministro de Justicia, pues se le adjudica uno de los episodios olvidados de la historia costarricense. Su olvido es justificado por dos razones: (a) la defensa de lo nacional, ya que el comunismo se considera extranjero. El asesinato político sirve como una forma de depuración y (b) hay una censura expuesta por el discurso jerárquico, porque desafiar al sistema hegemónico cuando se es minoría, lo elimina por no tener un poderío igual, por lo que no se considera impunidad por la primera razón mencionada. Por tanto, Víctor Acuña explica que los asesinatos del Codo del Diablo

han permanecido como olvido impuesto, como *réfoulement*<sup>10</sup>, como recuerdo cínico o, tal vez, como culpa entre quienes fueron sus actores intelectuales y

---

<sup>10</sup> Este término se refiere al principio de no devolución.

entre aquellos que fueron sus cómplices. Posiblemente, entre las sombras de lo que no osa decirse y en medio de la vergüenza ese recuerdo ha llegado a sus descendientes. Aquí también el Estado costarricense debería asumir sus responsabilidades (párr.7).

Los sujetos asesinados son un simbolismo de la inflexibilidad en los pensares políticos establecidos en la sociedad costarricense, ya que, según Gerardo Contreras, la función de este partido era «crear un Frente Democrático, Agrario, Popular y Antiimperialista, el cual cumpliera tareas democráticas y revolucionarias que abrieran paso a la construcción de una sociedad socialista» (2008: 1686). Desde el hecho histórico, se conciben la infracción de las reglas, ya que fueron a la cárcel de Limón, los secuestraron y los mataron en un tren. Luego, desecharon sus cuerpos en el río para no dejar evidencia. De este hecho histórico solo se encuentra la novela *Los vencidos* (1977) de Gerardo César Hurtado, sobre este texto Margarita Rojas y Flora Ovaes plantean:

El conflicto entre dos familias enmarca el relato de los asesinatos del Codo del Diablo, relacionados con los hechos bélicos de 1948. El personaje Miguel Suárez es el elemento que une ambas historias al convertirse en un participante casual de los crímenes. La mención de los nombres verdaderos de los dirigentes muertos revela la intención de denuncia de la novela de Hurtado y su afán de crítica de la historia oficial. (232)

El asesinato hecho desde el poder cosifica el cuerpo de las personas que forman parte de esta política considerada monstruosa (comunismo), porque se desvaloriza al sujeto por haber renunciado involuntariamente a su nacionalidad. El sujeto transgrede el discurso canónico, es decir, en los parámetros estéticos- ideológicos establecidos en la identidad nacional, se presenta una amenaza para el modelo de ciudadano debido al pensar extraño foráneo y al violar las reglas elimina al sujeto. Esta anulación de la postura del sujeto se desarrolla en la literatura anterior a este acontecimiento, por medio del espacio natural,

dado es el caso de *El infierno verde* (1935) de José Marín Cañas y «El botero» de *Cuentos de angustias y paisajes* (1947) de Carlos Salazar Herrera. Estos textos citados con antelación mediante la ficción exponen el uso de la estética para implementar la antropofagia como un elemento combativo de la marginalidad.

En la Costa Rica de 1950 ocurrió una noticia sacrílega en donde la iconografía religiosa, en este caso, la imagen de la Virgen de los Ángeles fue despojada de sus joyas valoradas en grandes cantidades de dinero. El encontrado culpable se llamaba José León Sánchez de veinte años, este se caracterizó como «el monstruo de la Basílica». Con este ejemplo, podemos visualizar la conformación de lo monstruoso, por afectar a seres superiores que conceden milagros al pueblo. El hecho de robar a «La patrona de Costa Rica» daña la moral del costarricense y sobrepasa los límites de la ética - religiosidad popular, tanto así, que el discurso de los creyentes «monstrifica» al sujeto criminal.

José León Sánchez (nombrado por la prensa como escritor maldito o delincuente), escribió las obras literarias *La isla de los hombres solos* (1963) y *Tenochtitlán: la última batalla de los aztecas* (1984). Para este trabajo, el primer texto de José León Sánchez se tomará para exponer la literatura carcelaria como anticanónica por su baja producción, a pesar de que esta obra se considere parte del canon contemporáneo; no obstante, mencionarlo como primer libro que trata el tema es apresurado, ya que Anastasio Alfaro en 1906 realizó el ensayo *Arqueología criminal americana*, el cual expone crímenes y como eran tratados en la época, las temáticas iban desde violencia doméstica, asesinatos y brujería.

*La isla de los hombres solos* es un texto denunciante de la bestialidad del hombre, pues se recurre a lo tabú como la homosexualidad y la zoofilia para expresar las necesidades sexuales masculinas. Estos hechos ficcionales son justificados por medio de la verdadera vida en la cárcel, en donde hay una idea de poderío que se debe ganar, el

fuerte se hace malvado, por tanto, monstruo y el débil se hace sumiso con posibilidades de ser homosexual debido a la idea de salir del encierro con vida.

En Costa Rica, entre 1940 y 1980, se consideran para este análisis sobre lo monstruoso, dos sistemas penitenciarios que encerraban a los que se consideraban los criminales «más peligrosos del país», estas son: La isla de San Lucas y la Penitenciaría Central, en este último se formó la banda criminal «Los hijos del diablo» en 1974, conformada por Caballón, Pico e Iapa, Gacilla, Seis Dedos, Carlos el Asesino, Villo, Jovel, Salomón, Taralaila, Patón y el Nica. Este grupo se apodó así por las maldades realizadas en el penal; además, el mundo carcelario es un inframundo metafórico debido a las atrocidades y rebajos tanto escatológicos como sexuales, es ahí donde se forma el monstruo en los denominados «espacios de asco»<sup>11</sup>.

Con los moteos utilizados, se crea una transformación en los sujetos criminales, ya que los cosifica o los animaliza para reforzar la marginalidad del espacio en el que se encuentran; asimismo, esta distinción desenvuelve el alter ego de estos por dotarlos de características específicas que deforman y denigran. Para la época, «Los hijos del diablo» representaban la materialización de lo diabólico; por consiguiente, se demoniza a los hombres por su relación con el mal, la crueldad y los crímenes que se les atañen como la invención sobre el asesinato de un sujeto desconocido y la extracción de su corazón. Esta imagen legendaria sobre el diablo malvado se concibe en el libro de cuentos escogido para esta investigación *Luzbel* (1969) de Gonzalo Arias Páez. En esta obra poco conocida, se toman temáticas meramente ficcionales, porque expone la construcción del doble, del ángel rebelde, y la del infierno dantesco. Con respecto a lo diabólico, se debe considerar la

---

<sup>11</sup> Herra en *Lo monstruoso y lo bello* (1988) plantea estos espacios de asco como parte de la conformación del monstruo.

dicotomía bueno / malo, por su adherencia a Luzbel (posicionamiento erróneo del diablo)<sup>12</sup>, que la cultura ha demonizado por los discursos de poder, los cuales lo transforman en un ente proveniente del miedo. Esta imagen terrorífica se conserva en lo popular.

La idea del diablo material ubica la cárcel como un inframundo creado por la falta de moralidad y la conglomeración de «monstruos», pues son consumidos por el mismo espacio, gracias a esto, sale a relucir el concepto de antropofagia en donde queda clara la destrucción del sujeto, inclusive este no lo quiera, como anteriormente se explicó. Este lugar estaba conformado por tres aspectos: la primera es religiosa, la segunda política y la tercera sexual. Se consideran estos elementos, porque son los que marginan ideológicamente y conforman lo monstruoso. Lo religioso se concibe mediante la presencia del crucifijo en las celdas, es decir, el delito es pecado, por lo tanto, se transgrede lo normativo.

El segundo aspecto se halla relacionado más con la purga política; porque se deben seguir los requisitos del ciudadano modelo, sino será una persona alienada de la sociedad. El tercer punto es el sexual, en este se conceptualiza la perversión y la negación de la masculinidad, pues el hombre realiza una función antibiológica por medio de la prostitución travestida; además, esto refuerza la crítica de las teorías *queer*, por dejar el patriarcado en una simple invención social, luego concebidos bajo la conformación de lo monstruoso, se enfatiza en la narrativa de los autores del corpus escogido, tal es el caso de Carmen Naranjo y Ricardo Blanco Segura, los cuales por fecha de natalicio se ubican en la misma generación de escritores (primeros escritores de la Segunda República), se hace esta aclaración en el estudio realizado, porque este último no está dentro del canon, pues al analizar las líneas temporales de la crítica literaria y la publicación de sus obras literarias no contribuyeron en el ideal que pretendía lo nacional.

---

<sup>12</sup> La apariencia del diablo popular se analiza en esta investigación en el segundo capítulo, en el apartado 2.1.

Los temas tratados en esta generación iban dirigidos a la creación de espacios urbanos, el poder, la enajenación, el discurso burocrático, por consiguiente, los libros de cuentos *Hoy es un largo día* (1974), de Carmen Naranjo y *Atavismo diabólico* (1980), de Ricardo Blanco Segura muestran grandes hitos de violencia expresados por medio de figuras marginales, cuya función en el texto provee un discurso imaginado creador de monstruos. Lo monstruoso en estos casos, es mental y transforma a los sujetos en seres deformes e inestables.

En la actualidad, la Penitenciaría Central (cerrada por decreto en 1979), se transformó de un lugar atroz caracterizado como pulguero a uno interactivo para los niños. Su nombre cambio al Museo de los Niños en 1994. Este proyecto dio una visión más esperanzadora, la cual mediante la imagen de los infantes y su inocencia borra totalmente la memoria de una Costa Rica llena de violencia e invenciones del infierno en la Tierra, es decir, lo monstruoso pasa a un plano marginalizado por los proyectos políticos nacionales y posteriormente pasa al olvido, por el silenciamiento de la alta cultura.

De acuerdo al objetivo planteado para la realización de este capítulo, una vez realizada la descripción de los acontecimientos sociohistóricos se concreta el uso del binomio civilización/ barbarie, en donde el primero es la fuerza extranjera que domina el territorio de los sujetos nacionales, estos últimos concebidos como bárbaros. Todos ellos se encuentran de una lucha por definir qué es lo nacional, puesto que se critica el imperialismo y el comunismo como posturas foráneas que no son parte del territorio donde se encuentran los sujetos centroamericanos, por tanto, se conceptualizan como anticanónicas.

Conforme a esto, se analizaron las categorías del poder, el racismo y la intelectualidad, todos ellos aunados a una violencia impuesta por figuras tiránicas con una idea de nación irrealizable, en ellos se explicita la censura política como en el caso de los

asesinatos de Romero y Gerardi, pues el apelar por la homogeneidad del sujeto es un hecho aberrante para los que están en el poder, ya que eliminaría los patrones de dominación.

Para terminar, de los siete pasos propuestos en esta investigación, se utilizaron tres de ellos, en el primero mediante la periodización realizada, se coincide en que lo monstruoso es marginalizado por los discursos de poder, asimismo, lo monstruoso es parte de un anticanon por servir como una protesta ante la tradición; en el segundo, la conformación de lo monstruoso desde la descripción espacial constata que los monstruos se determinan por conductas antimorales y no por apariencia, asimismo, tienen tres lugares donde aparecen en el cual se destruye lo negativo (la naturaleza, la cárcel y la iglesia) y en el tercero, la evolución de la urbe de 1940 a 1980 crea una serie de discursos distópicos que ponen en entredicho el concepto de nación e identidad, por lo que se despoja al monstruo del territorio nacional.

## Capítulo II

### Cultura popular: la desmitificación del monstruo arquetípico

En este capítulo se explica la función de la desmitificación de la imagen de lo monstruoso, según lo ofrecido por el concepto de cultura popular, ya que este es modificante de su percepción en el ámbito social. Esta manifestación estético-literaria es configurada mediante la aparición de seres extraños u ominosos. Para ello, se toman en cuenta algunas muestras del corpus seleccionado perteneciente a la literatura centroamericana del siglo XX<sup>13</sup>. El fin es desligar de los estereotipos concedidos por la cultura a cada uno de los entes monstruosos, es decir, el diablo rojo, el demonio horripilante, el vampiro con túnica oscura, etc. Se analizan y desarrollan tres temas: (a) la cuestionada monstruosidad del diablo, (b) la momia y el demonio bello por la función del observador y (c) el estereotipo vampírico tomando de forma referencial el texto *El vampiro* (1910) de Froylán Turcios y el cuento «Griselda» de Ricardo Blanco (parte del corpus seleccionado en la investigación).

Lo monstruoso se construye desde varios puntos de vista. Para establecer una apreciación sobre el objeto de estudio, se construye mediante la dicotomía victimario / víctima, esta ofrece un enfoque social relacionado directamente con los aspectos bélicos, pues las

monstruosidades son el colonialismo, el imperio esclavista en África y América, el racismo, el cobro de la deuda externa del Tercer Mundo, la guerra de Irak.

---

<sup>13</sup> Los cuentos se agrupan según temática para el tratamiento del objeto de estudio (lo monstruoso). Para desmitificar la imagen que ofrece el plano social se toma en cuenta los estereotipos creados por el canon y la crítica literaria que abarca únicamente lo fantástico. En cada apartado se iniciará de manera cronológica, es decir, se inicia el análisis con los relatos publicados a partir de 1940 hasta 1980.

Monstruosidades son las cámaras de tortura de América, los campos de concentración y exterminio, los barrios de miseria del Tercer Mundo. Todo lo que crea y reproduce la pobreza, todo lo que produce víctimas, es monstruosidad. (Hinkelammert 195)

Según este pensador, lo monstruoso tiene concepción negativa, puesto que produce víctimas e indica el sometimiento de un sujeto marginalizado. No obstante, esta idea no es única, ya que este objeto de estudio es dual, puesto que también considera las posturas hegemónicas, esto con el fin de evitar una definición abstracta que solo se interprete bajo la dicotomía bien / mal, dejando esta última como respuesta definitiva.

### **2.1. ¿Monstruo?: La relación entre la bruja y el diablo desde la cultura popular**

En esta sección se analiza el papel del diablo como recurso moralista para exponer la idea del mal debido a su configuración popular, ya que esta se ha impregnado en la imagen diabólica, por el hecho de la rebeldía contra la creación, es por esto que se ha construido su imagen como desconocida, puesto que nunca se ha tenido una prueba material de su aspecto, es descrito como un ente con muchas representaciones debido a su exposición con diferentes tradiciones previamente impuestas por la cultura. Para justificar esta desmitificación de la cultura popular se analizarán seis cuentos relacionados a esta temática. El primero de ellos, es «Eso» de Salarrué, el segundo, las tres entregas del cuento «La historia natural del Diablo» de Amighetti, el tercero «Luzbel» del texto llamado como este último cuento del autor Gonzalo Arias Páez y el cuarto «La bruja del barrio» de Ricardo Blanco.

La construcción tradicional del diablo tiende a describirlo un individuo con cuernos, garras, deforme, etc. Cabe destacar, que cuando se conforma el diablo monstruoso, se

toman ideales populares; que consideran lo diabólico como parte de la fealdad. Por tanto, para justificar lo antinormativo de los personajes monstruosos, pues se confeccionan como un ser

sorpresivo, crea espacio de asco, desmesura, impresión y desorden. Es muerte, ausencia de simetría, sinrazón, ruptura del yo. El monstruo invade la tierra, es una amenaza y la infesta, pero también la salva: su fantasía es catastrófica y redentora. (Herra 3)

La conceptualización del monstruo se crea en un espacio imaginario para denunciar la realidad existente, porque «descarga emanaciones rencorosas y se deja infestar en su fantasma por los deseos represivos contra las cosas o actos rebeldes, es decir contra todo aquello que se resista a mis fuerzas o al control social» (Herra 13). El monstruo es ambivalente, como la figura del diablo, ya que está en los planos positivos y negativos, es decir, para que se conforme como monstruoso, se debe partir de un personaje «normativo» para justificar la existencia del ente ominoso, en este caso, Dios.

En casos sociales, literarios y políticos se utiliza la ambivalencia en conjunto con lo feo para caracterizar a los sujetos monstruosos, un claro ejemplo de la literatura centroamericana, en el que se puede percibir lo planteado anteriormente por Herra es *El señor presidente* (1946)<sup>14</sup> de Miguel Ángel Asturias, en la se muestra la tiranización a los hombres por medio de sus conductas; por ejemplo, el personaje «Cara de Ángel», en donde se utilizan patrones estéticos para hacerlo ambivalente, es decir, está ubicado en la belleza y la fealdad. Cabe destacar, que la imagen de este personaje coincide con la del diablo por

---

<sup>14</sup> Esta novela ofrece un personaje tiránico, cuyos comportamientos son parte de lo monstruoso porque destruye y minimiza a otros personajes por el papel hegemónico que este ocupa en la trama. En este texto refleja el periodo de dictadura de Manuel Estrada Cabrera, al igual que *¡Ecce Pericles!* (1945) de Rafael Arévalo, el cual se arremete desde el prólogo a los daños causados en Guatemala por este mandatario.

su papel angelical, luego modificado por la maldad para crear miedo. Esta imagen terrorífica se conserva actualmente debido al apego de la religión como factor cultural obligatorio.

Además, desde el comienzo del texto se menciona a Luzbel; por confusión impuesta por la religión se asume que es una clara referencia a lo diabólico, sin embargo, cabe recordar que esto alude al ángel rebelde, no al diablo como tal. El discurso presente en las palabras introductorias de la novela ofrece un juego de elementos relacionados con la luz, pues presenta verbos como alumbrar y el sustantivo lumbré, conforme a esto, se contraponen la figura del bien/ mal por medio de un simbolismo implícito que toma en cuenta la versión infernal de este ángel. Para constatar este ideario sobre las versiones diabólicas en la cultura, se considera el fragmento de la historia que proporciona esta contraposición discursiva (capítulo I: «El portal del Señor»):

..¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbré! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbré, sobre la podredumbré! ¡Alumbra, lumbré de alumbra, sobre la podredumbré, Luzbel de piedralumbré! ¡Alumbra, alumbra, lumbré de alumbra..., alumbra..., alumbra..., alumbra, lumbré de alumbra..., alumbra..., alumbra..., alumbra, lumbré de alumbra..., alumbra, alumbra...! (9)

La figura diabólica en la novela es utilizada para describir la maldad del personaje, la cual es atribuida por el abuso tiránico de los personajes hegemónicos como el Presidente y Cara de Ángel, antes de ser traicionado y degradado al estar encerrado en los calabozos donde predomina lo escatológico tanto en la comida como en el espacio en el que se encuentra. Estos hombres son siniestros, ya que se utilizan objetos que no tienen ninguna carga de horror, pero son aunados de tal manera que vuelven extraños a estos sujetos, esto se considera en el fragmento, parte del capítulo VI, «La cabeza del general»:

Miguel Cara de Ángel, el hombre de toda confianza del Presidente, entró de sobremesa.

-¡Mil excusas, señor Presidente!- dijo al asomar a la puerta del comedor (Era bello y malo como Satán)-...

El Presidente vestía, como siempre de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin diente, tenía los carrillos pellejados y los parpados como pellizcados. (53)

Ambas descripciones remiten a la imagen diabólica. Cara de Ángel, es «malo como Satán», el Presidente, que por su vestimenta simboliza muerte, asimismo, representa una de las apariencias del diablo, al tener un traje de color negro, tal y como se verá en el análisis de «La Historia Natural del Diablo» donde lo diabólico tiene forma de hombre trajeado. El diablo es parte de lo monstruoso, por ser contraparte, es decir, se posiciona en el ámbito cultural como un antihéroe. Por esta razón, se concibe mediante lo expuesto por Maynor Mora<sup>15</sup> que lo diabólico es aplicable a cualquier época, porque

el monstruo aparece en todas las teogonías; incluso, en algunas se tiende a dar mayor peso al monstruo y no a tales divinidades; el monstruo es, en todo caso, arquetípico: funda el orden de lo social y el de la subjetividad (146).

El papel del diablo ejerce una función moralizante dentro de la cultura popular, ya que es construido por el miedo de cada individuo y la subjetividad de cada uno; asimismo, pensar en la maldad atribuida a este personaje arquetipo es una cuestión inconsciente

---

<sup>15</sup> *Los monstruos y la alteridad. Hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo* (2007), citado con antelación en el apartado de categorías de la belleza y la fealdad en las aproximaciones teóricas utilizadas en esta investigación.

establecida por la conducta normativa ofrecida por la sociedad, es decir, cada ciudadano debe posicionarse en la creencia de un discurso parte de la identidad por tradición.

Acorde a esto, el primero de los cuentos elegidos para cuestionar la conformación monstruosa del diablo es «Eso» de Salarrué, con el fin de examinar su desmitificación relacionada a la figura popular que genera miedo por la religiosidad de la época. Este relato se eligió porque lo diabólico en la narración se presenta como bello; o sea, el discurso desmitifica la imagen de monstruo que por mucho tiempo se ha mostrado en la literatura y en las apreciaciones culturales.

El ser considerado «monstruo» es codificado por la cultura que posee el observador. En el cuento de Salarrué, el diablo se concibe como un ente formidable que mediante del discurso deshace el mito de su tenebrosidad. En este caso, se presenta de manera artística, pues es comparado con las pinturas religiosas de Miguel Ángel<sup>16</sup>; sin embargo, se contrapone a la visión teocéntrica de la sociedad y se desarrolla una invención antirreligiosa. Esto evoca la construcción antigua de lo demoníaco como normativo, al ser justificado como homogéneo debido a lo planteado por el creacionismo. Por otro lado, el narrador para ofrecer verosimilitud en sus palabras trata de exponer que los pintores tienen el poder de un Dios:

Si yo tuviera hoy el poder de Miguel Ángel, qué estupendo mural haría poniendo la imagen del Diablo como motivo central, rodeado de las cosas ellas que al Diablo rodean eternamente, encendida en su ciclópea y magnífica testa en la poderosa aureola que de su ser emana... (9)

---

<sup>16</sup> Miguel Ángel Buonarroti, el célebre pintor y escultor renacentista conocido por hacer obras que tiene un contexto religioso, entre ellas se encuentran La creación de Adán y El juicio final en la Capilla Sixtina. La escultura que se menciona en el cuento es una de sus obras que la belleza en la figura de la mujer.

En los estudios culturales, uno de los aspectos característicos que forman este enfoque multidisciplinario, es el poder. El diablo es una figura hegemónica en el infierno. Este espacio tiene una relación intrínseca con lo demoníaco y lo diabólico, cuando se habla de estos seres se muestra lo infernal como parte de su concepción. Si bien Lucifer o Satanás es la identidad del némesis de Dios, para que sean contrarios deben de tener un posicionamiento igual en el poderío, en este caso, ambos son individuos inventados para exponer patrones de comportamiento, además, los dos comandan lugares imaginados por los creyentes de una religión. El diablo que se construye desde lo religioso se determina como un ser de ruptura, ya que expone la transgresión de lo normativo, como se ejemplifica con el mito de Adán y Eva, donde se representa como una serpiente parlante. Estas figuras son parte de un imaginario colectivo, en el cual plantea Luigi Schiavo como:

una de las fuerzas más interesantes, potentes y asimismo peligrosas para la reglamentación de la vida colectiva, la normalización de comportamientos y modelación de conductas, porque define lugares, jerarquías, derechos y deberes; canaliza energías y opciones colectivas; y constituye uno de los factores decisivos para el control de la vida colectiva y el ejercicio del poder. El imaginario es poder, un poder enorme, inmenso: de confirmación y legitimación como, igualmente, de transformación (52).

La admiración que manifiesta el narrador hacia la figura demoníaca expone el poderío de este sujeto imaginado, este es enfatizado al utilizar el verbo rodear como si fuera lo que origina el mundo y la formación de los humanos. La postura herética del narrador lo ubica en la hegemonía por ser bello. Cabe destacar, que la belleza es normativa; por consiguiente, la monstruosidad es aceptada por medio del arte.

Este análisis de «Eso» plantea una serie de aspectos que desmitifican el discurso popular, el cual ha sido reforzado por los factores religiosos, morales, literarios e históricos.

El diablo se construye como una forma de mostrar la transgresión social. Primeramente, en el cuento se da una dicotomía donde plantea que el diablo feo es negro, pero en este cuento no es parte del mito por ser blanco (simbolismo de pureza) y hermoso.

La construcción popular del personaje analizado es desmitificada y derriba las isotopías que la sociedad crea para mostrar su aspecto. La figura diabólica, según la cultura popular es un ser masculino, peludo, con patas de animal, cuernos, de color rojo o negro y feo. Dicha razón, permite mostrar la desvalorización del mito que lo hace un monstruo desconocido y tenebroso:

No hay sobre su ebúrnea frente los cuernillos de sátiro festoneados de cerdas pestilentes, sino los mismos cuernos de la luna nueva, diadema radiosa de serenísima Diana cinegética. No es el Diablo un ser masculino, ni lo ha sido nunca; es esencialmente femenino, es la femineidad misma, la más afeminada femineidad que imaginarse puede (9-10).

Su desmitificación ocurre cuando se le presenta como frágil y hermoso por su femineidad, aunque ofrezca rasgos sublimes que generan destrucción mediante el intertexto de Diana, por exaltar la caza. De todos modos, su poder se confirma al visualizar a sus seres inferiores como presa. Otro aspecto que se realza es su magnánima figura, la cual no muestra un cuerpo deforme.

En la trama de «Eso», hay una sátira a la imagen popular de lo diabólico, la cual confirma por el discurso empleado que las creencias desarrolladas en diversas épocas son erróneas. En su encuentro con el diablo, el narrador desacredita su imagen monstruosa, la cual es imaginada. Cabe considerar: «Qué engendro ridículo de la pobre imaginación humana resulta el Diablo negro y coliparado de mefistofélica barbilla, comparada con la encantadora majestad de esta Diosa del Mal, cuya belleza invita a caer de rodillas y adorar con locura » (10).

La apariencia del diablo se desmitifica de lo popular; asimismo, se utiliza el intertexto de la tentación diabólica en el árbol de conocimiento, el cual realza la dicotomía bien / mal (se considera este par por la descripción de los personajes en el cuento).

La nueva imagen del diablo permite resaltar la desnudez de su figura (incitación de pecado debido a situaciones eróticas), lo cual permite la transformación del cuerpo en sublime al contrastar la anatomía con el trabajo de Miguel Ángel (*La Noche*). Por tanto, el poderío se representa en la belleza del cuerpo femenino para enfatizar la concepción de la *femme fatale*, esto se explicita en lo siguiente:

de su radiosa desnudez emana un poder embrujador tan fuerte que el más santo de los hombres temblaría en su presencia, le sonreiría, se le humedecerían de lágrimas los ojos emocionados y tendríase feliz de poder besarle los pies de plata y nácar. Ahora sabemos, al ver a la Diosa del Mal, de dónde viene a las mujeres jóvenes el caudal de subyugación que tanto placer y tanto daño ha causado a los hombres del mundo. (10)

El análisis de la imagen de «la Diosa del Mal », se mantiene en su relación con lo prohibitivo, por cometer actos viles y practicar rituales de magia negra para su invocación<sup>17</sup>; no obstante, la figura del diablo muestra el poder al representarse como un sujeto gigantesco en un trono; posteriormente, cuando se relata el encuentro con lo demoníaco, se ofrece una predisposición de creencias populares, pues se apela al engaño y miedo para no perturbar al observador (narrador- protagonista).

El discurso sobre las construcciones populares del personaje en estudio, se desmitifican por el diálogo de la figura que lo representa en el cuento; por consiguiente, la conformación del mal desarrolla su aspecto bello:

---

<sup>17</sup> Los rituales de invocación serán explicados en el capítulo III, apartado 3.3.

-¿Tú buscabas al Demonio? Aquí me tienes.

- Hermosísima señora:¿cómo puedes tú ser el Demonio?¿O es que te presentas en esa engañosa forma para no asustarme?

- Nada de eso, hijo mío, esta es mi forma secular y nunca tuve otra. El Diablo simiesco que vosotros habéis imaginado no es sino la representación del Miedo, una entidad muy inferior que no está siempre a mi servicio, porque es infiel como la misma Infidelidad. (13)

Se constata el hecho de que la figura del demonio negro, hombre y peludo es imaginada por el pueblo para crear miedo. Esto se realiza para tener un equilibrio espiritual, moral y social, pues tanto Dios como el diablo son conformaciones abstractas que se utilizan para tener una representación del bien y el mal. En el cuento se le dan valores positivos a Dios y negativos al diablo.

En el transcurso de la historia, se presenta «Eso» (Amor) como dañino hacia el diablo, a pesar de ser la Vida misma, este sentimiento debilita al demonio y le da un aspecto ambivalente porque a su vez lo inspira y lo daña. La figura demoníaca se conceptualiza a sí misma como: «LO RELATIVO, lo cambiante, lo inestable, lo personal, lo individual, lo original, lo terrible, lo importante, lo que evoluciona, lo que subyuga, lo misterioso, lo efímero e incompleto...» (14). Los adjetivos que describen la figura luciferina desarrollan un sentido subjetivo y ambiguo que es determinado por la cultura del que interprete su conformación; posiblemente, se tendrán puntos de coincidencia al asociar su imagen con la fealdad (elementos como los cuernos, el color, las garras, etc).

El análisis de los sentimientos del Demonio permite humanizarlo para que se tenga una conformación más cercana a la realidad. El sujeto que lo visualiza en la historia, se entiende como si fuera «Eso»; al otorgarle una identidad que no le corresponde, se da un deseo por adquirir el poder diabólico para tomar un puesto hegemónico en un mundo imaginado (al final del cuento se presenta con el factor onírico):

Desperté en el silencio de la noche. La luna llena entraba por los cristales hasta quedar de hinojos al pie de mi lecho.

-Y si fuera ESO- me atreví a pensar.

Y está sola idea me inundó de un extraño poder. (15).

En «La historia natural del Diablo» y «Apuntes para una historia natural del Diablo»<sup>18</sup> de Francisco Amighetti, la construcción de lo diabólico se plantea en tres visualizaciones, las cuales van desde discursos que evocan pensadores clásicos y pasajes de la Biblia como remembranza de la atadura de este personaje a la perspectiva religiosa. La similitud entre las tres historias es presentar lo demoníaco con fisonomía humana y despojada de lo monstruoso. Dicho esto, el análisis de la desmitificación de la imagen popular del diablo se hará según su orden de aparición en *Brecha*.

La primera parte de «La historia natural del Diablo», publicada en *Brecha* en 1956, inicia con la imagen de un señor vestido de negro; por añadidura, se dice que es el diablo, desde el comienzo se concibe su figura no como una monstruosa, sino con apariencia humana y masculina, con esto sucede la primera desmitificación de la imagen popular que se maneja sobre lo diabólico, lo único que se mantiene de ello, es su género. El diablo que se presenta es pensante, ante el comportamiento de la persona con la que habla, además, no se presenta como un ser destructivo, más bien se proyecta como un sujeto intelectual:

Aquel señor vestido de negro (el Diablo) dijo: me seduce la cortesía, hasta olvido mis principios para volverme amable, es necesario estar creando constantemente, sin embargo, se puede seguir viviendo de lo hecho y perfeccionar algunas fórmulas, la sabiduría está en aplicarlas oportunamente, eso depende del instinto y la penetración psicológica (12).

---

<sup>18</sup> Los textos de Francisco Amighetti no están escritos en serie; además, la última entrega publicada en 1961 quedó incompleta.

La intelectualidad del diablo está basada en pensamientos artísticos- literarios y filosóficos, pues menciona la literatura como *El cortesano* de Baltazar Castiglione. Asimismo, es impresionante su conocimiento para el receptor de la conversación, Alfredo Sancho, poeta costarricense, el cual propone que el diablo ayude a la universidad a mejorar su calidad con su conocimiento, es decir, se trata de obtener un saber superior al mortal, como el fuego dado a los hombres por Prometeo, sin embargo, el diablo y el ser humano no son sujetos iguales. El diablo es un ente imaginado para representar el mal en la religión y por tener poderes macabros, según lo popular, lo vuelve hegemónico ante los ojos de los hombres, por estos no tener elementos mágicos o un recorrido empírico que lo alcance. Sancho critica la educación superior y la compara con la europea para indicar el atraso de Costa Rica, aunque en este caso, el diablo es el que toma la visión esperanzadora para decir que no solo en el país sucede eso. Aquí, se desmitifica la imagen diabólica al buscar el bien por medio del discurso y desacreditar juicios de valor que denigren un punto en específico de la sociedad, como lo es el instruirse académicamente. En la conversación con Sancho, desmitifica imágenes famosas de la historia egipcia como Cleopatra, aunque no sea concreta, solamente explica que sus revelaciones serían desconcertantes para la humanidad si se saben los secretos del mundo. Aquí pone en duda la interpretación de los hombres de textos que forman parte de un ideal de cultura.

Además, el diablo habla de lo que sucede con Job<sup>19</sup> que trató de hablar con él y se critica la posición de Dios en este asunto. El discurso tiene un pensar firme sobre este personaje y blasfema ante los dones divinos mediante el repudio de dar bienes materiales a los hombres. Por consiguiente,

---

<sup>19</sup> Job es un hombre que se ve tentado por diablo para demostrar probar su fe ante Dios. La figura del diablo en el libro de Job es una figura malévolas que crea desamparo y destrucción del hombre por medio de enfermedades y pobreza.

Job se justificaba antes cuando sus lamentos llegaban hasta el cielo y resultaban estremecedores. Todo le fue devuelto y con creces, como si la fe fuera un negocio que produce intereses. Se transformó en una azucarada comedia el gran drama de sus gritos y sus llagas (12).

Sancho, según la historia, es otro Job que pone en duda los hechos del diablo; no obstante, aquí no hay una lucha para probar la fe, sino el poder. Como poeta cree que su interpretación de imágenes y conocimiento se iguala al del diablo por su labor artístico-literario. Este personaje como hombre ve inalcanzable el saber diabólico, pero como poeta se convierte en una figura análoga a él. Alfredo Sancho en «La historia natural del Diablo», logra convencer al diablo de escuchar uno de sus poemas, aunque esté impaciente. Lo poético convierte al hombre un Dios creador, lo cual le dará un discurso hegemónico para opinar sobre Job y su fe. Ambos desarrollan una conversación conflictiva sobre Job, personaje que luego es despreciado por sus criterios existencialistas, en donde toman el surrealismo como arte insignificante y la conformación del cuerpo por la descomposición física. Job, en este caso, toma una figura monstruosa por el mismo discurso de la insignificancia de la fe: «Job definitivamente, es un fantasma de gusanos y de palabras...» (13).

Esta parte finaliza con un contraste entre el conocimiento que brinda la universidad y el que da la serpiente bíblica para justificar el pecado y sobre las preguntas que relevan una verdad no concebida al sujeto inferior a la divinidad. Por esto, se usa el término *self made man* para la construcción de sí mismo:

En este ramo de actividades humanas mi caracterización no sería completa sin el birrete y la toga negra que parecen haber sido diseñado para realzar mi personalidad, a este fúnebre habito de enterrador yo le añadiría la dimensión del pecado, superando el sadismo con mis calculadas preguntas de inquisidor

de la verdad y al disertar brotaría mi elocuencia de la más honda sabiduría, la de la serpiente (13).

En la segunda parte de «La historia natural del Diablo», se sigue una estructura similar, pero no en serie, es decir, trata otros acontecimientos más relacionadas con la imagen diabólica que mantiene su forma masculina, sin embargo, ahora el que habla es un hombre convertido en gato por medio de la brujería, el cual se encuentra en el infierno porque el diablo lo recoge en la calle. En el cuento se muestra cierta ironía sobre los personajes que deben de estar en el espacio infernal, pues los animales al no tener alma no pueden ir a ningún lugar imaginario compuesto por la religión y expuesto por Dante Alighieri en *La divina comedia* (paraíso, purgatorio o limbo e infierno), al plantear:

Me miraba fijamente mientras yo reflexionaba que nada tenía que hacer un gato en el infierno puesto que los animales no tienen alma. Así se lo hice saber y me sorprendió al punto entendiera mis palabras porque contestó diciéndome:

-Yo no soy un gato, pero ya que se preocupan por mí van a ser víctimas de la curiosidad... (8)

Debido a la imagen del personaje que se encuentra en el infierno, se constata que los animales no poseen alma y los hombres sí, pero por la metamorfosis del sujeto en gato, se contrapone discursivamente el no tener alma porque ahora es animal. El gato representa la muerte, así que también la desmaterialización de lo físico.<sup>20</sup> El personaje hombre-gato tiene conciencia de su apariencia metamorfoseada en animal, no obstante, crea una intertextualidad con literatura clásica y textos que tratan el tema como la de Ovidio, Apuleyo y Kafka, aunque esta desmitifica su apariencia al proponerlo como un disfraz y no un hecho

---

<sup>20</sup> Con este simbolismo se considera el concepto del psicopompo, definido como el encargado de llevar las almas al más allá; no obstante, el diablo disfrazado de hombre es el que cumple esta función, ya que lleva al gato parlante al infierno.

concreto, puesto que dice: «No soy un animal que conversa en una fábula de Lafontaine, sino un hombre que habla aunque ande vestido consustancialmente de gato» (8).

El hecho de comparar los animales con los de las fábulas de La Fontaine critica de manera total la estructura que genera moraleja al final, pues el texto no trata de reformar a la sociedad, nada más exponer un acontecimiento fantástico; sin embargo, la metamorfosis del hombre es parte de un discurso contestatario ante el uso de la magia en contra de los hombres, además, adjudica la brujería como parte de una herencia familiar. En el transcurso de su relato contextualiza la historia al nombrar el gobierno de José Félix Uriburu<sup>21</sup>. Para esto hace la siguiente mención:

Una alcahueta operó en mi dos metamorfosis; primero me cambió de hombre de trabajo en un embaucador ávido de sensaciones y luego, al querer cobrarme ella un precio exorbitante por eso quise escapar y pagué más todavía, porque fui convertido en lo que ahora soy, por miedo de procedimientos mágicos heredados por aquella mujer desde la Edad Media a través de la parentela rumana (8).

Se exalta la figura de la mujer bruja que daña a los hombres, debido a que ahora el hombre convertido en gato se introduce a la historia la relación entre la hechicera y el diablo, la cual adquiere el conocimiento de un personaje que se considera malo y perdura por un tratamiento familiar que se da desde tiempos antiguos donde predominaban los bestiarios. Como se presenta la trama de «La historia natural del Diablo» se conserva el personaje que examina su entorno para exponer vicios o criterios filosóficos sobre la construcción del mundo. Cuando era hombre, el gato viajó a la playa y pensó en que sería ser polígamo. El personaje describe el cuerpo de las mujeres que observa con deleite, lo cual hace a las

---

<sup>21</sup> Gobernante argentino del período de 1930 a 1932.

mujeres objeto de tentación por la descripción de sus cuerpos en la playa. Posteriormente, se da cuenta que las muchachas que admiraba, eran hijas de una anciana dedicada a la enseñar ciencias ocultas en Calle Callao, Argentina.

El personaje masculino en esta historia se caracteriza por un libertinaje añadido por tomar alcohol y escuchar música, además, se plantea el ideal del despilfarro al firmar los cheques, sin importarle. El hombre al hablar de su esposa Clara cuenta cómo era la relación entre ellos, la cual se caracterizaba por una rutina cotidiana en la que presenta a los personajes de forma abúlica:

    Mi esposa me encontraba taciturno, comía poco no me interesaba el cine ni los libros, lo que me atribuía ella a mi vida sedentaria, en la ferretería, doblado sobre mi contabilidad, acariciando el acero, dándole a las llantas golpecitos cariñosos, cerrando yo mismo las puertas que rastrillaban el suelo (8).

Antes de su metamorfosis se traslada a la calle Callao, el nombre del lugar se refiere a guardar silencio, esto se genera debido a la presencia de la brujería en la casa de las mujeres que vio en la playa, cuando se dirige a hablar con la madre de una de ellas, esta se transfigura en monstruo, ya que se desarrolla la imagen de la bruja como un ser destructivo:

    Esa noche, la anciana bondadosa se transfiguró, ya no vi a la madre de las bellas hijas sino a la terrible profesora de ciencias ocultas, lanzando fuego por los ojos, levantando a la voz y, amenazándome con cosas horribles que escondía detrás de sus palabras (9).

La imagen de la bruja se vuelve un ser monstruoso y una amenaza para el hombre que habla con ella. Mediante los procesos mágicos se transforma al hombre en gato, debido a que era un animal que él admiraba por su majestuosidad y misterio. El uso de la magia

se da cuando la anciana lo hace pasar por una puerta y lo espanta con una escoba (elemento parte de la imagen popular de la bruja). El hombre convertido en gato por la bruja no acepta su metamorfosis, al momento de suceder, cabe recordar que pierde su humanismo, ya que al inicio del cuento dice que los animales no poseen un alma, pero su discurso es contradictorio, porque se concibe un humano dentro de un animal. El hacerse un gato que habla lo convierte en monstruo por la extrañeza, pues no poseen un discurso entendible para los personajes, no obstante, se constatan otros tipos de monstruosidad que el personaje hubiera preferido tener que van desde un comportamiento transgresor, hasta la deformación física:

Iba pensando que hubiera sido preferible regresar de asesino o de ladrón, con una pierna menos o una pierna más, pero llegar a mi casa de animal, eso además de ser pavoroso era al mismo tiempo incomprensible. Supe que no había perdido la voz y hablaba, pero revelar mi identidad con aquella mi única de probarla hubiera sido monstruoso (9).

Por perder su forma humana, el monstruo pasa al olvido y se concibe su muerte de manera simbólica al desaparecer sin explicación para los demás personajes. Dicho esto, pasa por una serie de peripecias hasta que vive en la calle, transformándose aún más en monstruo por su condición de indigencia, hasta que es encontrado totalmente desmejorado por el diablo que lo lleva al infierno. Con ello se confirma su muerte, ya que como es un hombre-gato tiene alma y por ser monstruoso se envía al lugar de los seres malvados otorgado por los preceptos religiosos. Con esto, en lo único que presenta la imagen del diablo es para humanizar al monstruo, pues lo dota de identidad; por añadidura, el personaje diabólico puede hacer el ascenso y descenso a los infiernos. Esta parte termina afirmando la presencia del diablo y la razón del porqué el gato se encuentra en ese lugar:

«Aquel señor era el diablo y gracias a él estoy aquí, fue la única muerte que fui capaz de conseguir» (9).

En la última parte del relato, «Apuntes para una historia natural del Diablo», muestra la imagen del personaje diabólico concebida de manera más folclórica, ya que se apoya en el exceso y en la alegría generada por las festividades. Se concibe un diablo paródico que se hace responsable de sus obligaciones y anima las situaciones incómodas. Tomando en cuenta el discurso del diablo se explana lo próximo:

También yo cumplo con mis deberes y no crean que dejo de sacrificarme me contestó el diablo, en las fiestas me siento en un rincón, soy un desconocido, pero cuando renazco de mi espera hecha de silencio y de sombra, salto con los que bailan, enlace a una mujer, y animo la reunión. (17)

Se utiliza el fuego como parte de su composición principal del diablo, al igual que la luz. Primero antes de ser el diablo macabro se atribuye el nombre del ángel caído Luzbel, el cual se demoniza, asimismo, al diablo se le conoce como Lucifer, «el que transporta luz». Mencionado esto, lo ígneo tiene doble significado: pecado y conocimiento.

El diablo representado en los «Apuntes para una historia natural del Diablo» es un ser transgresivo con garras y conductas profanas que transforman a los muertos en elementos alegóricos, por lo tanto, es más apegado a la cultura popular, ya que se crea esa imagen dionisiaca expuesta por medio de la perdición de los seres humanos., así pues, se afirma:

Me diversifico, soy a veces un mozo que corre con los vasos en donde el fuego del alcohol se alimenta de las amatistas de la luz, soplo los instrumentos de viento, paso mi mano que es más bien una garra sobre las cuerdas, y obligo a

soltar las notas adormecidas; despabilo el piano corriendo sobre el teclado como un gato que fuera Mozart... (17)

El diablo se caracteriza como ser monstruoso, este presenta un disfraz para no asustar a los hombres. Este personaje tiene más rasgos monstruosos, tal y como él lo reconoce, pues ofrece todas las características de su figura popular, ya que es omnipresente, blasfemo y está presente en las problemáticas sociales. Asimismo, se recurre nuevamente al uso de la figura del poeta para hacer una comparación entre el diablo y la producción artístico-literaria, con la mención de Bécquer para explicar el mismo conocimiento. De esto, sale la demonización de los poetas, por tanto, se iguala al sujeto con un ser que en la primera entrega y en la segunda no es equivalente al mortal. Habla con los mortales en la fiesta, y se queja de los excesos de los hombres. El libertinaje que origina vicios y peleas da paso a discurso que evoca la buena conducta, ya que el personaje diabólico se queja de las personas que mueren por la negligencia. Dada la situación, se retoma que las malas acciones dirigen al infierno.

No presenta una sensorialidad verdadera, ya que no siente tristeza por nada y que el proceso mortuorio es siempre el mismo. Más bien, lo diabólico se presenta de forma abúlica ante la muerte de las personas, pero no le resta importancia a las palabras de los personajes que se encuentran en la fiesta diciendo que morirán, por lo que desapruaba el uso de la blasfemia para controlar el destino de cada uno, diciendo:

Yo he escogido, dijo él, mi muerte. No moriré de lo que disponga el médico, y levantaba la copa llena de un alcohol probablemente desinfectado y ascético, que de puro esencial había rechazado todo aroma que no fuera el de sí mismo.

Así sea, dijo el diablo con una taimada resignación de fraile, pero agregó, sin embargo no se sienta tan dueño de su destino porque también puede morir Ud. De un vulgar accidente (17).

El cuento «Luzbel» de Gonzalo Arias Páez muestra la figura del ángel rebelde, ya que la figura diabólica, se relaciona con su papel angelical (considerado como el más hermoso de todos). Al inicio del cuento se habla del descenso, esto hace referencia a la caída de Luzbel, tal y como la historia tradicional que se conoce sobre la revelación contra Dios. Esto desemboca una trama que enfatiza el poder jerárquico del creador por encima de la creación misma.

A pesar de iniciar con la falta de luz y el juego discursivo con lo telúrico, se representa un descenso con respecto a la «verdad absoluta» en la forma de crear a los ángeles. Hay una exposición de la naturaleza, pero se denota el uso de flotar, sangre, flores y luz, las cuales permean al cuento de una sensorialidad a través de elementos expuestos en el discurso, al demostrar emociones magnánimas por parte de los personajes, como una angustia marcada o conocer su modo de creación, a propósito de ello se desarrolla:

...tejiendo en lo profundo la orla de luz de las rosas blancas, la carne de los jazmines y azaleas que flotan en el aire como manchadas de sangre combadas y frías; tejiendo en lo profundo la efervescencia de las enredaderas, libando la miel que reposa sobre el seno de la tierra, bebiendo el agua de lluvia que desciende a ellas y llevando a la luz a las estrellas (39).

Se realiza una contemplación implícita del destino del personaje, pues tejer muestra la presencia del mito de las Moiras, encargadas del destino en la mitología griega, además, se toma en cuenta la cuestión del descenso por la palabra profundo y la caída de la

lluvia, por esto la mención del agua, la carne, la luz, la tierra y la sangre, forman una isotopía que denota vida.

En el cuento de Arias, predomina el uso de dicotomías para explicitar el uso de un discurso ambivalente, es decir, su posicionamiento positivo y su contrario mediante el derribamiento de mitos o exaltación de conductas no habituales. En el desarrollo de la trama, se da la del silencio/sonoridad, cuyo fin es romper un plano ilusorio que se maneja para el equilibrio del personaje por medio de lo conocido como normativo; por ejemplo,

El valle se hizo sonoro. La voz de Dios venía sobre el viento y llegó al cuerpo de Luzbel que dormía sobre las aguas.

Se oye el canto de los sauces cuando pasa el viento y junto a las aguas deslizan sus cabellos de seda.

...despertará... despertará... (40)

La contraposición está clara, pues de los dos personajes uno habla y el otro no posee discurso, pues por el momento está dormido. Sin embargo, la voz de Dios rompe el silencio y llega al cuerpo de Luzbel, lo que da un efecto premonitorio sobre el conocimiento de la creación como ángel que se explicita más adelante en el cuento. El espacio presenta lo ameno para dar el efecto de la creación; no obstante, la transformación indica un lugar horrible que se caracteriza como monstruoso, porque desarrolla una violencia implícita con las formas no personales del verbo (infinitivo, gerundio y participio), cuya función es presentar un plano vida/ muerte; ambivalencia presente en la conformación de lo monstruoso. Lo explicado anteriormente, se resalta en un extracto del texto:

Miles de gusanos **revestidos** de erizadas fibras, se movían en el olor de la tierra **quemada**, en el eco de los árboles **podridos**, en la tersa almohada de los líquenes, subían a las frías burbujas de los hongos, a los dedos largos de del

papa- miel, a la corteza del jaúl, hacían **crujir** las hojas secas del aguacate, del níspero, del cas, **esparcidas** en el suelo húmedo, feraz oloroso a setilla y al bálsamo de copaiba de los camíbares que fueron quedando inmóviles, flotando en el sabor de las naranjas, **paralizadas** por el veneno del bítamo...(40-41)  
(Resaltado de GMR)

Las palabras resaltadas representan ciertos estados de transformación degenerativa de los espacios naturales en donde se las acciones realizados por el significado de cada uno tienen un efecto premonitorio en el manejo del discurso que dirige a la verdad de la creación de los ángeles y su mundo; asimismo, se asemeja el abismo y la ruptura de lo normativo. El conocimiento se da con el despertar, en el cual se aclara que es un ángel<sup>22</sup> desarrollado en dos momentos. En su primera parte, no estaba consciente y la segunda recobra el sentido de su creación, sobrepasando el discurso que debe manejar sobre la creación divina. Desde la aparición de Luzbel se enfatizó en la atención de su creador sobre él. De hecho, hasta los mismos ángeles exponen su parecer sobre su belleza, en donde se exalta la desnudez y la luz de estos a modo de querubín.

En este plano estético, los ángeles son bellos, mientras que Luzbel por ser sublime se posiciona en una hegemonía ante los demás porque tiene un conocimiento sobre la creación que los otros no ponen en duda, ellos reconocen que el ángel rebelde es mejor que ellos, pero debe cambiar su actitud, puesto que forman un conflicto mental en los sujetos que no rebaten como fueron hechos. Trías<sup>23</sup>, explica que los elementos de belleza son el «resultado de un conflicto interno: se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido y tamizado por ese miedo y esa

---

<sup>22</sup> La imagen de Luzbel se relaciona directamente con lo diabólico, primero está la etapa angelical y luego la que es inventada por la religión y las consecuencias de la rebelión hacia el mandato de Dios.

<sup>23</sup> *Lo bello y lo siniestro* (1982) de Eugenio Trías, utilizado en las aproximaciones teóricas de esta investigación. Véase página 23.

angustia, se vuelve más punzante y más picante» (28). Luzbel es un personaje sublime que resulta ser amenaza por el cuestionamiento que realiza hacia su creador. El hecho de ser el ángel más hermoso lo dota de un sentido de poder que no pidió tener; además, los seres supuestamente igualitarios, reafirman su jerarquía estética, al establecer: «-¡Oh Luzbel- exclamaron –eres el más bello entre nosotros! »(41).

La actitud suya no es diabólica; es contra normativa, porque cuestiona de qué está hecho, no como los otros ángeles. Esto es una crítica directa a los procesos de creacionismo divino y una desmitificación de textos como el *Popol Vuh*, *Hombres de maíz* (1949) de Asturias y la Biblia que exponen cómo se hicieron los hombres de diversas maneras. Por tanto, se considera su figura como intransigente en relación con las demás. Esto se explicita a continuación:

-¿De qué están hechos vuestros cuerpos?

-De miel y de luz – contestaron ellos con alegría.

-«Cuán felices e ingenuos son, ¡oh niños!

-se dijo Luzbel.- No saben que en sus cuerpos se desliza la sangre pegajosa, tibia, no saben de qué están hechos de madera blanca, de músculos rojos como el fuego, no sabe que están hechos de esponjas y ojos de pescado, ignoran que están amarrados con lianas y con tallos de loto, no saben que en sus cabezas flota la carne de un animal milenario, replegado a sí mismo, hecho de agua de mar y carne de almejas » (42-43).

La creación de los ángeles es considerada monstruosa (deforme) debido al conocimiento de Luzbel, el cual relaciona la sangre con el fuego, es decir, el conocimiento del linaje. Si bien tal y como se concibió en los pilares teóricos de la investigación, la monstruosidad es bella por el hecho de estar dentro del creacionismo divino<sup>24</sup>, el discurso

---

<sup>24</sup> Planteado por Eco, en sus historias estético- filosóficas dedicadas a la belleza y fealdad.

presenta la primera hipótesis de creación como absurdo (hechos de luz y miel). La función de lo normativo, en este caso, muestra el discurso del personaje rebelde como una farsa. En la historia de Arias Páez, se presenta un antidiscurso, pues la verdad que se supone absoluta sale a la luz por la rebeldía de Luzbel, el cual crea una ruptura en la norma, es decir, no cae en la inopia de los demás ángeles, a pesar de que los otros seres consideran al ángel rebelde, como parte de ellos y no como un ente superior que comprende la formación de sus cuerpos.

De este discurso presente en el cuento «Luzbel », se extrae un ideal blasfemo al poner en entredicho la creación de Dios, puesto que reafirma mediante la confusión de los personajes, que la invención de seres imaginarios y reales es absurda; por consiguiente, la homogenización del sujeto es descartada por los individuos dentro de un contra canon<sup>25</sup>; en donde, el cuestionamiento de lo estético- ideológico entra en crisis por la poca científicidad que contienen los discursos hegemónicos regidos por la cultura, política e historia, elementos *sine qua non* para una identidad nacional.

La creación de los otros ángeles es absurda para Luzbel, puesto que piensa que están hechos con sangre y no con miel como ellos afirman sin duda, esto representa lo normativo *versus* lo no normativo, por esa razón, se utiliza el reflejo del agua para establecer la identidad del sujeto, porque se construyó con la que Dios le dio. Este espejo tiene una realidad ilusoria que debe ser creída por el ángel rebelde, la cual se menciona de igual manera en el mito de Narciso, en donde la belleza es sublime y produce muerte; sin embargo, en el caso del cuento, «el espejo natural» sirve para desvanecer lo contestatario. Por ello,

---

<sup>25</sup> Este concepto se utiliza con el fin de exponer lo marginal e invisible del discurso tomado como oficial, pues en el contra canon se encuentra lo monstruoso como parte de una manifestación de una sociedad superflua.

le condujeron por el río y le mostraron su imagen que nació en el jaspe de las aguas... iba naciendo en él el reflejo de su imagen, rodeada de lirios y frío, impregnada con el sabor de la tarde, emergiendo con majestuosa gallardía ante el cielo profundo y luminoso que se acentuaba en la carne del río (44).

El río es el espejo para exponer la identidad de Luzbel, y luego esta se afirma por el grito del personaje que despierta a los guacamayos. El hecho del despertar hace un llamado de conciencia sobre la diferencia que tiene sobre los ángeles, al proclamar su nombre. Esta revelación de identidad desencadena más discursos dicotómicos que presentan aspectos clave ofrecidos en el cuento; por ejemplo, «Y cantaron con más fuerza: ¡Ángel – encanto...sueño-realidad...Luz y sangre de Dios...» (47).

Los tres binomios muestran discrepancias, el ángel debe tener encanto; en el caso de Luzbel, lo posee únicamente en apariencia, porque su actitud es la contraria al discurso normativo. El segundo muestra el plano entre lo real y lo imaginado, primero se presenta un lugar idílico, pero de la misma manera ayuda a imaginar los procesos de creación; por último, el tercero la luz es uno de los elementos formativos para los ángeles obedientes; mientras que para el rebelde la sangre de Dios es de ellos por estar vivos y ser contruidos mediante un procedimiento no constatado. El mismo discurso presente en la historia de Arias Páez denota la mala actitud de ángel.

En «Luzbel» se concibe la imagen del ángel rebelde como contra figura, porque esta se desmitifica y se iguala con Dios hacia el desenlace de la historia, es decir, al recibir un beso de Dios en los pies, el ángel pasa a ser un ente más supremo de lo que ya era por lo que se iguala con su creador. Además, Dios acepta la transgresión normativa de su creación, cuando se expone: «Luzbel se estremeció, comprendía que él le definía sin deformarlo, lo ubicaba sin humillarlo, lo iluminaba, sin cegarlo» (49). El texto presenta como discurso hegemónico, la blasfemia y lo mítico de las figuras religiosas para establecer

patrones de comportamiento, ya que a nivel de cultura popular no se injuria lo divino, porque es lo que da el equilibrio en la religiosidad y moral de un sujeto nacional.

Asimismo, la creación de los hombres es anticánónica, pues se reproduce un modelo anti ideológico que se ha demonizado erróneamente. Luzbel, en su configuración es sublime, pero monstruoso solo por su comportamiento. Los ángeles son deformes por la parodia hacia el creacionismo, por ende, según la descripción del ángel rebelde son seres estéticamente feos; sin embargo, el discurso normativo para no tener un efecto contrario en una concepción religiosa popularizada se redime lo angelical con la belleza europea y en cuestión hay una fuerte crítica a la figura de Dios, el cual es conformado como un ser ambiguo, por estar dentro de un discurso incierto, es decir, el bien o el mal es irrelevante para él.

Lo diabólico se establece en los parámetros de la brujería. Este es un fenómeno estético- ideológico (anticanon) que no solo en la literatura se contempla, sino también, en la pintura como en el caso de «El aquelarre» de Goya, en donde se concibe al macho cabrío como un referente directo de lo diabólico; además, mediante el título de la obra artística, se toma en cuenta la erotización que tiene esta invocación, pues recurre a unificar dos sujetos y crear una ruptura en la moralidad al primar lo tabú.

Debido a esto, se acude a un pensamiento antiquísimo, el cual se da con más auge en Estados Unidos por la quema de brujas en Salem y en Europa, por la condena de Juana de Arco y la creación del tratado *Malleus Maleficarum* («El martillo de las brujas»). En el caso de Centroamérica, la brujería ha sido invisible, pero no inexistente, ya que no cumple con la norma impuesta en la conducta social oficializada por los poderes políticos. En El Salvador se encuentran la leyenda de las brujas de Izalco y en Costa Rica de forma leve y aunada a la superstición para probar su existencia.

Para analizar esta relación diablo-bruja, se toma en cuenta el relato «La bruja del barrio» de Ricardo Blanco. Al principio se menciona la hostilidad espacial, la cual encierra a un ser incomprendido, en este caso, una mujer denominada como bruja por la visión de los vecinos o personajes que pasan por su casa. Este espacio crea una ruptura de la cotidianeidad, en la misma historia, por su estado inhabitable. Más que todo, la función del observador incluye la fantasía en su discurso, cuyo fin es exponer lo monstruoso de una forma no comprobada, pero aceptada por mostrar extrañeza en las conductas sociales impuestas en lo normativo. Dicho componente de monstruosidad se concibe como:

lo más característico de todo, era el silencio que adivinábase más allá de las paredes. Porque tan solo la imaginación podía ser capaz de crear ignotos habitantes en tal sitio, aunque la presencia de su ama diera lugar a múltiples fantasías (77).

El desconocimiento sobre lo que hay en la casa crea un mundo fantástico, que el personaje que se encuentra dentro de él no percibe. Este lugar desmesurado y de asco, tal y como lo denomina Herra, crea miedo e intriga en los observadores que perciben esta conformación de lo monstruoso como un peligro social. En este cuento, la concepción de la brujería es estereotipada<sup>26</sup>, aunque el personaje humano y no fantástico incluye lo deforme como parámetro antiestético. La apariencia de la bruja tiene apariencia senil, desgastada y cromática con varios portales que exponen la salida de lo monstruoso, por este motivo, la puerta, da paso a la dicotomía dentro / fuera y la ventana a un reflejo (espejo). Según lo mencionado anteriormente se presenta:

Solo se veía muy de tarde en tarde, especialmente cuando la lluvia le servía de marco. Furtivamente se reflejaba tras las ventanas, sonriendo maliciosamente,

---

<sup>26</sup> La bruja estereotipada es la que presenta una vestimenta negra, con rasgos viperinos, avejentada, con largas uñas, con abundante riqueza, practicante de magia negra y antropófaga como se presenta en los cuentos de los hermanos Grimm en «Hansel y Gretel».

o a veces traspasaba el umbral, acariciando un gato entre sus brazos, vestida con una bata azul, los labios relumbrantes de carmín y las mejillas de colorete, en contraste con la nivea blancura de su desordenada cabellera. (Blanco 77-78)

La imagen de la bruja en este cuento es creada a partir de valores de juicio que determinan la práctica de brujería. La mujer hechicera es un ser desconocido que construye su vida a través de la visualización de las personas que están fuera de su espacio, es decir, mediante la trama de la historia se denota la invención de una anomalía social, la cual la ubica a la mujer en la otredad, por ende, es parte de lo que se considera monstruoso. Presentada como un comportamiento no convencional, la brujería se establece por medio del discurso que va construyendo al monstruo desde los rumores o acontecimientos no comprobados, porque hay una inmersión de la cultura popular, la cual es desmitificada desde la apariencia física de la bruja. El hecho de mencionar a una mujer bruja crea especulaciones sobre sus vivencias y su estilo de vida. Mediante la no cuestionada verdad del discurso de personajes fuera de la casa, se ofrece una similitud con el cuento «Hansel y Gretel» de los hermanos Grimm al proponer que las prácticas de hechicería son antropófagas:

Los adultos que tampoco dejaron de prestar atención al asunto, atribuían todo lo malo de que es capaz la mente, a la vida insondable de la bruja. Para unos, vivía del poder del maleficio y evitaban, temerosos pasar siquiera por la acera de la casa. Advertían a los niños acerca del peligro, sin que por eso algún pilluelo no se atravesase a pasar el muro de ladrillos, subir por la escalerilla, tocar la puerta y luego, a zancadas, correr con el espanto a sus espaldas, como si las garras de la bruja fuese a tomarlo por el cabello y arrastrarlo hasta el fondo de la tétrica morada (78).

El temor por lo extraño en el barrio aliena a la bruja del resto de la sociedad. El monstruo es inventado por las censuras impuestas en el comportamiento, como el maleficio o lo tétrico del lugar; además, a la mujer del cuento se le transforma en un sujeto atroz, meramente fantástico porque sus manos ahora son garras. La mujer se transforma en un ser no humano que tiene poderes dados por lo diabólico, pues se relaciona al diablo con la bruja para establecer la ritualidad erótica y la transgresión de las normas religiosas, las cuales son anacrónicas. La ritualidad es parte de un hecho prohibitivo por medio del aquelarre; además, se enfatiza en la oscuridad del lugar para presentar una especie de anonimato en el culto de conocimiento catalogado como obsceno. El hecho de mezclarse con lo demoníaco da paso no solo a lo monstruoso, sino también a lo fantástico.

La bruja es ambivalente: símbolo de bien y mal, por un lado, representa lo blasfemo; y por otro, una riqueza atribuida por una posición aristócrata dada por mera creencia del barrio en donde vivía. En este cuento se expone la invocación por medio de lo sensorial (el oído); asimismo, un plano erótico por medio de imágenes grotescas que pone lo bajo corporal y los fluidos del cuerpo parte de un rito de muerte. Esta visión se desarrolla en la descripción del ritual:

Algunos aseguraban haber oído los relinchos furiosos del corcel cuando en la víspera de todos los santos, suponían a la bruja preparada y desnuda para los ritos de Belfegor y Asmodeo, untado el cuerpo con pomadas de grasa de niños recién nacidos y hediondo de azufre (79).

La relación entre lo demoníaco y la brujería se expone como parte de un rito de conocimiento, en donde prima lo sexual y la codicia por las riquezas. Desde la desnudez del personaje femenino (bruja), al nombrar a Asmodeo (demonio de la lujuria) y Belfegor (demonio de la pereza y del descubrimiento de la riqueza) como parte de un proceso unificador y herético. En el cuento hay una contradicción en el discurso al presentar la

imagen de la bruja, pues se dice que no tiene poderes mágicos o relación al maleficio (desmitificación), pero su vejez la transforma en un ser feo, lo cual se le adjudica al monstruo; además, se justifica esta fealdad con la aparición de la cultura popular al mostrar una mujer hechicera con características correspondientes a los cuentos de hadas europeos:

Así, con el transcurso de los años, la bruja fue envejeciendo más y más, hasta ser una anciana que aumentó con la fealdad de la senectud el misterio de su persona. Cada día fueron más espaciadas sus apariciones en la puerta de la casa, siempre con la bata de terciopelo azul, descolorida y sin brillo, el pelo totalmente desgredado, la nariz más aguileña por la delgadez de su rostro, dos o tres dientes tras la mueca que era ya su sonrisa y el gato con los restos del antiguo pelaje, entre los brazos flácidos cubiertos de joyas (80).

En esta historia el anonimato siempre es parte de la imagen de la bruja. El misterio es parte de la invención, donde se encuentra el ser monstruoso; asimismo, el silencio y la hostilidad revelan situaciones grotescas como la crueldad hacia el ser considerado fantástico, esto último se da con el asesinato de la bruja con un puñal y la presencia del doble:

Y en la cama, tendida sobre una raída colcha de seda roja, vestida con su bata de terciopelo azul, con el rostro amarillo cubierto de colorete desvanecido y los labios de opaco carmín, estaba ella, con un puñal hundido en el pecho por quienes creyeron encontrar un tesoro y únicamente hallaron una mujer con los dedos cubiertos de bisutería. Apretaba en sus brazos un muñeco de trapo y un resabio amor iluminaba la mueca fugaz de lo que pudo ser una sonrisa (81).

El ser monstruoso es eliminado por un ser desconocido debido a su perfil amenazante para la sociedad. El papel de la bruja es desmitificado al afirmar por medio del

discurso que su riqueza no existe, además, el espacio es marginal, debido a las condiciones de la cama y su casa es un espacio hostil por medio de los observadores. También, se constata la bruja como un «monstruo humano» dadas sus prácticas no convencionales que se hacen explícitas por la sensorialidad del sujeto que está afuera de ese entorno.

Por último, la figura del diablo es desmitificada por ciertos elementos como ser un ente femenino y sublime; sin embargo, la ambivalencia de este personaje es clara, pues aunque sea una mujer destructora se presenta como masculino. En lo popular, se crea la figura diabólica a través del pecado y lo prohibitivo; aspectos que todavía se conservan para su conformación. Esto se debe al apego moral- religioso que se expresan en las épocas estudiadas.

Las construcciones demoníacas son monstruosas por los factores culturales, ya que conllevan situaciones rituales que van en contra del discurso religioso; sin embargo, el demonismo y lo diabólico tienen una clara relación por tomar al diablo como la supremacía de este concepto. La figura diabólica es ambigua, no se puede decir con firmeza que es monstruosa, ya que se maneja su construcción monstruosa desde la estética (bello/ feo). Generalmente, se asocia a Luzbel con el diablo por su rebeldía, pero no presenta signos de monstruosidad en su estética, sino en su comportamiento el cual es erróneamente demonizado. Asimismo, con esta investigación, se define el diablo como una figura polimórfica, visto que puede ser feo, bello o humano con una racionalidad no malévolá debido a su conocimiento.

## **2.2. La función del observador: la momia y los demonios como monstruos bellos**

Los monstruos son bellos o feos, según el discurso utilizado por los sujetos no monstruosos que observan. En el tema que nos ocupa, el monstruo es concebido por un observador que ayuda a desmitificar la apariencia estereotipada construida a través de

ideales populares. En este apartado se analizarán los fenómenos visuales relacionados con los demonios y momias. Estos monstruos se consideran de forma arquetípica como feos por lo siniestro de su apariencia. Con la momia pasa lo mismo, se imagina una versión monstruosa de una cultura que trata de conservar un cadáver, esto se concibe en la actualidad, como el culto al cuerpo muerto. Este monstruo de manera estereotípica se caracteriza por tener un aspecto putrefacto con vendas, lo que hace de ella un personaje abyecto, puesto que se expone su cuerpo bajo lo somático. No obstante, se analizan estos monstruos arquetípicos de manera inversa, es decir, desde lo bello, puesto que se asocian a lo normativo y transgreden lo siniestro y lo abyecto, por presentar un cuerpo completo, sano, y en vez de presentar lo obscuro como parte de ellos, crean una veneración hacia ellos por presentar características que no asustan, sino más bien que enamoran al sujeto hasta llevarlo a una crisis mental o a su muerte. Según lo anterior, la muestra narrativa elegida para el tratamiento de este fenómeno estético-ideológico son: «La momia»<sup>27</sup> de *Eso y más* (1940) de Salarrué y «Dulce Carmela» de *Atavismo diabólico* (1980) de Ricardo Blanco.

Para entender el papel de visualizador en la conformación de lo monstruoso, Silva expone la creación del mundo desde lo estético, esto caracteriza el espacio urbano y los sujetos no normativos que lo corrompen, por tanto, son demonizados porque el icono de ciudadano lo modifican como negativo, porque

sus ciudadanos nacionales se vuelven sospechosos y las condenas éticas se tornan en juicios estéticos para que este grupo de ciudadanos tenga que soportar la mirada inquisidora que los contempla como seres deformados y estéticamente desagradables. (127)

---

<sup>27</sup> Este cuento está dividido en dos partes. Nosotros emplearemos la segunda, porque contiene la imagen de la momia estereotipada.

La transgresión de lo ético crea monstruos, los seres son deformados y desagradables, puesto que no cumplen con la apariencia exigida en ese mundo por un juicio de valor que los ubica en la otredad. Las exigencias basadas en la imagen son europeas y ese es el patrón seguido actualmente.

En «La momia», de Salarrué, se presenta un laboratorio como escenario, por tanto, la urbe es inexistente. En el inicio de la segunda parte de la historia se presenta la momia encerrada en un sarcófago con su forma y totalmente desmitificada por una imagen que denota primitivismo, por utilizar la vestimenta cliché característica, una tela como especie de taparrabos, asimismo, su imagen cadavérica no es repulsiva, pues

no estaba dislocada ni envuelta en apretadas vendas. No está barnizada y renegrida, ni huele a capitosos bálsamos, por lo menos ahora. Está peinada a la usanza faraónica y rodea su frente una sencilla diadema con el imprescindible apéndice frontal de los conocedores de la muerte (116).

Por medio de la ciencia, se revive a la momia, lo cual constituye un intertexto de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, en el cual desafía la anatomía y se construye un sujeto monstruoso con partes de cadáveres profanados. La diferencia entre esta momia y el súper hombre, es que el científico de la narrativa de Salarrué, no conforma nada, simplemente mediante le vuelve la vida al ser catalogado como monstruoso, porque la momia se asocia con el zombie, solo que este trae la tradición de una cultura impregnada en su apariencia, debido a la época. Después de traer a la momia a la vida, el científico es análogo a la imagen divina por el hecho de crear una situación inversa, es decir, el paso de la muerte a la vida. El éxito de la actividad científica hace que el sujeto que logra la resurrección contemple el cuerpo de la criatura y recurra al tacto para comprobar que no estaba inerte:

La mano del profesor, vacilante, trémula, con dedos abiertos como patas de araña entró lentamente en el féretro y se posó sobre el vientre desnudo que cedió ya blando y elástico. Pero lo que hizo saltar fuera de allí aquella mano exploradora y recogerse sobre el pecho de su dueño, no fue, por cierto, la sensación de blandura (120).

La momia se convierte en un monstruo bello, por su relación con el creacionismo<sup>28</sup>, en el cual toda obra artística creada es normativa y admirada por un observador. El hombre al ser dueño de la mujer-momia y visualizar que es un sujeto vacío que no realiza las actividades, decide tratar de matarla retorciendo su cuello, no obstante, no lo logra y humaniza al monstruo, el cual muestra emociones de terror y dolor.

Otro texto por analizar es «Dulce Carmela», en él se presenta un sujeto monstruoso bello con apariencia humana que causa obsesión en el personaje de Carmela. La admiración del personaje femenino es una atracción meramente física debido la descripción del personaje masculino: «Fue así como lo vio por primera vez. Alto, moreno, de porte atlético, con los ojos profundamente negros y el cabello rizado, pasó por la acera frente a donde Carmela contemplaba impasible las delicias de dicha ajena» (Blanco 124). En este caso la visión desempeña un papel crucial para desarrollar el placer carnal del personaje femenino, que aunque sea imaginado por proyectarse a través del sueño, crea un cambio conductual en ella y sobrepasa su posicionamiento virginal dado por la sociedad:

Y esa noche, sueños mezclados con súbitas vigilias y sobresaltos, vio el rostro de aquel hombre hablándole un sinfín de cosas extrañas, que no entendía en el movimiento de los labios, pero captaba vagamente en su imaginación. En la

---

<sup>28</sup> Que este término no se confunda con el movimiento vanguardista llamado de la misma forma, del cual pertenecía el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948). El creacionismo que se utiliza en este análisis se refiere a lo hecho por Dios, según lo expuesto en las categorías estéticas que componen la belleza y la fealdad.

penumbra de aquella intermitente duermevela, creyó entender juramentos de amor mezclados con palabras obscenas, que despertaban en ella recónditos deseos frustrados de amar y ser amada, no como la simple y dulce Carmela que era para todos, sino como mujer de carne y hueso (124).

La obsesión por el monstruo bello cambia el pensamiento benévolo de la mujer hacia las situaciones sociales. La belleza se debe a su transforman humana y estéticamente aceptada por el sujeto que la ve, en este caso, se presenta un amor inusual que engaña al personaje femenino hasta llevarlo a su destrucción. Una vez revelada la verdadera forma del monstruo, un íncubo (demonio que ataca a la mujeres de forma sexual a través de los sueños, el súcubo es su forma femenina), se presentan las características que lo «monstrifican» y posteriormente, se elimina al sujeto normativo mediante una serie de torturas que generan su muerte: «Y las manos del íncubo apretaron su cuerpo y quebraron sus huesos y las dos brasas de sus ojos rojos quemaron sus pupilas y sus labios mefíticos ahogaron el aliento de la entrega en el fondo del bosque milenario » (128).

La belleza humaniza a ambos monstruos. Sin embargo, aunque tengan aspectos normativos a la vista, todavía conservan los comportamientos que los diferencian. En el primer caso, la momia no se ajusta a la época y crea una sensorialidad negativa en el científico que quiere matarla, por otro lado, en el cuento sobre Carmela y el íncubo, el espacio físico no cambia, pero el mental sí y se vuelve transgresor, según la estética. Dicha modificación del pensamiento del personaje femenino conlleva a la muerte del sujeto, ya que se adoptan actitudes que van en contra del discurso oficial, por lo menos, en la historia de Blanco, los espacios religiosos crean polaridad entre la imagen y la conducta.

### 2.3. El vampiro arquetípico<sup>29</sup> en la narrativa de Froylán Turcios y Ricardo Blanco

En este apartado se examina el estereotipo del vampiro tomando como referencia, la novela *El vampiro* (1910) del hondureño Froylán Turcios y el cuento «Griselda» de *Atavismo diabólico* (1980) de Ricardo Blanco. Para ello, se toman los dos personajes estereotipados y se extraen similitudes entre ellos. Para desarrollar la desmitificación de su arquetipo se debe tomar en cuenta el concepto de la vitrina<sup>30</sup>, el cual es fundamental para la comprensión de lo que es un mundo imaginado, porque utiliza el plano psicológico para transformar su exterior para seguir tratando el aspecto de la mirada como primordial, lo cual en consecuencia, se genera por los observadores que necesitan una satisfacción placentera por medio espionaje. Este concepto (vitrina) ubica a la mirada y al objeto en un ámbito congruente, ya que el último término atraviesa lo mirado para transformar el sujeto en uno consumidor; en esta relación los ojos cumplen la función de buscar un placer visual solamente.

Mediante el concepto de la vitrina Silva identifica la cultura, la realidad, lo que utilizan las personas en la urbe y sus respectivas limitaciones. Todo lo determina la ciudad. La figura del vampiro tiene rasgos fantasmales debido a su composición, ya que puede ser presentado a través de un diálogo propio o estar relacionado con la dicotomía visible/invisible. Lo vampírico- fantasmal se ubica en un espacio olvidado o descuidado;

---

<sup>29</sup> El concepto arquetipo se refiere al modelo que debe ser reproducido o imitado en un determinado contexto. No se confunda con estereotipo que es definido como un modelo preconcebido de una persona o varias.

<sup>30</sup> El concepto de vitrina es tomado del texto *Imaginarios urbanos* (1992) de Armando Silva, el cual se utiliza en esta investigación para el desarrollo de la ciudad imaginada; no obstante, este término agrupa la visión de un espectador y lo combina con la construcción de la urbe, es por esto que mediante este término se da un punto de vista unificador aplicable para los textos seleccionados para este apartado.

además, cabe destacar, que la aparición de estos seres necesita de un espectador para ser veraz.

Con la idea del vampiro-fantasma, se usa el concepto de espejo y espejismo, el cual coincide con la teoría de lo fantástico, puesto que muestra la función del visualizador sobre un objeto o imagen de un ser humano de manera invertida, cuyo fin simplemente es un reflejo de un hecho verdadero. El vampiro se construye como un ser imaginario y fantástico, aunque mediante creencias populares y sociales se cree que forma parte de lo real. Este ser despierta temor porque se asocia al concepto de límite en donde se exponen escenarios en la línea de lo tabú o de respeto por las personas de cierta religión; por ejemplo, cuando estas se persignan para entrar a un cementerio u otras situaciones, como enterrar a los muertos con crucifijos para que puedan ir en paz y no atormentar a sus familiares por infringir las normativas judeocristianas. Con estas ejemplificaciones cotidianas, se denota lo impregnado que está el ideario de lo popular en la sociedad.

*El vampiro* de Froylán Turcios, tiene una serie de conceptualizaciones propias del referente gótico, la construcción de sujetos y el binomio luz/ oscuridad que muestran el plano espacial. Primeramente, se considera la construcción del monstruo por medio del referente gótico, la cual se desarrolla por medio de las características del espacio, donde se encuentran Rogerio y Luz, definido como un castillo con matices de oscuridad. Esto se evidencia en: «Vivíamos en nuestra casa como en un castillo cerrado, presos por nuestra voluntad» (21). Estos espacios tétricos permiten una manifestación de sentimientos hiperbolizados pro el discurso, ya que enfatizar las acciones de los personajes tiene una función política; por lo tanto, lo monstruoso es un elemento contestatario. El sentido político del monstruo se constituye bajo los regímenes de la crítica a la iglesia, como lo es la transformación del padre Félix en donde lo caracterizan de la siguiente manera: «El Padre Félix apareció en el umbral. El viento inflaba su capa negra, los costados se extendía como

dos alas siniestras; y su peludo sombrero, color de su rostro, semejaba un repugnante pliegue en el membranoso cráneo» (28).

La transformación zoomórfica del cura presenta monstruos con un fuerte sentido político por el viento como referente gótico como sucede en el caso del monstruo de Frankenstein y la presencia diabólica en *Fausto* de Goethe. Debido a la deformación del sujeto, rasgo propio de lo monstruoso, se expone un discurso anticlerical por parte del personaje principal en la novela. Rogerio se concibe ese repudio por los cleros y la constante crítica de seguir el moralismo impuesto en la secularización; asimismo, el enfrentamiento con seres vampíricos provenientes de la iglesia, también se exalta el comportamiento de la mujer, ya que debe seguir las órdenes dadas por el sujeto masculino.

El papel femenino decadentista se origina gracias al papel de Luz, que se encuentra totalmente demacrada por la enfermedad de Rogerio, el cual se encuentra herido. Esta lo cuida y según el texto, desarrolla una fuerza sobrehumana, ya que se parte del amor como sentimiento puro; se vuelve una mártir por el beneficio ajeno, un claro ejemplo sería: «Tenía los ojos ardientes y el párpado inferior rodeado de una sombra violácea... Miré, con el alma en los ojos, su rostro enflaquecido» (79). Cuando ya el personaje por el que ella sufre se recupera, la belleza se visualiza afectada con la imagen del esperpento, la cual degrada y «monstrifica» al sujeto, utilizando la estética de lo feo para resaltar la repulsión que causa la mujer.

En *El vampiro* de Froylán Turcios, se explicita el uso del espejo, el cual representa el mundo de los muertos, es por tal razón, el retrato y el reflejo del personaje principal se halla con cambios en su proyección, al exponer a Rogerio con indumentaria similar a la de su abuelo (duplicación del individuo) y la transformación sufrida por la herida que este poseyó. El símbolo del espejo representa la visión de la otredad por la presencia del disfraz

para convertirse en otro ente, esto en el caso del personaje principal que adquiere otra identidad al transformarse. Esta modificación de su semblante se origina por los antepasados de Rogerio; por ejemplo, cuando su voz es parecida a la de su padre para tomar fuerza y realizar una acción jamás vista por la figura materna o demás individuos.

El desdoblamiento de los personajes se manifiesta con la reprensión verbalizada del cura Félix al realizar condena de los personajes que no seguían las tradiciones religiosas al sufrimiento ígneo (inframundo); por consiguiente, se presenta el binomio espacial cielo / infierno, que sirve para establecer conductas normativas. La visión irracional del cura lo muestra como un ser vil y bestial, debido a que se hiperboliza la conducta por la distorsión de la imagen de ciertos personajes para generar un «monstruo humano»: «Él salió de repente del confesionario con los ojos casi fuera de las órbitas y la lengua colgante » (Turcios 30). El enfrentamiento con el vampiro, muestra a Rogerio como héroe por la derrota de este ser, ya que al concebirlo de manera ser sublime, por estética, es capaz de acabar con los adversarios que no lo son; sin embargo, hay un antidiscurso, porque no logra salvar a su amada Luz. Cabe destacar, que la identidad del sujeto se permea de individuos masculinos fuertes que causan engaños como lo es la figura de su abuelo. En este caso, todavía se conservan las características vampíricas, por ejemplo el volar, el uso de la luz y la negrura de su aspecto:

Del hueco sombrío escapóse súbitamente un gigantesco murciélago, que se arrojó sobre mí. Luché con él agitando con violencia la linterna, que llenó la habitación de sombras y rápidos fulgores. El perro saltaba en mi defensa, lanzando rápidos mordiscos al negro mamífero. Pero este revolando en lo alto, atacábame furiosamente. Tres veces sentí el aliento envenenado de sus alas sobre mi rostro y otras tantas logré rechazarlo (214-215).

Hay una constante crítica de los preceptos moralistas impuestos por la época. A la mujer todavía se le concibe bajo ese aspecto frágil y correcto; además, de ser vista como premio de duelo. La novela presenta historias insertadas de valentía y búsqueda del amor ajeno para consolidar la masculinidad. Tal es el caso de la historia del robo de la mujer casada, el cual termina en duelo y causa muertes; no obstante, en estas historias la iglesia no pierde su protagonismo, como lo es la traición planteada por el rayo que destruye el velo haciéndolo trizas sobre la cruz. Esto se evidencia en:

El viento arrebató el velo de la novia, que después de revolar a gran altura sobre los tejados, fue a prenderse en la cruz de hierro de La Merced. Allí estuvo durante mucho tiempo, hasta que, en una borrasca, un rayo, que no hizo daño alguno a la iglesia, lo convirtió en cenizas. (47)

Esto demuestra la crítica contra hacia la iglesia, la cual se concibe como un ser indestructible y sus figuras sagradas son respetadas, aunque sean inexistentes mientras que lo hecho por el hombre no es una situación fija; por añadidura, es importante destacar el parentesco entre Rogerio y Luz. Ellos no pueden estar juntos porque poseen un vínculo sanguíneo; esto es una denuncia por las actitudes libertinas.

Otro cuento en el que se analiza el papel del vampiro es «Griselda» de Ricardo Blanco, en el que se utiliza la visión de un personaje que no es monstruoso, sino un hombre joven que mira por la ventana de su casa. En el inicio del cuento se describe la marginalidad de San José y los personajes, como ensimismados; porque «era un barrio tranquilo. Ocho días tenía de alquilar aquel modesto cuartito (dormitorio, baño, una pequeña cocina y hasta ahora no había tenido tiempo de observar cuanto pasaba a su alrededor» (71). El hombre joven (estudiante) pasa encerrado en un espacio que le impide visualizar lo que hay a su alrededor por las múltiples tareas que tiene. El espacio en que este se encuentra es reducido, además, se plantea que era un lugar tranquilo e interesante por sus lugares

antiquísimos que llegan a ser pintorescos. Cuando el personaje no ve al monstruo es porque está ocupado (visualizador), pero en el momento que decide descansar se sitúa en la ventana, la cual sirve como espejo para reflejar un mundo en el que todavía no se encuentra inmerso. El observador cumple la función de espía, pues cuenta lo que le sucede a un personaje, hasta que logra inmiscuirse en la vida de este. En el fragmento se explicita la función del observador: «La vio por primera vez al día siguiente, cuando después de repasar los apuntes para el próximo examen, se acodó de nuevo en la ventana en busca de descanso» (72).

El sujeto que visualiza sirve como testigo de la conformación de lo monstruoso, ya que lo concibe a través de la apariencia de los individuos fuera de su casa, para ello, observa a su vecina que es caracterizada con una apariencia espectral, en donde no cambia la ropa, ni sus salidas de noche. Este monstruo es bello, por tanto, su imagen es contraria al monstruo estereotípico. Desde el inicio de su descripción se percibe a la fémina como misteriosa, la cual despierta la curiosidad del que visualiza:

Eran casi las seis de la tarde y apenas pudo ver en el vano del piso superior, la figura muy blanca y el largo cabello negro, de perfil, con la mirada perdida y el gesto indiferente. Trató, mirándola, de atraer su atención o hacerle un guiño que entablara amistad. Era muy bella (72).

La mirada es un factor clave para la construcción del sujeto, pues la visualización presenta una distorsión del personaje que no lo hace normativo, pero las consideraciones finales sobre la apariencia la determinan como aceptado. La función del observador en este cuento, se hace cada vez más centrada en un personaje por la curiosidad. El espiar constantemente conlleva a la obsesión y así describe una figura concreta, para ello, mencionan un recuento que se torna cíclico por el hecho de hacer lo mismo todos los días:

Dedicóse entonces a espiar y a atrapar el momento para abordarla. Fue así como una noche se dedicó a seguirla con el único afán de hablarle unos minutos. A las ocho salía mujer, siempre con su traje blanco y el abrigo y enrumbó hacia el este. Rápidamente bajó la escalera y en un dos por tres se vio en la calle tras la dama, que ya atravesaba la línea férrea y tomaba la acera hacia la parte nueva del Hospital Calderón Guardia (Blanco 73).

El hecho de perseguir a la mujer para conocerla crea una conexión con el mundo ilusorio, puesto que al no verla cerca de la ventana por donde observa se vuelve un ser dicotómico (visible / invisible); sin embargo, la insistencia por conocer quién es, le da resultados positivos, porque se revela su nombre:

La mujer hizo un gesto negativo con la cabeza.

-¿Es qué no quiere mi amistad?

Ella permaneció impasible.

-Debe usted tener un nombre hermoso... ¿podría saberlo?

La mujer escribió con el índice sobre el vidrio empañado una sola palabra, que él tuvo que leer de derecha a izquierda no sin dificultad:

GRISELDA

Él gritó lo más fuerte que pudo: ¡FABIO!

El visillo cubrió la silueta de la dama y allí acabo el asunto. (74)

La identidad es importante para mejorar el conocimiento del personaje observado. El hecho de escribir en un vidrio desarrolla el concepto del espejo, pues revela una realidad inversa a la conocida, puesto que el nombre estaba escrito al revés. Esto hace alusión al mundo paralelo, en donde los monstruos son parte de un panorama desconocido.

El conocimiento del nombre del personaje desarrolla la imaginación del observador (Fabio) y modifica el tipo de obsesión, primero era por amistad, ahora que se sabe la identidad de la mujer, se introduce el concepto fetiche para exponer sus pensamientos eróticos, los cuales convierten la lectura en un hecho voyerista: «¡Griselda! Imaginaba su cuerpo, sus manos, su cara muy junto a la suya. Acariciaba en sueños la negra cabellera y la poseía mentalmente. Tenía que ser suya. La seguiría una y otra vez hasta lograr sacarle una palabra» (74). La distancia entre personajes crea un sentido de posesión por parte del observador, en donde se exagera la imaginación al desarrollar situaciones irreales en el texto que promueven la paranoia de uno de ellos (Fabio) creyendo que será sustituido por un amor no ficcional. En este caso, como la mujer está inmersa en el concepto de vitrina, se hace un objeto de consumo de placer mental:

Imaginaba funestos amoríos con algún galán rechazado por la familia de Griselda, con quien esta se veía a escondidas. O quizás un amante en cuyos brazos pasaba las noches ¿Por qué no?

Debió conformarse con estar acodado en la ventana, esperando la rara aparición y merecer tan solo una sonrisa (74-75).

La imagen de la mujer es descrita como misteriosa y de un amor que atrae desgracia, además, se constata el hecho de que el estudiante que la observa no pertenece a ese mundo extraño en el que Griselda es visible /invisible y se entera de la vida de ella de una forma indirecta. La desesperación del observador por su obsesión amorosa imposibilitada por la división de mundos se hace realidad cuando la mujer extraña lo llama para que pertenezca a su mundo, esto se da por medio del traspaso del espejo, el cual representa el paralelismo espacial (pasar de una casa a otra).

El personaje ingresa a un espacio antiguo en el que domina en gran parte la oscuridad a modo de cueva, la descripción del lugar se desarrolla de esta manera para explicitar el lugar donde se encuentra el monstruo, pues: «...se encontró de pronto con un salón algo oloroso a moho, aunque limpio, amueblado a la antigua e iluminado apenas por los bombillos de una vieja lámpara de bronce» (75). Hacia el desenlace de «Griselda» se revela la presencia del paralelismo espacial, debido a que la ventana sirve como espejo, como anteriormente se mencionó. Primero, el personaje que es monstruo da una imagen fantasmal, luego se materializa y por último, se descubre su verdadera identidad (ente vampírico) que al ser visto por un sujeto diferente a él, su existencia no se pone en duda y por sus acciones se «monstrifica» al receptor de su imagen al transformarlo en uno de ellos:

Ella estaba de espaldas, mirando hacia la calle, inmóvil como un maniquí.

Susurró:

-Griselda...

La mujer se volvió lentamente:

-Fabio...

Se fueron acercando el uno al otro. Ella abrió los brazos y él se cayó con un deseo irrefrenable de besarla. Entonces vio la púrpura sedienta de sus labios, la blancura fugaz de sus colmillos y lo anegó en el orgasmo de sangre caliente corriendo por su cuello...

Ya nada podía separarlos. Eran iguales (75).

Según la exposición del vampiro, se acude al estereotipo, para mostrar el ser con colmillos, con matices cadavéricos, túnica y salidas de noche. Se sigue relacionando con la muerte y la necrofilia, puesto que el púrpura hace alusión a la mezcla entre el azul (Dios) y

el rojo (pasión carnal y linajes), esta mezcla es traspasada por Griselda a la hora de la transición de Fabio, el cual cambia su función de observador en un personaje vampiro. La presencia de la sangre revela una atracción sexual que genera muerte; para transformar en el otro al personaje masculino por traspasar los umbrales del mundo real al imaginario. La desmitificación de lo popular ocurre cuando la mujer es la victimaria y no la víctima como se da en el caso de *El vampiro (1910)* del hondureño Froylán Turcios, en donde la amada muere con la mordida característica de estos seres.

Para exponer el vampirismo<sup>31</sup>, se acude al uso de la luz/oscuridad, el espacio como cueva y la negrura del personaje monstruo (vampiro). En ambos textos, se recurre al uso del espejo para crear un mundo paralelo, en donde en uno de los textos analizados se presenta la muerte de manera literal, cuando sujeto monstruoso mata a Luz y en el segundo caso, hay una muerte simbólica por el paso del observador- humano a vampiro.

A partir del objetivo planteado en este segundo capítulo, los monstruos analizados concuerdan con las características otorgadas por la cultura popular a estos seres en su conformación arquetípica, debido a que se utilizan para crear miedo y reformar las conductas de los actantes sociales. Sobre el contenido de este capítulo, hay confusión de sujetos sobre todo en la imagen del diablo, puesto que el discurso religioso se ha encargado de unificar a Luzbel y Satanás en un solo imaginario. El diablo representa el discurso del mal por la visión maniquea que promueve la religión a nivel social. Los monstruos bellos presentan rasgos humanos que seducen a los sujetos no monstruos, estos al presentar una

---

<sup>31</sup>El término vampirismo se considera como más adecuado para este análisis por referirse a las prácticas de tomar sangre. Clínicamente, este término se conoce como hematodipsia o Síndrome de Renfield (se le da este nombre por el personaje de *Drácula*), el cual enfatiza en la parafilia de sujetos que le da algún tipo de placer consumir sangre. No se considera el concepto vampírico, puesto que se define como persona que se enriquece de forma ilícita y es codiciosa, si bien ambos conceptos tienen la función parasitaria del monstruo- vampiro solo se tomará en cuenta el primero de ellos por la muestra de conductas extrañas que conllevan a formar lo monstruoso como fenómeno.

imagen que causa deleite, crea una obsesión en los personajes que los observan hasta que se introducen en un mundo fantástico.

En conclusión, de los siete pasos propuestos en esta investigación, se utilizaron dos de ellos (el cuarto y el quinto paso). Con el cuarto paso; según la cultura popular y el análisis de las muestras literarias se determina que el monstruo fantástico sigue estereotipado, lo cual es una apreciación incompleta, ya que también tiene conformaciones sociales y políticas, asimismo los teóricos utilizados proponen lo monstruoso como parte de lo dañino, peligroso y destructivo. Conforme el quinto paso, los aspectos conceptuales de Franz Hinkelammert para determinar el aspecto social es totalizante y no deja del todo claro la conformación de lo monstruoso, en cambio el concepto de urbe de Silva permite establecer el mundo del monstruo desde lo cotidiano y no solo como el espacio inexistente.

## Capítulo III

### Las manifestaciones culturales de lo monstruoso

En las siguientes páginas se analizan las manifestaciones culturales del fenómeno de lo monstruoso, en cuanto a aspectos políticos, sociales y fantásticos. Para ello, se toman en cuenta algunas muestras narrativas del período en estudio. Se consideran la combinación de elementos desarrollados en los procesos y modalidades de lo monstruoso (capítulo I) y la desmitificación del sujeto prototípico (capítulo II). Por esta razón, se consideran las siguientes temáticas: la sexualidad, el sacrilegio y el ritual para la manifestación de lo monstruoso a nivel cultural. Según lo anterior, el monstruo se concibe como un ente contestatario de una época en específico, ya que él puede desenvolverse tanto en el orden (figuras de poder) y en el desorden (el que causa revolución).

El monstruo es un ser que comunica sucesos prohibidos con el fin de mostrar una sociedad oculta por el discurso normativo, para esto utiliza el cuerpo, la religión y el castigo para denunciar situaciones que están dentro de un instinto no contemplado en el individuo. De igual manera, lo monstruoso derriba los estereotipos de las figuras de poder que construyen al ciudadano modelo, a través de un espacio idílico, lejano a cualquier problemática. Con respecto al tratamiento del cuerpo monstruoso, este, como se dijo anteriormente en el capítulo dos, puede ser bello o feo, pero no solo se construye como consecuencia de un acto censurado, sino también como un sujeto principal que es

determinado rompe el término antropología biocultural<sup>32</sup>. Por tanto, se toma lo planteado por Camilo Retana, en donde se expone las teorías de Haraway<sup>33</sup> sobre lo monstruoso:

Para Haraway, el monstruo constituye una modalidad corpórea que, a sabiendas del carácter construido de la naturaleza de la que forma parte, asume protagonismo político en esa construcción. Se trata de entender el cuerpo en esta medida, como un *actante*: no un ente pasivo que acepta los confines y contornos que le son impuestos, sino un ser que incide en su propia delimitación y construcción (111).

El monstruo es construido de forma política para dar a conocer ciertas transgresiones en la norma. Lo monstruoso se considera sin límites y lo que busca es el poder de un cuerpo para el derribamiento de lo canónico al cuestionar los hitos presentes en la relación hombre-cultura.

### **3.1. Placer y despojo: El sexo y la castración como constructo cultural de lo monstruoso**

Lo monstruoso se define como un constructo cultural asociado con la marginalidad de la vida urbana, lo ritual, espacios físicos e imaginados y por último a creencias populares-religiosas. En este apartado, se toman algunos cuentos que desarrollan la dicotomía placer/despojo, la cual va dirigida a cuestiones sexuales que involucran la necrofilia y la castración de sujetos masculinos; además, se incorpora la noción de «parto monstruoso»,

---

<sup>32</sup> La antropología biocultural es un campo de exploración que se encarga de establecer relaciones entre la vida del ser humano con sus conexiones culturales.

<sup>33</sup> Profesora estadounidense dedicada a realizar estudios con teorías feministas, históricas y biológicas, es más conocida por escribir *Un Manifiesto Cyborg*(1991).

para explicitar lo tabú y la abyección causadas por las relaciones sexuales con sujetos no autorizados por el discurso de la época, esto se enlaza con el monstruo considerado como un cuerpo obscuro, ya que desarrolla la repulsión en el personaje que lo observa y trata de reestablecer el orden al eliminarlo. Los cuentos analizados para esta propuesta cultural son parte de *La boina roja y otros cuentos* (1954) de Rogelio Sinán y *Luzbel* (1969) de Gonzalo Arias Páez, respectivamente. Estos son: «La boina roja», «La voz decapitada», «Entre lo real».

Al considerarse manifestaciones sexuales que conformen lo monstruoso desde el estudio cultural, se debe comprender la concepción de lo tabú, esto con el fin de exponer su función anacrónica, pues es aplicable a cualquier fenómeno de la sociedad. Annette Calvo Shadid, explica:

El tabú está presente en la vida del ser humano de todas las épocas; forma parte del proceso de inmersión del sujeto en el lenguaje, de su relación con las cosas, de la comprensión del signo en relación con lo que indica, y de los desplazamientos que esta relación supone (125).

El monstruo es parte de un espacio tabú, en donde se concibe como alteridad por su caracterización, ya sea física o conductual. Este se crea con una función estética-política que muestra un discurso híbrido cultural totalizante, pues cuestiona lo normativo y se establece en una posición abyecta. Por lo tanto, se toman en cuenta el posicionamiento adverso del personaje monstruoso ante los discursos hegemónicos para la formación de una imagen malévol, la cual denota peligrosidad para las corrientes habituales establecidas, es decir, crea una ruptura en el discurso y cuestiona temáticas que por el miedo impuesto por la tradicionalidad social, no se abordan. Roxana Hidalgo explicita:

La fusión entre la impureza, el tabú y el pecado encarnado en el cuerpo humano y la feminidad, gracias al cristianismo, y la demonización de una naturaleza cruda y bárbara se convirtió en monstruo de la modernidad, encarnada por los indígenas, los negros y las mujeres mismas, conforman una alteridad innombrable e inabordable hasta el día de hoy (152).

El sujeto creador de ruptura cae en un entorno desvalorizado y de barbarie, pues se alude más a las cuestiones éticas de la sociedad para promover estatutos sobre temáticas prohibitivas. Las concepciones sexuales que rompen con el sentido moralista de la sociedad muestran lo tabú, porque se modifica la construcción de una identidad considerada normativa y se toma en cuenta que hay «conceptos claves en la construcción de los estereotipos sexuales modernos tales como homosexualidad y heterosexualidad aparecen en el siglo XIX vinculados a las crecientes preocupaciones de las sociedades occidentales por definir y controlar el desarrollo de las subjetividades» (Alvarenga 236).

El monstruo es parte de un discurso contestatario que pone en peligro la identidad nacional, ya que forma parte de los vicios sociales que corrompen el estereotipo de ciudadano modelo. Por tal razón, se considera marginal, y por ende, se le censura. A consecuencia de ello se plantea que la conformación de lo monstruoso es un conglomerado de

las manifestaciones artísticas y culturales dentro de los ámbitos de creación marginal contracultural tienen como objetivo reactivar la esfera pública dentro de un ideal de cooperación y solidaridad basada en la cultura de cooperación y rehabilitación que ha venido a denominarse como “procomún”; dotando interés a las prácticas artísticas contextuales (Gómez 208).

Estas manifestaciones artísticas y culturales muestran la creación de mundo considerado marginal que busca reivindicarse, dentro de un parámetro social. En la

actualidad, lo monstruoso está dentro de los elementos de consumo como la televisión y el cine (intereses de las masas), pero está relegado de la crítica literaria por ser un invento. Ante la concepción de lo monstruoso como una invención, se crea un mundo fantástico según la posición del lector, este postulado, establecido por Todorov, en su texto previamente citado, explica que la manifestación de los «peligros» de la fantasía textual; es amenazada por la interpretación. Por tanto, el que lee no debe cuestionar las cualidades de los personajes del texto, pues el lenguaje debe ser tomado bajo un sentido de representación simbólica. Debe cumplir tres condiciones: la validez de la realidad del mundo sobrenatural donde están inmersos los personajes, la perspectiva lectora referida a las temáticas representadas en el texto y la actitud que ese tome sobre la obra leída (rechazo sobre la alegoría como interpretación textual).

Para el desarrollo de lo monstruoso, según Todorov, se utiliza lo fantástico para definir el miedo y el misterio, los cuales son conceptos claves para entender la construcción del mundo imaginado (68). Los personajes siniestros se clasifican de una manera muy simple y mediante otras fuentes que no son parte de la *Introducción a la literatura fantástica*, por tanto, se utiliza *The Supernatural in Modern English Fiction* (1917)<sup>34</sup> de Dorothy Scarborough, *The Supernatural in Fiction* (1952)<sup>35</sup> de Peter Penzoldt y *Au coeur du Fantastique* (1965)<sup>36</sup> de Roger Caillois. Esta visión de los monstruos es nada más la mención de personajes prototípicos como vampiros, hombres lobo (licantropía), brujas, rituales satánicos, entre otros (73-74). En lo concerniente a los monstruos a la hora de clasificarlos se basan en su contexto histórico y temporal en el que se encuentran los autores (estas tienen discrepancias por la estructura del discurso); por tanto, es fundamental tomar en cuenta no solo sus factores sociales, sino también sus debidas

---

<sup>34</sup> *Lo sobrenatural en la ficción inglesa moderna* (1917).

<sup>35</sup> *Lo sobrenatural en la ficción* (1952).

<sup>36</sup> *En el corazón de lo fantástico* (1965) Todas son traducciones de GMR.

manifestaciones en la literatura, pues se considera un cambio en el planteamiento de lo diabólico y la brujería<sup>37</sup>. En lo que coinciden las tres obras es en presentar lo monstruoso como una situación en contra de las normas morales- religiosas, las cuales se conciben en otros asuntos relacionados con lo monstruoso, tal es el caso de la metamorfosis, el sueño, el espejo y el deseo como tentación sexual. Estos todavía tienen vigencia en la narrativa contemporánea, ya sea centroamericana o europea.

El primer tema es la transformación en animal u otro personaje de la historia, este bifurca la materia del espíritu; el segundo es un reflejo del subconsciente, el cual crea mundos imaginados, el tercero es el espejo, el cual es un elemento complejo de los relatos fantásticos, pues es un proceso de reconocimiento de los personajes, por tanto, se utiliza la razón para crear una polaridad discursiva porque « se declara contra el espejo que no ofrece un mundo sino una imagen del mundo, una materia desmaterializada, en una palabra, una contradicción frente a la ley de no-contradicción » (Todorov 89). El deseo como tentación sexual en lo fantástico se utiliza en el mundo imaginado para crear un lazo con el diablo, esto es así, ya que lo sobrenatural domina al sujeto expuesto a estar dentro de un discurso dicotómico (víctima/victimario). El deseo sexual se presenta mediante la crueldad, la homosexualidad y la necrofilia.

La crueldad se manifiesta con la violencia en el relato, la homosexualidad es una variante de amor presente en la literatura fantástica, esta se genera por una transformación del deseo sexual; por último, la necrofilia<sup>38</sup> (relacionada con seres vampíricos). Este deseo sexual por lo inanimado se muestra como castigo. Todas las manifestaciones lo sexual en la literatura fantástica llevan a la muerte; no obstante, según Todorov al referirse al tema necrófilo explica que

---

<sup>37</sup> El análisis de lo monstruoso en la figura del diablo, vampiros, fantasmas; entre otros se expondrán en apartados posteriores a este debido al enfoque categórico de la investigación.

<sup>38</sup> La necrofilia se refiere a la atracción sexual por sujetos cadavéricos.

en la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar del deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden con los de las investigaciones de los últimos cincuenta años (116).

Los vampiros se relacionan con la muerte por el hecho de tener como alimento principal la sangre, esto quita la vitalidad del afectado sin dar consentimiento alguno. Los cadáveres son parte de los vampiros por la imagen de estos (apariencia esperpéntica y críptica). Lo cadavérico puede ser vivo (las momias/zombis) y mostrar una construcción cultural del culto al cuerpo muerto, la cual está vigente en la actualidad en textos centroamericanos por presentar el tópico de la «amada muerta»<sup>39</sup>.

Para empezar a tratar lo sexual como parte del constructo cultural de lo monstruoso, se encuentra «La boina roja» de Rogelio Sinán, en el cual lo extranjero se muestra como estereotipado a través de la imagen de Linda Olsen que presenta características afrancesadas, más que todo, presentes en su vestimenta y las referencias a la científica polaca- francesa Marie Curie. Se manifiesta un interés por estudiar los peces y sus relaciones sexuales. Primero, se habla, de Olsen y su prestigio por haber estudiado en París; no obstante, se desvaloriza al igual que la raza, puesto que menciona lo inservible que ha sido recibir una educación en el extranjero, asimismo, mediante el ofrecimiento de trabajar con el personaje John Hamilton<sup>40</sup>, se revela el desprecio al hombre negro.

En el cuento se acude a la analepsis para explicar la conformación de lo monstruoso que muestra a un sujeto dañado por los acontecimientos pasados; por consiguiente,

---

<sup>39</sup> El tópico de la «amada muerta» se presenta en la narrativa de terror estadounidense, específicamente con el cuento «Berenice» de Edgar Allan Poe, donde se crea un plano obsesivo hacia el cadáver de una mujer.

<sup>40</sup> John Hamilton se representa como personaje de raza negra; no obstante, era un criminal canadiense, el cual se dedicaba a robar bancos. Cabe destacar, como se desvaloriza a lo racial al utilizar sujetos que comenten una transgresión social para darles una identidad en la ficción.

conforme al uso de este recurso literario, se explicita un sujeto confundido y herido por la irracionalidad del espacio en el cual se encuentra, el cual generada una violencia que alude al asesinato:

Llevaba en la cabeza la boina roja de ella... Su ropa, hecha jirones, daba a entender su lucha con las olas entre los arrecifes... Tenía además las manos y los pies rasguñados... La sangre de una herida más honda había manchado parte de la camisa... (113)

Los personajes son representaciones raciales estereotipadas, ya que sus funciones en la historia son relacionadas con la eugenesia. El hombre negro es maquinista, el blanco, mariner y una mujer negra haitiana que sirve como empleada de Paul Ecker es definida por el uso de la magia para curar enfermos. Además, el paisaje es exaltado por lo cromático, lo cómodo y el goce que produce en los personajes, aunque este cambia y se produce un espacio obsceno por la mentalidad de los sujetos que se encuentran inmersos en este, es decir, el espacio ofrece el primer indicio de lo monstruoso. La aparición de lo monstruoso se manifiesta al mencionar el mito de Andrómeda, cuya historia involucra a los monstruos acuáticos y la furia de Poseidón. Este intertexto griego tiene ciertas analogías con los personajes, puesto que Linda sería la mujer expuesta al ser monstruoso y Ecker sería Perseo, por salvarla; asimismo, cabe destacar que el agua y los peces se muestran de forma erótica y tienen su juego simbólico en el desarrollo de la trama:

Él escuchó sus gritos y, pensando en Andrómeda atacada por el monstruo, se lanzó a rescatarla... La tuvo que sacar así desnuda-¡maldita timidez!- tras mil esfuerzos y graves resbalones... Esa noche Linda Olsen hizo bromas y rio bajo la luna poniendo en entredicho su varonía. Hubo claro, un instante en que la sangre se les encendió de pronto... Sintió que se iba hundiendo en un abismo profundo y esa noche fue Andrómeda quien devoró a Perseo... (116)

Al mencionar que Andrómeda devoró a Perseo en el abismo, se muestra a través del discurso un deseo antropofágico, es decir, la salvación de la mujer lleva a la destrucción del sujeto masculino, por lo que se presenta una contraposición que resulta monstruosa, pues alude al canibalismo de los individuos y lo femenino es un monstruo similar a la idea obtenida de sirena (mujer- pez) que devora hombres luego de sus melódicos cantos.

Los espacios de violencia son frecuentes en «La boina de roja» al mostrar a la mujer como devoradora de hombres y el espacio alusivo a la prisión física- psicológica de los personajes, como por ejemplo cuando una mosca queda atrapada en el ventilador y se narra el episodio como si este artefacto fuera un instrumento aniquilador, por ello, la mujer en este caso es siniestra, por implementar el canibalismo en su comportamiento. Por tanto, el patrón conductual se modifica por la necesidad de sobrevivir a la destrucción. Por otro lado, la analepsis se hace presente una vez más, puesto que Ecker se encuentra en juicio por lo ocurrido en el lugar con Linda Olsen. Además, se presenta la transformación espacial por el uso de la égloga pastoril y bárbara, esto crea un antagonismo en el lugar, por la primera exaltación idílica y con un amor perfecto; en seguida, de un sin sentido del sujeto, cuya función es mostrarlo dentro de un discurso erótico, exacerbado por un ambiente hostil. Primero, se demuestra con el coqueteo de Linda Olsen hacia el marinero y segundo, su violación por parte del personaje de raza negra, en donde se ofrece una imagen desgreñada y desmejorada de Linda.

El crimen, saca a los hombres sirvientes de la isla, que son abyectos al formar parte de una incógnita por la acusación de violación por parte de Olsen (en la historia se culpa al hombre negro, pero se niega posteriormente). En el espacio modificado por la abyección presente en lo monstruoso, expone que solo queda la Vudú (haitiana que trabaja en labores domésticas), Linda y el Dr. Ecker. Desde ese momento, la mujer ayudante de la isla guarda distancia y se hace mención del embarazo de Linda Olsen, en donde se refieren al bebé

como un sujeto negro. El juez insiste en quién es el padre del bebé, si era Joe, el hombre negro o el testificante. Ahí es cuando mediante el testimonio, se descubre la conformación de lo monstruoso, ya que el hombre expresa:

No sé si ya le he hablado de mi divorcio por incapacidad genésica... Mi suegro, que era rico y muy dado a esas sonseras de alcurnia, deseaba a todo trance un nieto debidamente sano que heredase el nombre y la fortuna. Nació un niño, varón pero tarado, contrahecho, deforme... Menos mal solo duró unas horas... Se estudió el historial clínico de mi gente y se encontró... Usted sabe... No hace falta insistir sobre esas cosas. (119)

Los procesos eugenésicos en los personajes sacan a relucir la conformación de lo monstruoso. Esto se debe a un arrastre genético que afecta a los sujetos enfermos o que realizan un cruce indebido, asimismo, se adjudica la deformidad del cuerpo a enfermedades de transmisión sexual o al mestizaje, porque se consideraba inmoral copular con otras razas, como las negras o las indígenas. Dadas estas características del monstruo, se definen por el uso de lo estético, la fealdad como característica del ser monstruoso y la sanidad, conformadora del ente normativo, esto se presenta en los tratados teratológicos que se encargan de estudiar a los «monstruos humanos», es decir, individuos que tienen una deformidad física. Desde la perspectiva teratológica se constituye al hombre blanco como creador de monstruos, en donde la descendencia de ellos son seres anormales y deformes alienados por ser transgresores estéticos, por tanto, son concebidos desde lo obscuro para mostrar su ambivalencia a la hora de ser expuestos a la mirada de los visualizadores, pues causan asco, pero a su vez, no se pueden dejar de ver, por la diferencia de lo «normal». Estas cuestiones de ruptura estética se comparan con los hijos procreados con negros; no obstante, el monstruo es menos que la raza, por tanto, se

revaloriza la figura del negro, pues se prefiere que sea un bebé negro, en vez de uno deforme, aunque la fealdad sea similar por un tema de bajeza social.

La mujer embarazada es absorbida por lo monstruoso, no importa de quién sea el bebé, ella se «monstrifica», pues sirve de incubadora de un ser atroz. Linda Olsen tenía una apariencia monstruosa debido a la deformidad física que causa el embarazo (elemento siniestro). Su estado causaba comportamientos extraños, debido a que presentaba un estado de poco apetito y luego devoraba ostiones y mariscos vivos. Gracias a esto, podemos concebir la mujer como destructora de lo natural, debido a su condición de monstruo dada por lo estético. Este hecho desata comportamientos que se consideran prohibidos como el uso de la magia para la curación, hechos por la negra Vudú, la cual desde su nombre expresa un ritual que alude al sufrimiento ajeno y maldice al sujeto inmerso en esta práctica oscura. Además, se refuerza el estereotipo de la mujer negra haitiana al realizar situaciones que engloban elementos mágicos provenientes de África. La mujer negra representa a la bruja buena, pues trata de aliviar a la mujer que sufre dolores de parto, los cuales se tornan monstruosos y se describe a la mujer como convulsa, atroz y consumida por un gemido que desgarrar sus entrañas. Debido a que se concibe de esta manera, el resultado es un pequeño monstruo, caracterizado como «una cosa deforme, muerta, fofa... Temiendo que Linda Olsen pudiera darse cuenta al despertarse, corrí bajo la noche aún tempestuosa y eché el engendro al mar; así borraba toda huella o vestigio de fealdad» (120).

Después de este parto el hombre se «monstrifica» al convertirse en asesino, ya que su concepción cambia ante otros sujetos, en este caso, la madre del bebé- monstruo. A pesar del crimen, la madre del considerado monstruo muestra su enojo hacia el hombre que mató a su hermoso bebé, cabe destacar, que la deformidad para Paul Ecker era fea, mientras que Linda, su procreadora era hermosa y perfecta, esto destaca la idea de toda

invención u obra es normativa estéticamente para su creador, por esto se retoma el uso de lo bello, al exponer que lo monstruoso es bello. El asesinato de la criatura monstruosa revela el verdadero padre, este es el marinero blanco Parker. La historia muestra un discurso ligado a la raza, en donde los sujetos que se suponen normativos crean monstruos y los individuos de raza negra son seres desagradables que no deben procrear. Luego de la eliminación del monstruo, mediante el paso del pasado al presente, Paul Ecker piensa que decir la verdad lo pondría en un posicionamiento irracional, con este aspecto se considera que la verdad es trillada por el hecho de pensar en monstruos y seres fantásticos. Este se debe mantener oculto y hay que tergiversarlo para que lo dicho no pierda credibilidad ante el juez que pregunta sobre lo ocurrido con Linda Olsen. Se expone la preocupación por el personaje femenino que sufre por la pérdida de su hija. Aun estando dormida, se representa un mundo imaginado que atormenta a través de los elementos oníricos. En este caso, los elementos acuáticos presentes desde el inicio de la historia retoman lo monstruoso como una anomalía que origina terror y repulsión recurre a lo espectral para justificar el desorden mental de Linda Olsen, ya que

le asediaban los fantasmas del mar en pesadillas nocturnas con sobresaltos... El mundo de los sueños era para ella un antro de tormentos del que se liberaba despertándose con los alaridos de terror... No se atrevía a dormirse, pues se veía rodeada de monstruos pisciformes que danzaban en una extraña ronda de risas, cantos, espumas y coletazos... (125)

La mención de elementos terroríficos marítimos crea un efecto premonitorio sobre la fatalidad que afecta a los personajes que viven en la isla, el primero sobre el mito de Andrómeda retrata el papel de Perseo en Ecker, ya que al tirar al bebé- monstruo libera a la mujer que también es monstruo, por tanto, la humaniza por esa emancipación del ser anómalo por el discurso estético- ideológico. A pesar de los intentos de humanizar a la

mujer al emanciparla del ser monstruoso, esta se convierte en monstruo nuevamente, debido a sus prácticas inusuales como alimentarse con moluscos vivos y babosas, por ello, se utiliza el discurso para enfatizar la repulsión como parte de lo monstruoso. Estos hábitos alimenticios presentados por el hombre al juez generan asco por la extrañeza de los actos de Linda, por tanto, se vuelven obscenos por el sentimiento que causa en el oyente.

El monstruo marino en este relato es clave para comprender la dicotomía racionalidad / irracionalidad. La primera parte de la contraposición es representada por Ecker, monstruo racional (etiquetado como asesino) que utiliza la imagen de Glauco, hombre convertido en tritón, para justificar la irracionalidad de Linda Olsen al devorar organismos marinos y tener una fijación por el mar al pensar que se convertirá en sirena. La locura del personaje femenino se desarrolla según la desnudez y el frenesí que la lesiona poco a poco hasta que por medio de un canto acompañado con risa se manifiesta un mundo mágico que transforma a Linda en mujer-pep.

Según el recurso de imaginación, Linda se transforma en sirena y materializa el mito de Glauco al describirlo con una gran barba rubia y rizos que la acompañaban. Cabe destacar que, por medio de la visión, se hace veraz la existencia del tritón y mediante el sueño se expone un posible encuentro sexual entre ella y ese ser. Aquí, se ofrece la presencia de lo monstruoso, al desarrollar la idea de lo carnal de forma no convencional. Por esto se considera: «Parece que el tritón le hizo la corte de manera brutal... La empujó hasta la playa sin miramiento alguno y allí la poseyó rudamente entre bufidos y mordiscos feroces. «Aún siento sus mordiscos por todo el cuerpo»-dijo» (130). El hecho fantástico transforma el espacio isleño en uno infernal, ya que la fatalidad de los hechos crea una realidad antropofágica que destruye al sujeto inmerso en él, pues Linda cuando es buscada por la haitiana y Paul Ecker, en una noche de tormenta se dan cuenta que las olas consumen su cuerpo y muere ahogada. Conforme a esto, el mar minimiza a los personajes

de la isla, al volverse un ente destructivo de los sujetos marginalizados por el mismo discurso.

En «La voz decapitada» se exalta la violencia y el exotismo englobado en un ambiente lascivo que muestra la preocupación maternal. La historia transcurre por medio del recuerdo y el uso de las cartas para desarrollar la trama, ya que el lector se da cuenta de los hechos cruentos por medio del discurso de la madre, la cual se encuentra leyendo la carta de su hijo que está en Alemania. Ella es un ser nostálgico que recuerda a su esposo fallecido y su hijo ya crecido que se fue de viaje. Según su pensar, padre e hijo son idénticos, es decir, El texto trata la temática del doble presente, uno murió y otro debe morir por el espacio en el que se encuentra; sin embargo, esto no ocurre. La narradora tiene una posición antinazi, puesto que se niega a que su hijo vaya, pero al final su discurso es derribado por los deseos de él: ««Como si fuera el padre »- pensaba ella- Lo del viaje a Alemania (¡Bendito sea el Señor!) ella al principio no lo quiso aprobar; pero, a la postre no tuvo más remedio que transgredir » (134). Esta preocupación por la guerra impera, ya que la madre se da cuenta de cómo está su hijo por medio de una narración que expone resignación y a la vez sufrimiento del sujeto masculino. La mujer a la hora de abrir el sobre da el primer indicio de castración, porque pasa la tijera por el sobre tratando de no equivocarse para no cortar el discurso de la carta. Esto se refiere a silenciar el discurso del oprimido por medio de artefactos que causan ruptura simbólica, la carta sirve como un elemento que censura lo nazi y el actuar de la Gestapo<sup>41</sup>.

El nazi y sus organizaciones violentas conforman de lo monstruoso, por tanto, Hitler, el genocidio y sus cómplices son en parte monstruos que se conforman por medio de un poder que elimina a las minorías. Generalmente, el discurso político que transgrede lo

---

<sup>41</sup> Policía encargada de reforzar el nazismo y eliminar lo que no estuviera de acuerdo con esa ideología política.

biológico (matar o silenciar sujetos) forma monstruos en el ámbito social, en el cual se concibe al oprimido como esperpéntico para plantear un hecho estético contestatario<sup>42</sup>:

Cuando estalló la guerra, le escribió. Le anunciaba que estaba prisionero, que lo habían encerrado solo por unos meses, «no te aflijas, mamita, que nada va a pasarme».

Cómo no iba a afligirse. Se volvió loca ¡Cuántas gestiones hizo inútilmente! Y el hijo de Rosaura, que también estudiaba en Berlín, había escrito lo que le dijo a Tony: que frenara su fobia contra los nazis y que fuera dejando la costumbre de andar soltando frases por aquí y por allá y de lo terrible que era caer en manos de la Gestapo. (135)

La inquietud de la madre empezó cuando observó el estado de la carta, en donde se sospecha que Tony, su hijo, no la escribió, no obstante, se cree de su propiedad por las manchas que suponen lágrimas o sangre. Este elemento muestra el uso de analepsis para demostrar un espacio cruento que se considera monstruoso, el cual siempre se encuentra alrededor del hijo, asimismo, por cada acción violenta ocurrida se dirigía a la mamá con un discurso de resignación presente en dos ocasiones. El primero de ellos, cuando cazó con su padre y llegó bañado en sangre y el segundo cuando se cayó en bicicleta. Se considera este último para explicitar el sufrimiento del sujeto, el cual por medio del rostro muestra la violencia generada por el espacio:

En mala hora le puso el Niño Dios aquella bendita bicicleta. (¡Pobre criatura mía!). Perdió los frenos y se fue calle abajo. ¡Ave María! Se lo llevaron con la cara deshecha y empapadito en sangre. Se salvó de milagro, pero perdió los

---

<sup>42</sup> El sujeto estético que plantea el discurso contestatario, se abordó con otros problemas en el capítulo I, el cual está relacionado con el papel de los intelectuales y otros eventos históricos que muestran la violencia en la sociedad centroamericana.

dientes y sus preciosos rizos. Después, al verla triste por la carencia de estos, él le decía reído: «¡Resígnate, mamita!» (138).

Estas manifestaciones de violencia en el cuento continúan hasta el desenlace. Por otro lado, la mamá de Tony hace un recuento de los momentos que pasaron luego de su graduación de bachiller. Con respecto al contenido de la carta que abrió con antelación, se enfatiza la obsesión de su hijo por las estampillas y que las conservaba intactas con el método que él había enseñado a su madre. La mujer prosiguió con la carta, la cual informó sobre el trabajo de su hijo y la paga respectiva. Esto causa alegría, aunque había una insistencia discursiva en quitar la estampilla, cuya función es mostrar la maximización de la figura de Hitler, ya que se describe como grande y con un dictador tudesco. Esta imagen deseaba ser destruida por la postura antinazi del personaje femenino; sin embargo, por el deseo de su hijo la quitó con cuidado y encontró un mensaje secreto detrás de ella porque es un hecho atroz del nazismo:

Las letras eran claras. No se habían desteñido. «Tal vez algún secreto de su endiablada química». Colocó bien la lupa y al leer las diminutas palabras, sintió que se iba hundiendo como en un negro abismo sin fondo y sin sentido cuyos húmedos muros repetían siempre el eco de la frase leída «¡Resígnate, mamita! Estos bandidos me cortaron la lengua» (140).

El despojarlo de su lengua le imposibilita volver a hablar, esto se considera silenciamiento, por su postura antinazi, es decir, en la Alemania de la época, la conformación de lo monstruoso es el poder, el cual minimiza aún más lo que se considera marginal (hombre prisionero). De ahí, sale el título «La voz decapitada» que derriba el discurso oral, pero no el escrito. Asimismo, se le adjudica el adjetivo bandidos a los que realizaron la tortura de Tony, estos son despojados de su identidad y se les engloba en prácticas monstruosas, es por esto, que se «monstrifican» al ser humano violento y se

convierte en un elemento abyecto por su comportamiento vil, así como se le adjudican los traumas que sufren otros sujetos, ya sea en por el tratamiento de su cuerpo o su psicología.

El cuento «Entre lo real», de Arias Páez, empieza con el hombre ligado a la violencia salvaje, en donde reina el placer, lo real y la intuición mezclada con un espacio hostil. Este espacio es fantástico por el hecho de introducir a sus personajes en un plano imaginario por la presencia del espejo, el cual presenta un mundo paralelo permeado de vicios y situaciones atroces que modifican al sujeto haciéndolo monstruoso, debido a su transgresión conductual. Este elemento incluido en la teoría expuesta por Todorov, se concibe en la historia: «... y se detuvo al mirar en el espejo lleno de manchas relucientes como las luces de la obsidiana, su rostro inexpresivo, comenzó a reír. Y al reír miraba la risa del espejo y le parecía una risa ajena» (54). La proyección del otro sujeto manifiesta el tema del doble, pues muestra un lado malévolo del personaje que tiene matices oscuros. A partir de esa expresión fantástica, el individuo que reconoce la otredad pasa por un proceso de desdoblamiento, en donde prima lo perverso. La duplicación en este texto desarrolla lo monstruoso desde diversos puntos de vista que toman en cuenta la ritualidad, lo sexual y sobre todo el comportamiento que transgrede lo normativo.

Se supone que el personaje está en un lugar desconocido, pero luego se contrapone el discurso al decir que es familiar y busca un baúl (elemento siniestro), puesto que a pesar de ser un objeto que no tiene ninguna alteración o símbolo de fantasía, genera en el sujeto expuesto una serie de recuerdos y emociones desequilibradas en él. La exacerbación del sentimiento del individuo masculino revela una situación atroz, la cual se concibe desde la ceguera simbólica, puesto que cierra los ojos y concibe el rostro de una mujer erotizada por la locura del hecho imaginado, luego ella se materializa en cadáver dentro del baúl transformado en un ataúd: «Abrió el baúl de golpe. Miró sin asombro. Hizo una mueca de

dolor. El rostro moreno, el de los ojos negros, el rostro agudo y bello, permanecía inmóvil, transparente, demacrado, «Está muerta»» (55).

El mirar sin asombro el cuerpo inerte quiere decir que ya sabía lo sucedido, eso es el tormento de su psique; no obstante, aquí hay un uso de la estética para transformar la concepción del cadáver, que aunque ya no tenga vida sigue siendo bello, esto desarrolla un carácter romántico, en el sentido de apreciar lo admirable del rostro de la mujer, por tanto, aquí está presente el término «amada muerta» que se retoma desde los cuentos de Edgar Allan Poe («Berenice»). Se revela la muerte de la mujer, que se esconde en un baúl, esto es un juego entre lo sacro y lo profano, al modificar la función de objetos que tienen otra, es decir, el baúl es análogo al ataúd y el cadáver por ser un elemento siniestro desarrolla un efecto paranoico en los demás sujetos, el cual manifiesta de manera implícita lo monstruoso, por el hecho de representar un acontecimiento antibiológico por mostrar un fallecimiento no asignado por el hecho natural, por eso, se toma en cuenta el asesinato como un modo de expresar la violencia que se concibió desde el inicio de la historia asignada a la figura masculina.

De acuerdo con la duplicación del sujeto masculino en el cuento, se concibe como otra persona que entra a la habitación, justamente por el mismo lugar que el primero; sin embargo, a pesar de la confusión de si son dos personajes, es uno solo, pero desdoblado:

Vio el baúl, se aproximó, despacio. Los dos hombres se miraron, con una mirada vaga, inexpressiva. Los dos hombres eran idénticos, pero uno llevaba una rosa débil en las manos.

Seguía avanzando, tomó la rosa en una mano, la llevó a los labios. Abrió el baúl.

Quedó inmóvil. - «Está muerta, Dios mío» (55).

La diferencia entre los dobles es la rosa, la cual tiene un sentido de culto al cuerpo muerto, puesto que las rosas se dejan como una especie de recuerdo a las personas que ya no viven. El revelar el cadáver afirma una muerte no concebida como tal, ya que recrea un panorama ambiguo a la posible resurrección del personaje femenino, por el hecho de usar comillas en la aseveración.

Lo fantástico se desarrolla nuevamente con una triplicación. Cada vez que entra un personaje a la habitación se repiten los hechos, es decir, un hombre igual al primero ve a la muerta, pero tiene actitudes y acciones diferentes. El tercer personaje es risueño y estridente; además, tiene una actitud carnavalesca, en la cual el mundo se concibe al revés, ya que revive a la muerta al darle de comer, el caramelo tiene un sentido alegórico, puesto que el personaje inerte no vuelve a la vida:

Luego se rio: una sucesión de espasmos, tímidos, indulgentes... Se adelantó y cuando estuvo cerca del cadáver, le abrió la boca y dijo: -"Un confite para ti,- y llevándose uno a la boca terminó-... y uno para mí". Se detuvo y luego estalló en una carcajada (57).

El múltiple desdoblamiento del hombre muestra diferentes facetas emocionales que giran alrededor de la mujer muerta; no obstante, el manejo del discurso permite visualizar a otro personaje idéntico, que desarrolla lo monstruoso, pero de forma erótica. El personaje descrito como idéntico a los otros está desnudo y tiene una conducta siniestra, de ahí se desata una conducta irracional, pues saca el cadáver y lo coloca en el suelo para tocarlo suavemente.

El erotismo perverso por la manipulación sexual de un cuerpo muerto es monstruoso, en tanto se trata de una práctica no convencional; primero, por lo grotesco que esto implica; y segundo, por presentar un comportamiento aberrante ante la sociedad. Cabe

destacar que, el hombre desnudo y el cadáver no son monstruos si a estética se refiere; sin embargo, por comportamiento, uno de ellos sí lo es, por la práctica de la necrofilia, que se toma como una transgresión al discurso habitual. La necrofilia se explicita cuando se desnuda al cadáver y se quiere despertar placer en este. El sexo en este cuento sería un intento para revivir a la mujer inerte, esto resulta fallido y desata una irracionalidad<sup>43</sup> que está ligada al evento monstruoso. De ahí, se considera el momento la multiplicación del personaje por medio del espejo:

Trajo un almohadón y alzando la cabeza de la muerta entre sus manos, la depositó suavemente, luego arrodilló su cuerpo desnudo que se diluía entre las sombras del cuarto para restallar aquí y allá violentamente, en hilos de carne llenos de luz. La desnudó y llevó sus manos temblorosas al cuerpo exánime. La carne parecía esconderse entre sombras que se desvanecían entre los dedos crispados, hirsutos, tensos...

Depositó sus labios en los senos dormidos y los estrujó suavemente, sus labios se estremecían, temblando de la delicia, en la carne morena, pero la carne estaba fría (58).

La conformación de la monstruosidad por medio de lo erótico no solo se debe a la manipulación del cuerpo de la mujer, sino también en las oposiciones como luz / oscuridad que desarrollan la perversidad del sujeto necrófilo por medio del tacto, el cual permite la transformación de lo corpóreo, visto que se muestra un cambio en la descripción de la carne, pues es luz, materia y estado, es decir, el primero refleja una situación que se debe conocer, la cual sale de las sombras (relación sexual con los muertos) y en seguida, lo

---

<sup>43</sup> En este caso se emplean ambos conceptos, es decir racionalidad / irracionalidad. Cabe recordar, que lo monstruoso se puede dar en ambos planos de esta dicotomía, debido a su estética que resulta irreverente. Se utiliza este último término, porque puede ser un sujeto monstruoso por su actitud y apariencia física o un personaje bello que destruya a otros y su conducta lo « monstrifica ».

material por apreciar la tez de la mujer y su estado frío que reafirma la muerte. Este hecho considerado monstruoso es objeto de censura en el mismo cuento, por otra fragmentación del mismo sujeto, ya que un quinto sujeto idéntico detiene el uso del cuerpo muerto para el placer y lo deposita con ira en el baúl donde ha estado toda la historia. Según la aparición de los personajes, no se afirma que la mujer está muerta como los anteriores, por otra parte, aparece un último sujeto idéntico a los demás, pero con vestimenta más arreglada, este último se acerca al baúl, que mediante el espacio fantástico, se transforma en ataúd y se pregunta nuevamente si está muerta.

El personaje que aparece al final reafirma conocer a la mujer por una relación que tuvo con ella. En ese caso, para justificar la muerte femenina se acude al amor y el odio, el cual retoma la temática del espejo para explicar la brevedad de la vida de forma superflua. El cuento finaliza aseverando la presencia de un solo hombre en la habitación, por tanto, las acciones de los seis hombres son un reflejo creado por el mundo fantástico, tras el desdoblamiento de un personaje.

### **3.2. Lo monstruoso desde la transgresión religiosa**

En este apartado se analiza lo monstruoso desde la perspectiva religiosa, es decir, para la conformación del monstruo se toma en cuenta el concepto sacrilegio para exponer el discurso contrario al normativo, pues desafía las posturas conductuales de la sociedad al mostrar la transgresión de estas. Las muestras literarias que se examinan aquí, parodia a lo sacro, pues se considera la ridiculización de figuras doctrinarias de la religión la falsa santificación y la crítica a lugares referentes a la iglesia o reglamentos de ella. El corpus elegido es: «El beso» de Salarrué y «La soberanía y el soberano» de Carmen Naranjo.

El sacrilegio en «El beso» de Salarrué se concibe mediante elementos relacionados con la imagen angelical, la postura de la iglesia y el pecado. Al inicio de la historia se

describe al Padre Alirio, el cual tiene cualidades tanto martiriales como de una apariencia ligada a la iconografía religiosa:

El PADRE Alirio era triste. Cuando la melancolía encarnó, el cuerpo pálido, alargado y endeble del curita, le estaba a la medida como ningún otro. Con sus cáusticos misteriosos, la tristeza le puso las carnes pálidas, la cara seráfica y lampiña. Los ojos negros empujaron mucho, conquistando espacio. Las lágrimas, de tanto correr por las ojeras, dejaron en ellas el azul del éxtasis, La boca, pequeñita estaba cárdena por la herrumbre que el silencio le dejaba; cada emoción la encogía y la alargaba la tortura de los mariscos de concha, cuando reciben jugo de limón (79) (Las mayúsculas son del texto original)

La apariencia física del sacerdote es demacrada por su palidez, el tono amarotado y el azul de sus ojeras, las cuales muestran ese plano sacrificial por la salvación de los demás, asimismo, el color azul corresponde a la eternidad de Dios; no obstante, su imagen es ambivalente porque a pesar de ser desmejorada, se compara su cara con la de un serafín, por esto, se considera la crítica a la iglesia y la labor sacerdotal, el cual debe sufrir tortura por el pecado ajeno. Esta imagen sacrificial se relaciona con el espacio, puesto que este es descrito como blanco y en la cumbre, lo cual denota pureza y poder, asimismo se establece una ambivalencia con los habitantes por ser pobres. Esto se indica en el fragmento próximo:

El pueblo, en la cumbre, era blanco, pobre, callado. Como estaba en la cima, el azul hacía tope en la ronda. Más que un pueblo de la montaña, parecía un puerto del cielo. Las nubes llegaban lentas y silenciosas, atracando en la barriada. Los “maquilishuas” hacían espuma; y en las noches de verano, las estrellas flotaban a nivel, como medusas de fuego. Hacía frío (80).

El pueblo se presenta como un «cielo terrenal» y se repite lo cromático como simbolismo de lo divino (azul), igualmente, de las medusas de fuego se extraen tres significados para ejemplificar más situaciones transgresoras que dan paso a lo monstruoso, estas son: lo ígneo que presentan el conocimiento, la expiación del pecado, y la Medusa mitológica, la cual hace referencia directa a la muerte en conjunto con el concepto de castración. Luego de estas referencias se introduce un nuevo personaje principal que acompaña al padre Alirio en este acontecimiento sacrílego, se llama la niña Jesús, la cual, mediante su nombre, parodia imágenes religiosas concebidas como masculinos y creadas bajo un referente considerado como perfecto por los patrones estéticos manejados predominantes en la sociedad.

Hay una crítica por la alabanza a figuras religiosas, ya que el padre Alirio, que se describe como santo y ángel, espía e idealiza a la niña Jesús. Él se posiciona a sí mismo como un observador de algo que es venerado por los hombres, pero de modo erótico:

Frente a la iglesia, tosca, pesada y mapeada de musgos, vivía, en una casita de la esquina, la niña Jesús. La enrejaban sus padres tras la ventana, era alegre y coquetona como un tiesto con flores, y los hombres callejeros la regaban de piropos. Cantaba. A veces entreabría, con misterio, y espía. La luz en los vidrios de la ventana, solía temblar de celos (80).

El enrejar la ventana denota encierro; además, la conducta de la niña Jesús entra en contraposición, puesto que por mero simbolismo representa la virginidad y a la vez el pecado. El espíar a través de la ventana simboliza la curiosidad por la exploración sexual y su imagen representa el desenfreno de los hombres (satiriasis). Por consiguiente, tanto ella como el padre a pesar de tener un semblante sublime, su comportamiento es monstruoso por la transgresión religiosa, ya que va en contra de la moralidad impuesta por los juicios de valor del ámbito social.

El padre Alirio es tendente a lo prohibido, esto se torna sacrilego y hace relucir los pecados por medio de imaginación sexual, los cuales crean una ruptura discursiva en la moralidad de la iglesia y la conducta que mostrar alguien dedicado al sacerdocio, ya que de manera mental se transgrede la norma del celibato estipulado por el reglamento eclesiástico. Además, las situaciones que son anti ideológicas se le atribuyen a la figura popular del diablo. Según esto, la temática mencionada se expone en el extracto consecuente del texto seleccionado:

Pecados en botón brotaban, pugnando por reventar y perfumar. La cruz, colgada de la cadena, se había hecho un puñalito. El corazón apajarado se quería volar, aleteando. Sobre la almohada, olorosa a ropero, el insomnio dejaba húmedas huellas y los dientes, ligeros rasguños. Se había apagado la luz sobre el aceite. Visiones sacrílegas flotaban, torturantes, en la alcoba; y un poco de piedad para el Demonio se había introducido, matando con rosas y violetas el perfume del incienso (83).

Se comparan las flores con el pecado y la cruz con un puñal para demostrar los elementos dañinos que recalcan el comportamiento profano del sacerdote, además, el corazón aturdido hace una referencia a la confesión expuesta intertextualmente en los cuentos de Edgar Allan Poe («El corazón delator»). El salir volando muestra un discurso sexual implícito, el cual atormenta y tortura al padre Alirio, en ese sentido, el sacrilegio modifica los sentimientos estableciendo planos extremos como el placer/tortura.

La niña Jesús representa el sacrilegio materializado, porque desde la introducción de ella a la historia, las conductas cambian, sobre todo en la figura eclesiástica. Ella representa el pecado, la lujuria y una ruptura de fe que está anticipada antes de la transformación monstruosa del padre Alirio. Cabe destacar que el personaje masculino no se deforma físicamente solo transgrede una moralidad impuesta por lo tradicional:

Mientras los finos dedos tragaban una a una las píldoras de la fe del rosario, el cura, guardado en el armario de confesiones, leía esperando. Ella, como sombra que se arrincona, se acercó y pegó su cara enlutada al junco de la rejilla, tras el cual esperaba el confidente oculto (83).

En el momento de la confesión, la manifestación de lo monstruoso sale a relucir, la cual es fragmentada por el desenfreno de un amor prohibido debido a los cargos desempeñados en la sociedad, sobre todo en el sacerdote. En este caso, a la mujer se le califica como incitadora del pecado, esta alusión se halla en la Biblia (Génesis), es decir, aparece en los textos literarios hasta que se le asignó el nombre de *femme fatale*, posteriormente. En el confesionario se provoca una ruptura a las leyes religiosas y se exalta el quiebre del celibato, pues prima el erotismo expuesto como un gran pecado. No obstante, el juicio de valor solo recae en el personaje de la niña Jesús que se demoniza, ya que la figura angelical del Padre Alirio no cambia a pesar del sacrilegio y la blasfemia.

El sacrilegio en «La soberanía y el soberano» de Carmen Naranjo, muestra la transgresión religiosa que desencadena lo monstruoso mediante la imagen de Simón que inicia la historia como mártir por un dolor de muela que poco a poco fue degradando su organismo. Esto se presenta en el siguiente fragmento: «Maldita muela, pues además del dolor en el ojo, le producía colitis y carreritas al excusado en la casa, en el trabajo y en la calle» (39). Lo anterior, muestra un rebajo del cuerpo, por medio de lo obsceno que se centra en el uso de las vísceras y la escatología para desvalorizar al sujeto que sufre. El uso de lo escatológico se justifica para explicar un carácter humano, el cual se iguala a figuras hegemónicas con las populares, por eso se pone como ejemplo a la Reina de Inglaterra, esto se configura a modo desmitificador del poderío al mencionar la diferencia solo por un título social. Esta crítica hacia el sujeto de mando se denota también en la imagen de Simón que es caracterizado por su mal genio y desinterés; sin embargo, el

malestar de la muela provoca un descontento en los demás y quieren hacer una huelga para exigir la renuncia de él. La pérdida del puesto se genera por ir a revisar sus dientes, en donde se indica que la odontología es siniestra y que hace sufrir a los personajes, el dentista es análogo al verdugo. Su imagen es asociada al miedo, lo cual manifiesta lo monstruoso, por tanto: «Simón no le tenía miedo al dentista, ni sus tenazas, ni sus largas inyecciones, menos a la cámara de tortura que parecía el consultorio» (40).

A pesar de ser el sanador / verdugo, el dentista no pudo aliviar los dolores de Simón, ya que la pieza dental estaba en buenas condiciones y su pesar se debía a otra situación; no obstante, el hombre exigió la extracción de su muela y se la entregaron. Las dolencias del personaje son explyadas por el plano mental, ya que el físico no está siendo realmente afectado. Estos padecimientos se vuelven monstruosos, puesto que se transforman en un ser que lo destruye por dentro:

El dolor siguió, para qué contar sus detalles, a veces le llegaba al oído y se extendía hasta el brazo, retorcido quedaba para no alterar los tentáculos que le carcomían la medula misma de los gritos, y sin gritar parecía desvanecerse.  
(42)

El dolor se transformó en enfermedad<sup>44</sup> que llevó a Simón al hospital, en donde la resistencia prima para no convertirse nuevamente en mártir debido al sufrimiento interno. Tanto así, que la figura de este personaje se vuelve superior ante la adversidad. Esto lo ubica en un plano sublime que a pesar de ser vencido por un tumor que le diagnostican, no pierde su posicionamiento en la admiración que cree merecida:

---

<sup>44</sup> La enfermedad se utiliza para rebajar físicamente al hombre, esto se considera para exponer el carácter martirial del personaje que lo sublima luego.

Simón no se dejó vencer así no más. En la cama número seis del salón b, se declaró soberano, único soberano de sus dolores, y se propuso perfeccionarse en aguantarlos, al fin y al cabo eran sus dolores, sus propios dolores. Dejó de quejarse, aunque perdía con frecuencia el pulso, caía en estados de inconsciencia y sudaba frío con los ojos fijos, agarrados a un punto interno que dolía con agudas notas de soprano.

-Es un tumor en la circunferencia del esófago, con metástasis desconocidas e influencia en el plexo braquial y en el simpático cervical (42).

El Simón soberano es una invención del discurso estético- ideológico que engrandece al personaje, aunque este posicionamiento se forme según la mentalidad, es decir, el lector se entera de su magnificación por la función que cumple el narrador de contar el aguante del dolor, aunque la visión de mártir no cambia por su estado físico que se describe al final de la cita anterior. Se presenta como un personaje delirante a la hora de la aparición del cura para recibir los santos óleos, costumbre religiosa que los agonizantes reciben para ir al «reino de los cielos». Esto es un invento para emancipar a la sociedad pecadora, que en el momento de morir se arrepiente de los pecados cometidos y se purifican para entrar en un espacio de bien.

El discurso muestra una posición sacrílega a partir de la muerte de Simón, en donde los demás personajes empiezan a santificarlo por su posición de soberano; además, la manera de venerar sus objetos materiales provee una visión monstruosa del evento, debido a la forma en que se recolectan, puesto que parece que lo desmiembran por el uso del lenguaje: «El colchón de Simón se fue en pedazos, su pijama dio origen a infinitos escapularios, sus sábanas se veneraron, sus almohadas guardaron el aliento rebelde del soberano invencible. Simón, por favor tu bendición y consuelo» (44).

Las prácticas de los personajes que veneran la imagen de Simón son sacrílegas y permiten crear un panorama burlesco hacia la figura de héroe<sup>45</sup>, asimismo, se desmitifica la iconografía religiosa, ya que todo referente que se tiene de ellos es una invención del hombre para implementar la fe en la sociedad, tal es caso de pedir milagros a seres que se denominan superiores, aunque no se sepa si son reales, solo se asume que lo son. Simón es un antisanto, por tanto, el mundo que se construye es sacrílego, pues transgrede la religión, él es un hombre al que se considera soberano; sin embargo, fue un hombre enfermo que tuvo sufrimiento mental y no físico, es decir, todo su proceso ascético para luego ser místico es una farsa, a pesar de ser idealizado por el mismo discurso para dar la verosimilitud de que es un personaje poderoso que ayuda al pueblo desde el más allá. Luego este antisanto, evoluciona a un ser aún más supremo, es decir, se endiosa la figura del soberano por el discurso popular y se asemeja a la figura de Cristo por su pensamiento bélico, por tanto, por el discurso manejado se crea una ruptura estético- ideológica y presenta la imagen de salvación cristiana como una farsa y sustituible por la del hombre que lucha por su pueblo. Esto se expresa en que «Simón no rechazó el rifle en momentos de peligro, lo abrazó como la cruz, con fe y devoción, combatió a los malos como en las películas de los sábados» (45)

La veneración e invocación de un antimodelo como el de Simón Valerio son actos sacrílegos por parte del pueblo, y por ende, abyectos. Por ello, se confunde la imagen de héroe con la de santo, debido a los argumentos manejados en el discurso la estética del personaje cambia y se vuelve sublime, pero exaltado al modo benévolo de la religión y no por su posición servil hacia la sociedad. En el texto hay una clara referencialidad al héroe cuando se pone el nombre de este personaje a un puente y su familia lo exalta, lo cual sirve

---

<sup>45</sup> La imagen de héroe se refiere a la de Simón Bolívar por incluir la palabra soberano dentro de su caracterización. Cabe destacar que el personaje que sufre estas peripecias para luego ser venerado se llama igual y es venerado por el pueblo, pero de una forma que es totalmente desmitificada por el análisis realizado al comportamiento no normativo.

como una conmemoración y se revive su imagen a través de ello. La manifestación de lo sacrílego se expone en el parecer del cura sobre los aspectos prohibitivos de la invocación de los muertos, ya que fortalecía un diálogo profano y que caía en la herejía; no obstante, Simón Valerio es parte de una creencia no normativa que apoya acontecimientos esotéricos que transgreden lo eclesiástico, por ejemplo, las lecturas de mano, las barajas y el vaso, es decir, lo monstruoso se presenta a través del azar. Hacia el final, el discurso se vuelve ambiguo porque santifica al personaje muerto, pero luego desmitifica su imagen al ser sustituido por uno que se si se consideraba verdadero, de igual manera, se critica el desconocimiento de soberano y soberanía por parte del sujeto principal (Simón Valerio), el cual fue un falso santo para el pueblo, puesto que se expresa:

Y Simón Valerio no llegó al rango de santo porque por ahí surgió uno extranjero muy efectivo, que hizo milagros de cosas imposibles y pegó un número asombroso de loterías y de rifas, salvó a muchos agonizantes y la cantidad de recuperados, sanos de melancolías, cánceres y desahucios, con la autorización de Roma y el obispo local, empezaron la construcción de un templo en testimonio de sus milagros. El nuevo santo no tenía esposa que lo denigrara, ni hijos que cobraran por las novenas, por las invocaciones e intercesiones (46).

Lo sacrílego se muestra como parte de una farsa que resulta en un discurso blasfemo por parte de los familiares de Simón Valerio, que como santo, nunca hizo un milagro verdadero; además, se enfatiza en seguir la norma propuesta por una imagen de poder social, como lo era lo eclesiástico en la época. En este caso, el nuevo santo extranjero no tiene familia por lo que la imagen sublime que se maneja en la religión a la hora de nombrar santos se marca a través de un estatuto de pureza impuesto en las figuras veneradas por un pueblo con una fe no cuestionable.

### 3.3. Invocar / evocar: la conformación del monstruo mediante el ritual

En este apartado se utiliza el concepto de ritual<sup>46</sup> para la manifestación de lo monstruoso. Dentro del ritual existen términos que se tienden a confundir, como lo es el par invocar / evocar, en donde la diferencia es mínima, pero es clave para entender no solo la cultura centroamericana, sino que es aplicable para cualquier contexto. En este caso, se utiliza narrativa centroamericana como La novela *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas, los cuentos de Fabián Dobles («Mamita Maura» y «La vela del lagarto») y el cuento «El trote de siempre » de Carmen Naranjo y *Las fisgonas de Paso Ancho* para analizar el papel de lo ritual a modo de marcar el comportamiento en el sujeto y ejemplificar situaciones que sobrepasan la cotidianeidad. En esta sección se combinan las actitudes que «monstrifica» con la imagen prototípica de los monstruos, por ejemplo, la bruja o el diablo para el desarrollo de la actividad que se considera monstruosa.

La diferencia entre ambos rituales, se halla en que la invocación materializa al ente que se llama, es un llamamiento espiritual para que aparezca, un claro ejemplo, sería *El aquelarre* de Goya, en donde las brujas llaman al Macho Cabrío y este aparece, además, todo ritual que conlleve a la aparición del diablo se concibe como lo satánico, asimismo, la lucha entre el bien y el mal con los exorcismos, cuya función es acabar con los demonios que invaden un cuerpo. Otra situación que ayuda a esclarecer el concepto de invocación es el uso del tablero Ouija para llamar a los espíritus a manifestarse en un espacio con personas que participan, tratando de adivinar el futuro o los que lo realizan con el fin de hablar con sus familiares muertos. Este primer ritual se concibe como transgresor de lo normativo, pues lo que vaya en contra del Dios popular y sea desarrollado por medio del

---

<sup>46</sup> Se utiliza el concepto ritual, porque este se basa en la realización de actividades culturales con un fin religioso, político, entre otros. Si bien se considera sinónimo de rito, este último se basa únicamente en el conjunto de reglas de una determinada actividad. También para el análisis de la conformación de lo monstruoso no se utiliza ritualidad, debido a que este concepto se define por el seguimiento de reglas de los rituales, es decir, los tres son parte de un proceso que manifiestan una creencia de alguna índole. Por lo que primero es el rito; segundo, el ritual y tercero, la ritualidad.

azar y la superstición es una práctica considerada monstruosa. Por otro lado, la evocación es pedir a un espíritu que haga algo para ayudar a un sujeto determinado. Los rituales de evocación no conllevan a la materialización del ser que se considera superior, de ahí, la diferenciación con la invocación; un claro ejemplo, sería la celebración de la misa católica, en donde se pide a Dios a través de oraciones, por la salud de los enfermos y la paz de los muertos; prácticamente que los rituales de esta índole son hechos para mantener la fe.

En la narrativa centroamericana del periodo estudiado hay una serie de rituales que desarrollan un comportamiento caracterizado como monstruoso porque se asocia con lo grotesco y el terror. Cabe recordar que, aunque el sujeto no sea deforme, el discurso se encarga de «monstrificarlo» por la práctica no convencional, ya sea dirigida a la brujería o el demonismo. El monstruo es un ser extraño y anticánico que causa asco por su mezcla con lo escatológico, representado por un posible humor que genera destrucción; por tanto, se conceptualiza como una construcción cultural, no una simple invención fantástica. Los rituales para la manifestación de lo monstruoso se presentan en el periodo estudiado y en ciertas muestras narrativas que no están englobadas en el corpus principal, pero de igual manera, son tomadas en consideración para explicitar la diferencia entre la evocación y la invocación. Con respecto a lo anterior, en *Mamita Yunai*<sup>47</sup>, el rito es generado por la muerte y la violencia de los sujetos inmersos en ese «inframundo bananero»; por tanto, Phillippe Bourgois indica:

Tampoco ha de sorprender que el alcoholismo, las enfermedades, los crímenes menores y actos espontáneos de violencia, abundaran en este ambiente. Los

---

<sup>47</sup> En el primer capítulo en el apartado 1.3. se analiza de manera superflua lo monstruoso en el espacio de la novela para delimitar la época en la que se escribe en contraste con la literatura del mismo eje temático. En este apartado se realiza un análisis sobre el ritual y el crimen relacionado para manifestar el fenómeno en estudio.

días de pago escuchaba los gritos de los trabajadores borrachos peleando unos contra otros o simplemente liberando frustraciones acumuladas (30).

En la novela, se ejemplifica tal cual Bourgois indica en lo anterior, el espacio en el que se encuentra inmerso el individuo es dañino, donde prima la imagen de Calibán para sobrevivir. En este caso, el ritual se origina por prácticas anómalas de un personaje estereotipado: se mencionan indios, negros y por último, el Chiricano, caracterizado como brujo y asociado a realizar pactos con el diablo para adquirir poder y conocimiento, esto indica, una vez más que el diablo por ser una invención malévolas de la religión causa miedo en el sujeto normativo. El ritual está dentro del vampirismo, por beber sangre como parte de una adquisición de poder que lo normativo no puede ofrecer. Esta actividad es considerada como monstruosa por asesinar a Meléndez, el cual es desfigurado totalmente, él es identificado por los otros personajes por su faja de cuero, ya que su cuerpo es un elemento obscuro por estar descompuesto por su inmersión en el agua. El Chiricano realiza un ritual de evocación, ya que reza inteligiblemente y no se presenta un ser sobrenatural para recoger el cuerpo o utilizarlo para un fin en específico. Este ritual es antropofágico, pues los personajes se toman un fluido esencial para la composición de lo corpóreo. Lo monstruoso queda evidenciado por el narrador:

Cuando regresó, se quedó mudo de horror: el Chiricano había atravesado el cadáver con una cruceta para formar una cruz y después de mascullar unas cuantas frases incomprensibles para el indio, sacó el arma y pegó los labios a la herida para beberse la sangre y luego el negro repitió la operación y después el viejo se volvió hacia el pobre diablo que los miraba con los ojos dilatados por el espanto y le dijo:

-Tenés que beber sangre del muerto. Con ella vas 'adquirir el poder de tu enemigo y 'impedirás que hombre alguno nos pueda descubrir (107).

Este ritual sangriento de evocación se modifica a uno de invocación debido al comportamiento de los sujetos que no presentan miedo por tomar sangre de un cadáver. Los individuos observados por el indio se demonizan, por tanto, se materializa la idea de posesión demoníaca en los practicantes de la actividad ritual. Su aspecto se caracteriza como lúgubre; por añadidura, se presenta nuevamente la imagen del diablo como una terrorífica y desarrollada a través de la brujería. Dicho esto, se considera la actividad ritual hecha por el Chiricano:

El pobre indio tuvo que arrimar su boca a la sangrante herida del muerto, para después caer sin sentido, sobre el monte. Y cada vez que abría los ojos contemplaban la misma escena de pesadilla: los dos viejos danzando furiosamente alrededor del muerto, retorciéndose como endemoniados, gesticulando y haciendo muecas horribles. Al brujo le brillaban los ojos como los de un gato; al negro le colgaba un espumarajo inmundo de la trompa (108).

La manifestación de lo monstruoso mediante lo ritual se da en casos de autores pertenecientes a la Generación del 40; por ejemplo, en los cuentos de Fabián Dobles, los cuales presentan el ritual de evocación, siguiendo actividades religiosas que dan paz emocional, ya sea a las personas que lo realizan, como a los que se confiesan para emanciparse de los pecados o el velorio de familiares para que encuentren un lugar en el más allá. En el primer caso que se da el rito evocatorio es en el cuento «La vela del lagarto», publicado como parte de *La rescoldera* (1946), en donde un hombre busca un caimán y hace un velorio, ya que este se comió a su mujer<sup>48</sup>, aquí realmente lo ritual permite el culto al cuerpo muerto, aunque este sea animal porque se considera únicamente lo que lleva adentro, por consiguiente, se humaniza al lagarto. La mujer en la historia es sacada de un

---

<sup>48</sup> Se muestra nuevamente el utilizar los objetos o animales como un elemento alegórico de ataúd, como en el caso del primer apartado del capítulo, donde un baúl sirve como tal (cuento «Entre lo real»).

burdel y luego es convertida en un sujeto de familia, asimismo, el animal es caracterizado como monstruo, en este caso, sirve como un elemento que elimina al individuo que fue marginal, es decir, aunque este se transforme en otro, lo monstruoso es una manifestación de violencia que critica el disfraz como un falso personaje normativo, en el caso de la esposa del mulato. Como parte de lo ritual, se consideran las acciones del mulato para velar a su esposa:

Ya aquí, lo pusieron en el suelo de tierra, sobre una larga estera de fibras de banano, tirando de él con ayuda de la yunta y un complicado sistema de mecates. En seguida, sin pronunciar palabra y todavía chorreando agua de todo su cuerpo, el mulato encendió cuatro candelas, que colocó formando un rectángulo a los lados del caimán muerto, y, sentándose de cuclillas a la cabecera del animal, ordenó secamente al hijo:

-Andá por la gente. Que venga a ver esta vela. Es necesario que estén aquí bastantes, pronto.

Y cuando llegaron los vecinos, una hora más tarde, encontraron el mulato sentado en el mismo lugar, musitando un rezo, con los ojos cerrados y el rostro crispado (60).

En el cuento de «Mamita Maura», parte del libro *Maijú y otras historias* (1957) de Fabián Dobles se representa una historia carnavalizada, porque transforma un acto sacro en uno profano por jugar con la idea de estar muerta, asimismo, la burla al velar el cuerpo y el rito de preparación para el paso al otro mundo. Lo ritual en esta muestra narrativa se desarrolla en que

La confesión fue larga larga. Sabe Dios qué gran huaca de culpas y pecados se tenía ma Maura en la conciencia, porque para desgranarlos todos se gastó más

de una hora. En seguida comulgó. Después le echaron los oleos. Y entonces apareció otra vez entre nosotros con la cara colorada y sudorosa (41).

El efecto que tiene lo ritual se genera mediante los actos de violencia y la bestialidad como parte de un discurso irracional, por lo cual se concibe lo humano como un ser monstruoso debido a la exageración de los personajes al referirse a un sujeto no normativo. Presentar el ritual como actividad sangrienta, se utiliza nuevamente, más de tres décadas después, con el texto dramático *Las fisgonas de Paso Ancho* (1974) de Samuel Rovinski. A modo de comparación la carne y la sangre se utilizan para denunciar el comportamiento monstruoso a través de la abyección de los personajes, en el primer caso, el hombre- brujo; y en el segundo, el hombre- bestia. Como acto reincidente el narrador de los medios de comunicación destaca la amenaza del discurso del personaje «monstrificado»:

Radioperiodista-¡De nuevo en el aire informando, informando! El mariguano se asomó a la puerta y gritó a las autoridades: “Me le comeré la carne y me le beberé la sangre a aquel se atreva a entrar en esta casa.” En su mano derecha empuñaba un descomunal machete y en su mano izquierda el frío acero del puñal (41).

En el cuento «El trote de siempre» de Naranjo, se combina el ritual con los medios de comunicación y un espacio en donde se encuentran los personajes, los cuales tratan de exponer una vibra positiva por medio de la religión al rezar el rosario en un lugar considerado hostil, desolado y destructor. Lo monstruoso se vuelve un elemento existente por el radio y la televisión. En el segundo se explicita un mundo violento que alude al hecho fantástico, el cual es juzgado por el observador que expone un pensar sobre las clases sociales:

Esta gente dice puras mentiras, dos carros destrozados sin muertos y heridos, eso no puede ser, de seguro son de buena familia, borrachos y entonces ocultan los nombres, me conozco los trucos: en esa forma vaticinó doña Cristina y todas la miraron con reproche, en ese tono no se habla aquí (30).

Se utiliza el concepto de vitrina de Silva<sup>49</sup> para mostrar la postura del observador de la noticia, el cual la presenta como una farsa por la inexactitud de los hechos ocurridos; sin embargo, uno de los personajes trata de justificar como la televisión utiliza mentiras para crear un consumo amarillista. La radio expone un intertexto relacionado a lo monstruoso, ya que se menciona «La llorona» de Chavela Vargas<sup>50</sup>, la cual evoca a la muerte; asimismo, tiene un trasfondo folclórico al tener el mismo nombre de la leyenda que cuenta la mujer fantasma que busca a sus hijos en el río y asusta a los transeúntes que la ven. Esto último tiene un fin didáctico, no fantástico, a pesar de presentar la imagen de un ser fantasmal.

Los medios de comunicación muestran una visión desesperanzadora en donde la violencia desarrolla una imagen barbárica y monstruosa de la sociedad, la cual es marginalizada por el mismo discurso como elementos no cambiantes a través del tiempo:

Y, doña Blanca dio vuelta a la perilla y las noticias de nuevo, con dos bombas, una inundación, una revuelta universitaria, la campaña cívica, declaraciones de los candidatos, la necesidad de la limpieza, los robos del día, junto con las bodas y los actos sociales. Qué cosa, dijo Susana, siempre es lo mismo y sin embargo se oye como si fuera nuevo y realmente acabara de pasar (33).

---

<sup>49</sup> Término utilizado en el capítulo II, en el análisis del prototipo de vampiro.

<sup>50</sup> Nacida bajo el nombre de pila, Isabel Vargas Lizano, mejor conocida por ser cantante de origen costarricense que se va a México y adopta la nacionalidad de ese país. Cabe destacar que los sujetos que realizan un tipo de auto exilio pierden su identidad nacional. Esto se trató de igual manera en el primer capítulo con la imagen de los comunistas. Chavela Vargas se caracteriza por su apariencia masculinizada y su poncho rojo.

Estas cuestiones sociales promueven una imagen del monstruo ligada a los discursos estéticos, ya que las noticias son repetitivas y los acontecimientos violentos transforman al sujeto en uno monstruoso, debido a que se asocia lo feo como parte de su apariencia física, por ejemplo, en el momento que mencionan un secuestro aéreo que involucra a mujeres bellas que luego de ser atrapadas por su crimen se ven feas y desgreñadas. En este caso, el televisor es un espejo que ayuda a visualizar un mundo paralelo donde prima lo salvaje y barbárico, por el cambio que sucede en el espacio donde están los observadores. La conformación de lo monstruoso en esta historia se desarrolla gracias al papel que desempeña Emilce cuando llega sosteniendo una cabeza. Tener una cabeza en las manos alude a la decapitación que representa vencer al enemigo, esto sería un claro simbolismo de poder; además, es intertextual con la corta de la cabeza de medusa (representa la castración). Por eso, Corrales explica:

En ocasiones la decapitación no lograba terminar con el poder de las cabezas, los bribris tienen una leyenda donde una cabeza de un poderoso chamán seguía mordiendo a quienes se acercaban. Hay leyendas celtas de cabezas trofeos que seguían hablando y hasta podían servir de oráculos. También está la variante opuesta de cuerpos vivos en la ausencia de cabeza, que alcanza su máxima expresión con las leyendas del Padre sin cabeza y el jinete sin cabeza. (párr.6).

La cabeza habla y posee expresiones de asombro al ver a las mujeres, por una parte, refleja el hecho monstruoso por medio de lo siniestro, pero también la victoria hacia el mundo exterior, ya que ellas se encuentran encerradas en una casa que está bajo los efectos del espejo, es decir, los mundos se contraponen en discursos, en donde uno es totalmente falso y el otro se cree verdadero. Cabe destacar que, en la cita anterior, el no tener cabeza es parte de un espacio sórdido que implementa, en su corriente ideológica, lo

esotérico para tener un futuro más certero, por otro lado, las leyendas de las personas sin cabeza son parte de un folclor nacional para formar el comportamiento normativo, pues tenían un fin didáctico alejado de lo fantástico como ya se mencionó con antelación. Al aparecer la cabeza, las mujeres se introducen en un tipo de ritual de invocación que ellas llaman «remiendos». Esta construcción de seres no normativos que desafían la propuesta divina, no es una situación nueva en la literatura, ya que se dio en el siglo XIX con *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, cuya función era criticar a la tecnología de la Revolución industrial. Conforme a esto, se entiende el uso del ritual:

Llevaba la cabeza en la mano, como si fuera un trofeo. Y la cabeza gritó al ver a doña Juana, que se levantó corriendo a recibirla con los brazos abiertos ¡Bienvenida, bienvenida! , mientras llamaba a Doña Cristina porque había que hacer un remiendo. Doña Estela sentó a doña Emilce, casi a la fuerza y en el forcejeo rodó la cabeza por la alfombra. Doña Blanca la levantó con cuidado, le cerró los ojos y le hizo la señal de la cruz en la frente. Entre doña Ester y doña Toñita la colocaron en el cuello, las demás contenían los hombros, las piernas, el tronco estremecido por hondos sollozos... (35)

Lo ritual en esta parte del cuento se desarrolla cuando a la cabeza se le persigna antes de añadirla al cuerpo que ellas construyeron. Esta señal involucra dos aspectos relacionados a un discurso dicotómico que aborda el bien y el mal, el primero es lo sacro / profano, en donde se mezcla la religión con partes de un cuerpo que está incompleto; en seguida, se da la bendición/ maldición ligada a la posibilidad de que haya exorcismo, puesto que hacer la cruz es un acercamiento a la divinidad y una expulsión de los demonios que están dentro de un personaje, esto debido a como se describe el cuerpo del ser que están «remendando» al presentar lo corpóreo como escurridizo y en negación. Este ritual, a su vez, tiene una relación con Emilce que se muestra sollozante y con su piel enrojecida por

los estornudos que esta actividad conllevó. Esta práctica desata lo monstruoso, por salir de los patrones estéticos- ideológicos convencionales al proponer una parodia hacia la creación de otros personajes, es decir, las mujeres se divinizan al crear un individuo y transgreden el discurso normativo impuesto por aspectos sociales. El papel del observador se cambia, ya que ahora es el lector que sirve como testigo de los personajes exorcistas.

Acorde al objetivo planteado en el tercer capítulo, se determina que las manifestaciones culturales de lo monstruoso se desarrollan en temas expuestos (lo sexual, el sacrilegio y lo ritual), estas explican la diferencia entre sujetos normativos y antinormativos a través de un discurso que apela por tener un perfil moral, el cual está ligado al comportamiento de cada sujeto, ya sea en el acto coital, en la consecuencia del sexo (embarazo, causa de la deformación del cuerpo femenino), en la manipulación del cadáver para adquirir conocimiento o placer y por último, en admirar la falsedad milagrosa de un sujeto irrelevante.

Sobre el contenido de este capítulo, se considera la manifestación de lo monstruoso en la dicotomía vencedor / vencido, cuya función es caracterizar a los sujetos como mártires para exponer ese carácter ascético que brinda la religión, como el caso del padre vencido por el deseo de una mujer catalogada como monstruo por su posicionamiento de *femme fatale*. En lo ritual, este par también recalca la imagen del sujeto, en cada uno se presentan discursos que ejemplifican la muerte, la violencia y las creencias religiosas, por la presencia de la cruz o el velorio de sujetos vivos y muertos con el fin de recrear la visión sublime del espíritu para alcanzar la vida eterna, asimismo, genera una imagen de poder, en la mayoría de los casos adjudicada al sujeto marginal deshumanizado por el entorno, el cual luego será considerado como monstruo o bestia.

En conclusión, de los siete pasos propuestos en esta investigación, se utilizaron dos de ellos (el sexto y el séptimo paso). Con el sexto paso, se afirma que las conductas no

convencionales y las prácticas culturales muestran al monstruo como una transgresión moral- religiosa. Con el séptimo paso, se cumple al desarrollar el monstruo como una figura anormal, que se manifiesta según diversas temáticas como la violencia, el deseo sexual, lo tétrico y la dicotomía real/ irrealidad.

## 8. Conclusiones

Según el análisis hecho sobre la conformación de lo monstruoso en los capítulos anteriores, se efectúa una recapitulación de lo investigado en este trabajo, con el fin de exponer las ideas que estructuran las conclusiones generales. Para ello, se toman en cuenta los objetivos, el corpus elegido y los procedimientos pautados para la realización del desarrollo del tema propuesto. Dicho esto, se consideran en estas páginas finales cuatro grandes aspectos: contenido, metodología, aportaciones y sugerencias de investigación.

### **Sobre los contenidos**

1. La conformación de lo monstruoso se desarrolla en tres pasos, para mayor claridad expositiva se enumeran las consideraciones referentes a este fenómeno:

1.1. Para desarrollar el proceso de la conformación de lo monstruoso, se debe de entender que el individuo que forma parte de este fenómeno, es decir, el monstruo se concibe como una invención modificada por pensares políticos, religiosos, históricos y sociales. Si bien, no es un fenómeno que debe ser totalizante, se elabora como un problema que afecta lo normativo; efectivamente, se adjudica su creación a la represión del poder hacia sujetos caracterizados por defender un ideal que quiere ser reemplazado por otro que modifique lo que son para promover un ideal de progreso.

1.2. Una vez entendidos los procesos y modalidades de lo monstruoso, se utilizan los principios morales que forman a la sociedad para exponer la cultura como forma creadora de un ser abyecto y siniestro, por medio de elementos que juntos son causante de miedo por desafiar la forma normativa de los sujetos, estos son el uso de pezuñas, cuernos, lo cromático, entre otros. En ese sentido, el sujeto arquetípico creado en las leyendas se impregna, en gran medida, de aspectos folclóricos, porque tienen un fin didáctico que se aleja de la fantasía al utilizar situaciones cotidianas para dar una visión del

espacio real, el cual es invadido por seres que intentan mostrar cierto comportamiento transgresor y son una alegoría de lo que no se debe hacer, ya sea a nivel religioso o personal. Los modelos arquetípicos analizados presentan:

1.2.1. El diablo se sigue desarrollando según un ideal religioso, donde siempre lo caracterizan como némesis de Dios y es monstruoso cuando se construye bajo la estética de lo feo ; sin tomar en cuenta lo artístico, puesto que esto lo haría admirable ante lo social, la moral y la religiosidad.

1.2.2. La momia se origina por el bagaje cultural de los egipcios, simplemente muestran el embalsamamiento de un sujeto fallecido, sin embargo, el desconocimiento de ello, lo presenta como un ser muerto, pero temido por ser vivido y ajeno a la época donde este se manifiesta. La momia considerada monstruoso por la transgresión al principio de la vitalidad, es para estas épocas (1940-1980), lo que se entiende como zombi en la actualidad, solo que el primero se estereotipa con vendaje y el segundo muestra una visión de lo grotesco por la descomposición del cuerpo.

1.2.3. El vampiro se conforma por su relación con el murciélago y con lo cadavérico por el hecho de volar y beber sangre como ritual que le ofrece la vitalidad de los vivos, ya que por alimentarse del fluido vital del cuerpo, puede tener una vida que no le corresponde, las formas en las que se presenta pueden ser como un mamífero volador o una forma normativa que engaña a la visión del individuo no- monstruo.

1.3. Las manifestaciones culturales desarrollan prácticas prohibidas como parte del discurso principal de lo monstruoso, pues se considera que el monstruo debe estar construido para que represente una situación de atrocidad o violencia generada por el poderío, como el esperpento de los años 40, presentes en la literatura de enclave bananero para caracterizar al espacio de modo infernal.

Asimismo, el uso de la transgresión del cuerpo muerto no se considera un elemento intocable, pues simboliza la persona que ya se ha ido al más allá. Los personajes que

utilizan lo cadavérico para placer o conocimiento son considerados monstruos, por no seguir las reglas estéticas e ideológicas al mostrar su racionalidad a través de la enfermedad mental, lo grotesco, lo obscuro y lo ominoso.

2. Los aspectos sociohistóricos que conducen a la presencia de la monstruosidad son la violencia del ser humano expuesto a espacios hostiles que terminan en la muerte o en la destrucción de discursos externos al poder ejercido a la sociedad marginal. La marginalidad denota poco conocimiento, pobreza y criminalidad. El discurso sobre lo político crea un plano distópico por la inclusión de poblaciones indígenas como lo muestra la narrativa denunciante de Salarrué. Según el estudio historiográfico, las generaciones literarias hacen un esfuerzo por mostrar las penurias de los trabajadores inmersos en un ambiente lascivo y antropofágico creado por la peligrosidad del territorio al que se exponen.

3. En lo popular se crea lo monstruoso por medio del pecado y lo prohibido; aspectos que todavía se conservan en las representaciones diabólicas. Esto se debe al apego a la moral y religiosidad que se expresan en la época, las cuales todavía están presentes en la actualidad, es decir, el respeto que se tiene por la iglesia, sus prácticas, su iconografía y ceremonias representativas de Dios.

4. El monstruo se concibe desde lo que no es normativo, pues se construye en las épocas analizadas como un fenómeno transgresor de la moralidad religiosa por la conducta sacrílega del hombre. Por tanto, el ser monstruoso se configura mentalmente (inventado), ya que se compara con la maldad del diablo, cuya figura está asociada con el temor de Dios, no como un personaje folclórico visto desde la cultura popular. Lo monstruoso es parte de lo tabú por el tratamiento de temas como la homosexualidad, el bajo mundo visto desde la prostitución y la exposición del pecado como una situación

censurable, pero que de todos modos se comete. Esta ruptura discursiva generada por el monstruo refuerza el poder de las elites dominantes al maximizar la miseria de la sociedad.

5. Con la hipótesis planteada en la investigación se afirma que lo monstruoso es un fenómeno estético- literario que expone la transgresión de lo normativo; no obstante, a partir de los tres conceptos iniciales (miedo, invención y fealdad), se determina que el abordaje de esta presunción es incompleto, pues propone una visión estereotipada del monstruo y se deja de lado su construcción cultural basada no solo en lo fantástico, sino también en acontecimientos socio-políticos, los cuales funcionaron para tratar el objeto de estudio desde elementos positivos desarrollados en la realidad, la belleza y la adoración.

### **Sobre los fundamentos conceptuales y metodológicos**

1. Según el análisis realizado, la monstruosidad afecta a los sujetos tomados como marginales por causas políticas que los elimina, estos son los que muestran ideas exóticas como el comunismo en Costa Rica y que luchan por el reconocimiento de su identidad nacional como en el caso de Panamá, en El Salvador, los homicidios se desarrollan por estar en contra de los pensamientos políticos dominantes. Según los Estudios Culturales, el uso de lo nuevo para proponer el concepto de anticanon, se confirma por medio de la identidad nacional y los temas que la definen. La literatura centroamericana toma lo monstruoso como tema marginal debido a la crítica literaria; sin embargo, su relación con lo cultural hace válido el discurso fantástico de Ricardo Blanco Segura y Gonzalo Arias Páez y crea un nuevo paradigma literario que toma las temáticas olvidadas y las incluye en un plano de nuevos contenidos para definir la identidad, la nación y la conformación de sujetos.

2. Con un segundo paso se planteó la descripción de cómo se conforma lo monstruoso desde el espacio; por tanto, se consideran las teorías de las formaciones discursivas de Foucault para analizar la descripción de la ciudad en el corpus elegido, en

El Salvador y Panamá, las fuerzas de poder se determinan como monstruosas, pues se relacionan con la cultura por las acciones de los dirigentes, los cuales mediante su mandato dan nuevos significados a conceptos propios de un territorio como la nación, género y etnia. En el primer caso, el de Hernández Martínez por la deshumanización del indígena por la matanza de 1932, periodo anterior a la época analizada, pero que es parte de lo propuesto por Salarrué en el ámbito artístico y literario; mientras que, en Panamá, Estados Unidos y Omar Torrijos marginan al nacional y hacen inexistente la identidad de los nacidos en el país, puesto que no aluden al progreso, un claro ejemplo, sería el día de los mártires. En Costa Rica, los espacios en los que se visualiza el monstruo son los siguientes: la naturaleza, la iglesia y la cárcel. El primero, es modificado por prácticas culturales como la antropofagia para darle una nueva significación a la eliminación de sujetos antinormativos; el segundo espacio es la iglesia, la cual plantea un patrón moral que debe ser seguido, si no se «monstrifica» al sujeto por conducta y no por apariencia; por último, la cárcel muestra sujetos creados a través de la ruptura como los hombres travestidos y los que son demonizados por los apodos que le dan un alter ego.

3. Con el tercer paso, mediante el uso de los estudios culturales se ha concluido que El Salvador descrito en la década de los 1940 se presenta según la posición intelectual de Salarrué, la cual tiene una perspectiva culturalizada al presentar una nación distópica por la exclusión del indígena del ideal nacional. Este escritor ofrece variedad de temas que cuestionan la religiosidad y la visión del mundo hasta la década de 1970, en la cual muere. Asimismo, se reprenden ideologías diferentes a las impuestas por el poder, ya que se asesinan sacerdotes que querían un cambio social, debido al deseo de reestructuración social al incluir a los sujetos marginales. En Panamá, se muestra una ciudad convulsa que ofrece sujetos mártires que se barbarizan por la lucha de una identidad nacional que es minimizada por el imperialismo. Con respecto al papel de Sinán lo extranjero es exótico y lo yanqui se construye bajo la estética como bello. En Costa Rica, la ciudad se percibe, en

el periodo de 1940 a 1980, como un espacio cruento con una situación criminal que es justificada por medio de la violencia de los sujetos inmersos en cárceles o en situaciones políticas adversas a la nacional y la literatura analizada es un reflejo de lo sucedido en la época como en la literatura escrita por Carmen Naranjo. Según la relación literatura- cultura, los textos centroamericanos son un objeto cultural que utilizan el discurso sociopolítico como una forma de poder para la creación de un sujeto que muestre un reordenamiento social.

4. Acerca el cuarto paso, en los seis autores analizados se plantea una crítica y se desmitifica el arquetipo de los monstruos presentes en el corpus seleccionado. Por medio de los patrones estéticos considerados en la investigación se reafirma lo feo como amenaza a los sujetos normativos, lo bello es asociado a la sanidad y lo sublime como lo admirable, estos sirven para la conformación de un sujeto inmerso en la cultura popular; asimismo, el uso de la estética funciona como artífice de un discurso de ruptura al proponer en la literatura analizada, el monstruo no como arquetipo, sino como un individuo cultural maleado por la enfermedad, por las creencias religiosas y el uso de la brujería para exponer lo diabólico como parte de un ritual de conocimiento de los personajes.

5. El quinto paso de acuerdo con las teorías de Hinkelammert y Silva, los monstruos son parte de una construcción social, según los problemas que afectan a poblaciones diversas, según la raza, la ideología y la identidad; sin embargo, lo monstruoso por ser una abstracción no es un fenómeno mundial, es más bien un concepto que se describe como desconocido y creado por patrones conductuales que causan un acontecimiento amoral. Las teorías de Silva demuestran que el monstruo es un ser irreverente que transgrede los límites establecidos, además, es modificado por la mirada del observador, el cual se describe como hermoso o feo en el plano tanto real como irreal y se hace verdadero para los sujetos a su alrededor. Es por ello, que el monstruo en los discursos culturales recupera lo marginal y rompe con la tradición social al exponer el silenciamiento que sufren los

modelos antinormativos; asimismo, realiza una fusión entre lo popular y la cultura de élite al utilizar la ambivalencia en su construcción para ser contestatario en ambos casos, es decir, lo monstruoso aparece tanto en la alta cultura como en la baja por el poco interés en ser relevante en posiciones jerárquicas.

6. El sexto paso, plantea que lo monstruoso es una manifestación presentada por el discurso, pues «monstrifica» a los personajes por sus prácticas culturales como la brujería, conductas herejes y el demonismo, estas tienen como función regular el poder en la sociedad, por la adquisición de conocimiento concebido desde lo sobrenatural, esto sirve para establecer una conformación del monstruo, la cual se origina por una transgresión a las normas morales- religiosas, donde se muestra un sujeto desafiante y de ruptura.

El cuerpo caracterizado como monstruoso se utiliza para comunicar un castigo al sujeto que se inserta en lo prohibitivo, como una consecuencia de lo sexual, lo sacrílego y lo ritual para adquirir conocimiento que no es permitido, ya que rompe la ética social mediante la exposición de conductas aberrantes y macabras.

7. El séptimo paso, apunta que lo monstruoso se disecciona en varios temas, los cuales según los estudios culturales construyen un sujeto desde múltiples perspectivas, ya que al estar asociado con lo estético- literario, se entiende la conformación dentro de un objeto que muestra prácticas culturales, ya que al ubicar lo monstruo dentro del mundo real/irreal, lo tétrico, el deseo sexual, la muerte, la crueldad, lo ritual, el sacrilegio y la metamorfosis muestra una posición contraria a la modélica y se aceptan las conductas obscenas que generan imágenes grotescas por el manejo del cuerpo o situaciones que conlleven a acciones sin sentido. El espacio es modificado en gran medida por el concepto de espejo, el cual desarrolla la necrofilia, la idealización de un antisanto y la transformación de los sujetos tanto estéticamente como conductual, puesto que se deforma la apariencia y se utiliza la antropofagia como elemento exponente de lo sórdido.

## **Sobre las aportaciones**

1. El diablo que provoca/incita al miedo es el estereotipado por la cultura popular, este tiene una función didáctica, puesto que mediante su imagen monstruosa se busca reprimir al que no siga las normas del ciudadano caracterizado como modelo. La figura diabólica independientemente de su belleza o fealdad es un ser transgresor por construcción tanto literaria como social.

2. La figura de Luzbel es demonizada erróneamente, por la creencia del ángel caído a los infiernos o el bajo mundo, esto en la literatura se ha canonizado, sin embargo, no se debe olvidar que es una invención para crear patrones de comportamiento. Por factores culturales es relacionado con el diablo, pero en la literatura centroamericana, específicamente en la obra de Arias Páez, se concibe únicamente como el ángel, una figura rebelde sumamente bella y que tiene más conocimiento que los demás seres. El diablo y Luzbel son dos figuras diferentes, aunque ambos tengan elementos en común como el transporte de luz. Como se analizó en el apartado de la posible monstruosidad de lo diabólico, se demoniza a Luzbel por medio del discurso de poder para crear miedo.

3. Se plantea al monstruo como bello por su falsa imagen humana, la cual demuestra la sanidad como parte de su atractivo principal, esta caracterización de lo monstruoso, es diferente solo por ser un personaje abyecto. En los dos casos analizados, el íncubo y la momia desarrollan una serie de crisis mentales en el sujeto que se encuentra más próximo a él, visto que expone pensamientos de destrucción. La apariencia del monstruo en las letras centroamericanas se conforma como ambivalente por estar dentro de lo bello / feo, es decir, los hay bellos que causan obsesión en el observador considerado normativo, por tanto, no se busca aniquilar ni desaparecer para restablecer el equilibrio social, puesto que no genera antivalor alguno; sin embargo, no pierde su condición de monstruo, ya que el descrito como

bello es el otro, esto se constata en su papel cultural, donde para algunos es venerable y para otros no.

4. Lo ritual en la literatura se desarrolla según la visión de poder, ya sea en los de evocación o en los de invocación, puesto que en los primeros se utiliza la figura de Dios y los ángeles para pedir por los enfermos y por situaciones que generen prosperidad al sujeto, conforme a esto, el entierro y el velorio toman una cuestión simbólica al exponer objetos o animales para realizar un culto al cuerpo muerto, el cual torna lo material en un elemento sacro. En seguida, con los rituales de invocación se destaca la posesión del cuerpo por un espíritu o por la insensatez adjunta al hombre como bestia, según un estudio de las cuatro décadas investigadas, se concluye que los elementos rituales más predominantes son el tomar sangre del enemigo para adquirir conocimiento dado por lo sobrenatural. Este ritual que muestra un cuerpo sanguinolento, no expone modificación alguna entre 1940 y 1980, ya que el patrón estético e ideológico «monstrifica» al sujeto que lo practica y hay una manifestación de violencia o amenaza a un sujeto normativo, con el uso de armas cortantes.

5. El fenómeno de lo monstruoso no solo es fantástico, sino también social y político. En Centroamérica se considera que el monstruo es una invención, si bien lo es, no solo se debe de comprender desde los mundos paralelos o lo que causa extrañeza o miedo, tal y como lo fantástico apunta. En el ámbito social se determina que lo monstruoso es la manifestación contestataria a las tradiciones. Por último, el plano político se considera dentro de lo monstruoso como una crítica a las figuras de poder y la hibridez. El monstruo también es hegemónico y en las letras centroamericanas se desarrolla por medio de las construcciones de nación e identidad, las cuales son antiéticas y selectivas.

6. El tratamiento de lo monstruoso en las letras centroamericanas es un fenómeno que se construye con manifestaciones culturales que categorizan a los sujetos considerados monstruos, estos se presentan como una simbolización de la cultura de

Centroamérica para criticar la tradición que aboga por los discursos de identidad, nación y poder. Esto es un enfoque distinto de los procesos culturales centroamericanos, ya que hay una clara omisión del fenómeno, pues se considera como inventado; sin embargo, con estas muestras narrativas de 1940 a 1980, se determina que lo monstruoso, en efecto, es una construcción modificada por prácticas que desarrollan ideologías propias del territorio estudiado.

7. Los estudios previos de lo monstruoso en Centroamérica son pocos e insuficientes, porque proponen una visión de este fenómeno como una invención derivada de lo fantástico; por consiguiente, se avanzó en los siguientes aspectos: los monstruos son ambivalentes por no tener un límite establecido, es decir, pueden construirse desde lo positivo o negativo, lo monstruoso es ambiguo por sus múltiples interpretaciones basadas en parámetros estéticos- literarios y el monstruo debe ser definido como un elemento simbólico y contestatario de una época determinada. Dicho análisis permite reconsiderar el canon y diversas alternativas de conformación del sujeto cultural.

8. En relación con las teorías utilizadas en esta investigación, lo monstruoso es un fenómeno que se puede extraer en cualquier contexto, sin embargo, se debe tomar en cuenta que no todos los monstruos son iguales. Sobre la dicotomía belleza / fealdad hay confusiones con su tratamiento conceptual, ya que en algunos casos es contradictorio y dejan de lado la ambivalencia del objeto de estudio. Solo se describe al monstruo como feo, enemigo y dañino.

## Sugerencias de investigación

En esta sección se plantean *cinco sugerencias de investigación* que se derivaron del desarrollo de este estudio, las cuales se consideran pertinentes para desarrollar más panoramas sobre la conformación de lo monstruoso, ya sea desde el canon, el análisis de un personaje en específico o la producción literaria como prueba de la existencia de este fenómeno estético- literario según una época determinada, de ello se formulan las interrogantes próximas:

1. ¿Qué aspectos literarios considera el discurso canónico para incluir a los escritores en una generación?
2. ¿Cómo se manifiesta el ocultismo en la conformación de lo monstruoso?
3. ¿Cómo se construye la monstruosidad en las épocas posteriores a este estudio?
4. ¿Cuál es la razón, por la que la figura del diablo se construye como masculino y no como femenino en la literatura centroamericana?
5. ¿Qué requisitos debe cumplir el ser monstruoso para representar los problemas de una época determinada?

Las futuras líneas de investigación quedan abiertas para realizar un cuestionamiento de los elementos de la crítica literaria, la cual presenta sistemas de marginación por medio del canon. Lo monstruoso es disidente porque crea nuevos planteamientos sobre construcciones culturales en diversas épocas de la literatura de Centroamérica, ya que pone en duda las estructuras tradicionales y da paso a paradigmas novedosos que constituyen al sujeto cultural.

## 9. Referencias bibliográficas

- Acuña, Víctor. «Las memorias del codo del diablo». *Revista Paquidermo*, 4 Dic.2014. Web.17 Ago.2019 < <https://revistapaquidermo.com/archives/11199> >
- Alvarenga, Patricia. «Sexualidad y participación política femenina en la izquierda costarricense ». *Revista Intercambio*. 4.5 ( 2007):.231-267.
- Amaya, Silvia y María Cruz Guevara. *Balsamera y los sucesos de 1932: Análisis narratológico y poético de la metanovela Balsamera, de Catleya Luna*. Tesis. Universidad de El Salvador, 2009.
- Amighetti, Francisco. «Apuntes para una historia natural del Diablo». *Brecha*. 3(1961):17.
- . «Historia natural del Diablo». *Brecha*. 3 (1956): 12-13.
- . «Historia natural del Diablo». *Brecha*. 8 (1957): 8-9.
- . *Obra literaria: Francisco Amighetti*. San José. Editorial Universidad de Costa Rica, 1993.
- Áncora. «Penitenciaría Central: de pulguero a castillo». *La Nación*, 28 Set. 2014. Web.16 Set.2018. <<https://www.nacion.com/viva/cultura/penitenciaria-central-de-pulguero-a-castillo/GB4K5G73VNB2PKOX2RMEKLKEQ4/story/> >
- Araya, Seidy. *Seis narradoras de Centroamérica: Claribel Alegría, Gloria Guardia, Rosario Aguilar, Rima Vallbona, Carmen Naranjo, Luisa González*. Heredia. Editorial Universidad Nacional, 2003.
- Arias, Dennis. *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso: Metáforas, saberes y cuerpos del biopoder (Costa Rica, 1900-1946)*. San José. Editorial Arlequín, 2016.

----- . «Monstruos que gobiernan, animales que devoran. La crítica al liberalismo desde la zoología política en Costa Rica (1870-1900)». *Anuarios de Estudios Centroamericanos* 41 (2015):.219-248.

Arias Páez, Gonzalo. *Luzbel*. San José. Editorial Costa Rica, 1969.

Arroyo, Sergio. «El horror viene del alma». Blog *Cenizas del ornitorrinco*, 2013. Web.13 Nov.2018. <<http://sergioarroyo.com/el-horror-viene-del-alma>>

Artavia, Silvia. «Museo Penitenciario abrirá sus puertas mañana por la noche para un recorrido teatralizado» *La Nación*, 28 Feb. 2018. Web.16 Set 2018. <<https://www.nacion.com/el-pais/patrimonio/museo-penitenciario-abrira-sus-puertas-por-la/MQZQYMX3AJHQ3G6G3GWBT4MBUY/story/>>

Asturias, Miguel. *El Señor presidente*. San José. Editorial Universitaria Centroamericana, 1985.

Baltodano, Gabriel. «Los hilos de lo desconocido: *Luzbel* de Gonzalo Arias Páez». *Letras*. 38(2005):101-121.

Bathrick, David. «Estudios culturales». *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco libros, 2005.273-299.

Blanco, Ricardo. *Atavismo diabólico*. San José. Editorial Costa Rica, 1980.

Bourgois, Phillippe. *Banano, etnia y lucha social en Centroamérica*. San José: DEI, 1994.

Burdiel, María. «Estudios de tres cuentos de Naranjo ». *Revista de la Universidad de Costa Rica*.41 (1975):101-110.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Barcelona. Paidós, 2002.

- Cabrera, Claudia. *Los tratados del Canal de Panamá de 1977 cuando quien dirige importa: Omar Torrijos Herrera y Jimmy Carter*. Tesis. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2010.
- Calvo, Karen. «De la carne a la sangre: La representación de los monstruos en la literatura costarricense neogótica». *Coloquio Internacional gótico III y IV*. México D.F: Samsara, 2012.284-308.
- . *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves*. Tesis. Universidad de Costa Rica, 2013.
- . «Terror en el trópico: Cómo entender la escritura gótica en el contexto de la narrativa costarricense». *Oscuras latitudes: Una cartografía de los estudios góticos*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2017.75-82.
- Calvo, Annette. «Sobre el tabú, el tabú lingüístico y su estado de la cuestión». *Káñina*. 35(2011):121-145.
- Carro, Alfonso. *El pensamiento socialdemócrata*. San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- Casaús Marta y Teresa García. *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*. Guatemala. F y G Editores, 2005.
- Castro- Gómez, Santiago. «Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la «invención del otro»». *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.145-161.
- Chacón, Albino et al .*Diccionario de la literatura centroamericana*. Heredia. Editorial Universidad Nacional, 2007.
- Chaves, José Ricardo. «Atavismos góticos». *La Nación*, 12 Feb 2012: Web.13 Nov 2018.  
<[http://www.nacion.com/archivo/Atavismos-goticos\\_0\\_1250075111.html](http://www.nacion.com/archivo/Atavismos-goticos_0_1250075111.html)>

- . «Los monstruos fantásticos en la literatura costarricense». *Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 42 (2016):77-89.
- Conde, Ángeles. «Música para recordar a Monseñor Óscar Romero», *Aleteia*, 17 Ago 2018. Web 5 Oct, 2018. <<https://es.aleteia.org/2018/03/09/musica-para-recordar-a-monsenor-oscar-romero/>>
- Contreras, Anabelle. *Soralla de Persia: Médiun, medios y modernización en Costa Rica (1950-1970)*. Heredia. Editorial Universidad Nacional, 2012.
- Contreras, Gerardo. «La campaña electoral de 1970 y el papel del partido vanguardia popular». *Revistas Electrónica Diálogos*, 9(2008):1663-1709.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid. Editorial Gredos, 1973.
- Corrales, Francisco. «La cabeza como trofeo». *Boletín Museo Nacional de Costa Rica*, junio 2013. Web. 16 Oct 2018. <[http://www.museocostarica.go.cr/es\\_cr/aportes/la-cabeza-como-trofeo.html?Itemid=120](http://www.museocostarica.go.cr/es_cr/aportes/la-cabeza-como-trofeo.html?Itemid=120)>
- Cortes, Carlos. «José León Sánchez, la redención del escritor maldito». *La Nación*, 3 Feb 2018. Web. 16 Set 2018 <<https://www.nacion.com/ancora/jose-leon-sanchez-la-redencion-del-escriptor/W3JA34UT7ZHY7H2AP23MHF7TZ4/story/>>
- Cubillo, Ruth. «El surgimiento del relato fantástico en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX». *Brumal* (2014):161-175.
- Dobles, Fabián. *El majjú: y otras de Tata Mundo*. San José. Ediciones Repertorio Americano, 1957.
- . *Obras completas*. Heredia. Editorial Universidad Nacional, 1997.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona. De bolsillo, 2004.

- *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen, 2007.
- Emiliani, Rómulo. «Él era un hombre muy temido». *La Prensa*, 15 Set 2016. Web. 5 Oct 2018  
<<http://www.laprensa.hn/opinion/columnas/1000304-412/%C3%A9l-era-un-hombre-muy-temido>>
- Escosteguy, Ana Carolina. «Una mirada sobre los estudios culturales latinoamericanos». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 15(2002):35-55.
- Estrada, Olga Cecilia. *Lo siniestro como categoría estética, ejemplificada en algunos grabados de Francisco Amighetti*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, 1990.
- Falcón, Constantino *et al.* *Diccionario de mitología clásica*. Madrid. Alianza editorial, 2013.
- Fallas, Carlos Luis. *Mamita Yunai*. San José: Editorial Costa Rica, 2008.
- Fernández, Sara. *El impacto de la empresa transnacional en la evolución de la economía panameña: el sector portuario como caso de estudio*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Figueres, José. *El espíritu del 48*. San José. Editorial Costa Rica, 1987.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2002.
- . *Los anormales: Curso en el College de France (1974-1975)*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires. Siglo XXI, 1976.
- Fumero Vargas, Patricia. «Los estudios culturales en Centroamérica». *Estudios*. 27 ( 2013):116-139.
- García, Joaquín *et al.* *Identidad, invención y mito: Ensayos escogidos*. San José: Editorial Costa Rica, 2015.

Gómez, Rafael. «La estética de la rebeldía: del situacionismo a la *okupación*». *Arte y Ciudad -Revista de investigación*. 3(2013):.199-214.

González, Andrea. «Museo Penitenciario recopila 105 años de cruda historia». *Perfil*, 20 Feb 2017. Web 5 Oct 2018 <https://www.revistaperfil.com/vida/museo-penitenciario-recopila-105-anos-de-cruda-historia-costarricense/WDS7UFHBNRCFZNAW4KMMBZQIW4/story/>

Guardia. Gloria. «Rogelio Sinán: Una revisión de la vanguardia Panameña». *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua*. 2(1975):4-23.

Gurdián, Reymundo. «La estrategia negociadora de los Tratados Torrijos- Carter». *Tareas*.146 (2014):31-51.

Hernández, María Eugenia. *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. Una mirada hacia las nuevas propuestas*. Tesis de Maestría. Universidad Rafael Landívar, 2017.

Herra, Rafael Ángel. *El desorden del espíritu. Conversaciones con Amighetti*. San José. Editorial Universidad de Costa Rica, 1987.

----- . *Lo monstruoso y lo bello*. San José. Editorial Universidad de Costa Rica, 1988.

----- . Presentación. *Obra literaria: Francisco Amighetti*. Por Francisco Amighetti. San José. Editorial Universidad de Costa Rica, 1993.13-15.

Hidalgo, Roxana. *Voces subalternas: Feminidad y otredad cultural en Clarice Lispector*. San José. Uruk Editores, 2012.

Hinkerlammert, Franz. *Sacrificios Humanos y sociedad occidental: Lucifer y la bestia*. San José. DEI, 1993.

Hurtado, Víctor. «Las muertes del codo del diablo en el cine», *La Nación*, 25 Ene 2015. Web. 5 Oct 2018 <https://www.nacion.com/viva/cultura/las-muertes-del-codo-del-diablo-en-el-cine/AYISKAXGURHW7G2AU7MXU7DUUA/story/>

- Jiménez, Antonio. «Fui absuelto... lo demás no importa». *Revista dominical*, 31 Oct 1999, Web 5 Oct 2018 <http://www.nacion.com/dominical/1999/octubre/31/dominical7.html>
- Kwei, Ivon. «Biografía de Juan José Gerardi». *Guatemala.com*, 12 Set 2017. Web. 16 Set 2018 <https://aprende.guatemala.com/historia/personajes/biografia-monsenor-juan-jose-gerardi/>
- La Prensa Libre*. «Monseñor Gerardi, 18 años después de su muerte». *Prensa Libre*, 21 Abr 2016. Web. 16 Set 2018 <http://www.prensalibre.com/hemeroteca/monseor-gerardi-18-aos-despues-de-su-muerte>
- Lara-Martínez, Rafael. *Política de la cultura del Martinato*. San Salvador. Editorial Universidad Don Bosco, 2011.
- , «De la est-ética en Salarrué: mediación política y redención estética». *Ístmica* 14(2011):151-155.
- , «En las manos de un pequeño país. Política y poética en El Salvador (1884-2004) ». *Inter Sedes*. 4(2003):13-33.
- López, Nelson. «Traducir desde la cultura: de lo regional a lo universal. De *Cuentos de barro* a *Tales of Clay* ». *Ístmica*. 14 (2011):157-162.
- , «La vigencia del pensamiento de Salarrué». *Repertorio Americano*. 24 (2014):215-232.
- Lovecraft, Howard. «Supernatural Horror in Literature ». *The Recluse*. 1(1927):.23-59.
- Maier, Corinne. *Lo obsceno: La muerte en acción*. Buenos Aires. Nueva Visión, 2005.
- Manduley, Julio. «La política económica de Omar Torrijos». *Tareas*. 146 (2014):97-121.
- Martí, Salvador. *Tiranías, rebeliones y democracia: itinerarios políticos en América Central*. Barcelona: Bellaterra, 2004.

- Mendoza, Martha. «La recreación literaria de una variedad lingüística: *Cuentos de barro de Salarrué*». *Káñina*. 41(2017):143-157.
- Menoyo, Pedro. «Etimología de monstruo». *Etimologías de Chile*, 2018. Web. 13 Nov. 2018  
<http://etimologias.dechile.net/?monstruo>
- . «Etimología de monstruoso». *Etimologías de Chile*, 2018. Web. 13 Nov. 2018  
<http://etimologias.dechile.net/?monstruoso>
- Menton, Seymour. «La búsqueda de identidad nacional en el cuento panameño». *Revista Iberoamericana*. 67 (2001):399-408.
- Molina, Iván. *Príncipes de las remotidades: Carlos Luis Fallas y los escritores proletarios costarricenses del siglo XX*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2016.
- Mora, Carmen de. «El criollismo salvadoreño en los años 20: Salarrué». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 27(1998):161-176.
- Mora, Maynor. *Los monstruos y la alteridad: hacia una interpretación crítica del mito del monstruo moderno*. Heredia. Editorial Universidad Nacional, 2007.
- Morales, Laura. «Conozca la historia y los secretos de «La Peni » en Museo Penitenciario», *La Nación*, 2017. Web. 5 Oct. 2018 <<https://www.laprensalibre.cr/Noticias/detalle/103593/conozca-la-historia-y-los-secretos-de-la-peni-en-museo-penitenciario->>
- Morales Rojas, Rosa María y Tania Elena Moreira Mora. *Tratamiento del espacio en el cuento costarricense en tres momentos de la historia literaria*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Costa Rica, 2000.
- Naranjo Coto, Carmen. *Hoy es un largo día*. San José. Editorial Costa Rica, 1974.
- Odio, Eunice. *Los elementos terrestres*. San José. Editorial Costa Rica, 2013.
- Omicrono. «¿Qué es vampirismo clínico?». *El español*, 29 Jul. 2015. Web. 16 Oct. 2018  
 <<https://omicronno.elespanol.com/2015/07/que-es-el-vampirismo-clinico/>>
- Oreamuno, Yolanda. *A lo largo del corto camino*. San José. Editorial Costa Rica, 2011.

Ovares, Flora *et al.* *La casa paterna: Escritura y nación en Costa Rica*. San José. Editorial Universidad de Costa Rica, 1993.

Ovares, Flora. *Crónicas de lo efímero: revistas literarias de Costa Rica*. San José. Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2011.

Patrimonio. «Museo pone en libertad la cruel historia de la Peni». *La Nación*, 2017. Web. 16 Set. 2018 <<https://www.nacion.com/el-pais/patrimonio/museo-pone-en-libertad-la-cruel-historia-de-la-peni/5RNRJHI56JBA7HGRX26LKYPENY/story/>>

Pérez, Carlos. «La crisis de Panamá de 1964: Análisis de un documento militar de Estados Unidos». *Tareas*.146 (2014):53-65.

Pérez, Héctor. *Historia global de América Latina: Del siglo XXI a la independencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

Pérez, Rafael. «Sobre el cuento erudito costarricense». *Biblioteca electrónica Scriptorium*,28 May. 2014.Web. 13 Nov.2018 <<http://www.scriptorium.una.ac.cr/index.php/bibliografias/cuentos-academicos-costar-rica>>

Piedra, Dora Lía. *Imágenes de la mujer en la literatura costarricense escrita por mujeres (1980-1995)*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Costa Rica, 2004.

Pizarro, Ana. «El sur y los trópicos: Ensayos de cultura latinoamericana». *Cuadernos de América sin nombre*, n°10. San Vicente: Universidad de Alicante, 2004.11-216.

Porras, Carlos. «Atavismo diabólico. Cuentos de Ricardo Blanco Segura». *Blog Mis libros con notas*, 26 Nov. 2017.Web. 13 Nov. 2018 <<https://mislibrosconnotas.blogspot.com/2017/11/atavismo-diabolico-cuento-ricardo-blanco-segura.html>>

Quesada, Juan Rafael *et al.* *Costa Rica contemporánea: raíces del estado de la nación*. San José. Editorial Universidad de Costa Rica,1999.

Quesada, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José. Editorial Costa Rica, 2012.

Retana, Camilo. *El cuerpo abierto: un ensayo sobre la construcción y deconstrucción de los límites somáticos*. Heredia. Editorial Universidad Nacional, 2018.

Richard, Nelly. *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*. Santiago. Editorial Arcis, 2010.

Rodríguez, Eugenio. *De Calderón a Figueres*. San José. Editorial Universidad Estatal a Distancia,1981.

- Rodríguez, Francisco. «Escribir con compromiso: La generación del 40». *Kañina*.31.2 (2007):.227-236.
- Rodríguez, Rogelio. «Rasgos de identidad y novelas panameñas: 1972-1998». *Revista Iberoamericana*.67 (2001): 419-431.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. *100 años de literatura costarricense*. San José. Ediciones Farben, 1995.  
----- . *100 años de literatura costarricense*. 2 vols. San José. Editorial Costa Rica, 2018.
- Rovinski, Samuel. *Las fisgonas de Paso Ancho*. San José. Editorial Costa Rica,1995.
- Ruiza, Miguel. «Oscar Amulfo Romero». *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, 2018.Web.5 Oct.2018 <[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/romero\\_oscar.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/romero_oscar.htm)>
- Saborío, Carlos. «El crimen del codo del diablo ». *Espíritu del 48*, 9 Ene.1993.Web. 5 Oct. 2018 <<https://elespiritudel48.org/el-crimen-del-codo-del-diablo/>>
- Salazar Arrué, Salvador. *El ángel del espejo*. Barcelona, Talleres de Bodoni, 1985.  
----- . *Eso y más*. San Salvador. Editorial IR, 1940.
- Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos: ontología teratológica*. México D.F. Plaza y Valdés, 2003.
- Schiavo, Luigi. *La invención del diablo: Cuando el otro es el problema*. San José. Lara Segura & Asociados, 2012.
- Sevillano, Dennis. «La política rural de mejoramiento social del general Maximiliano Hernández Martínez y sus contradicciones, 1932-1944». *Revista de Museología Koot*. 5( 2014):9-22.
- Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Bogotá. Editorial Tercer mundo, 1992.
- Sinán, Rogelio. *La boina roja y otros cuentos*. San José. EDUCA, 1998.
- Solana, José Luis. «Bioculturalidad y homo demens. Dos jalones de la antropología compleja ». *Gazeta de Antropología*.12(1996):1-20.
- Soluri, John. «Señora Chiquita» *Culturas bananeras*. Bogotá: Siglo de hombres Editores, 2013.257-298.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F. Tiempo contemporáneo, 1972.

- Torres, José. «Panamá: efectos del régimen de Torrijos en la estructura económica ». *Comercio Exterior*. 32(1982): 56-69.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Ariel, 1982.
- Turcios, Froylán. *El vampiro. París: Le livre libre, 1910*.
- Ulloa, Warren. «Los guantes de seda del monstruo de la basílica », *Goethe Institut*, 20 Jun. 2015. Web.5 Oct. 2018 <<http://blog.goethe.de/cuentacentroamerica/archives/67-Los-guantes-de-seda-del-Monstruo-de-la-Basilica..html>>
- Ureta, Vielka. *Tres versiones del cuento en Panamá: Rogelio Sinán, Rosa María Britton y Enrique Jaramillo Levi*. Ciudad de Panamá. Fundación Cultural Signos, 1999.
- Vargas, Otto. «Cae otra vez el ultimo de “Los hijos del diablo»». *Nación.com*, 28 Mar. 2008. Web. 5 Oct. 2018 <[http://www.nacion.com/ln\\_ee/2008/marzo/28/sucesos1475998.html](http://www.nacion.com/ln_ee/2008/marzo/28/sucesos1475998.html)>
- Vargas, Yorlery et al. «Redención: La historia de un hijo del diablo ». *El sol de occidente*, 2014. Web.5 Oct. 2018 <<http://elsoldeoccidente.com/enlinea/2014/12/redencion-la-historia-de-un-hijo-del-diablo/>>
- Villalobos, Carlos. «Los recuentos del asombro o los resabios de la paradoxografía en la literatura costarricense ». *Revista de Filología y Lingüística*, 40(2014): 55-64.
- Watson, Maida. «Narración y nación en la obra de Rogelio Sinán ». *Revista Iberoamericana*. 67 (2001):433-441.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. *Los orígenes del arte abstracto en Costa Rica (1958-1971)*. San José. Museo de Arte Costarricense, 1994.