

EL INCESTO Y EL (HOMO)EROTISMO GÓTICO: UNA PRÁCTICA SEXUAL Y UNA ESTÉTICA INCÓMODAS Y RARAS EN LA HOMOPOÉTICA MASCULINA COSTARRICENSE

RONALD CAMPOS LÓPEZ
Universidad de Costa Rica
ronald.camposlopez@ucr.ac.cr
ORCID: 0000-0001-5168-8392

RESUMEN

En este artículo se analiza hermenéuticamente, por un lado, la deconstrucción del incesto como prohibición, con base en dos poemas de Ioan Vidal (1960) y Gustavo Arroyo (2018). En estos textos, los actantes líricos enuncian, viven y defienden con naturalidad el incesto y el homoerotismo. Estos les permiten desarticular restricciones sociales, morales o familiares, a fin de establecer una relación sexual y existencial más libre y gozosa. Por otro lado, se propone el concepto de *(homo)erotismo gótico* y su perspectiva pornosatánica. Se estudian con base en poemas de Luis Antonio Bedoya (2015) y Roberto André Acuña Vargas (2022). Esta estética polemiza tabúes como la aparente monstruosidad, patologización o degeneración moral o espiritual de los sujetos homosexuales, hombres que tienen relaciones sexoafectivas con otros hombres y aun intersexuales, con el propósito de girar estos significados y afirmar literaria y políticamente el conocimiento profundo y revitalización emocional del erotismo o amor intermasculino.

PALABRAS CLAVE: Poesía costarricense, homosexualidad masculina, deconstrucción, incesto, (homo)erotismo gótico, poesía pornosatánica.

L'INCEST I EL (HOMO)EROTISME GÒTIC: UNA PRÀCTICA SEXUAL I UNA ESTÈTICA INCÒMODES I RARES A L'HOMOPOÈTICA MASCULINA COSTA-RIQUENYA

RESUM

En aquest article s'analitza hermenèuticament, d'una banda, la deconstrucció de l'incest com a prohibició, amb dos poemes de Ioan Vidal (1960) i Gustavo Arroyo (2018). En aquests textos, els actants lírics enuncien, viuen i defensen amb naturalitat l'incest i l'homoerotisme. Aquests permeten desarticular restriccions socials, morals o familiars, per tal d'establir una relació sexual i existencial més lliure i alegre. D'altra banda, es proposa el concepte d'(homo)erotisme gòtic i la seva perspectiva pornosatànica. S'estudien basant-nos en els poemes de Luis Antonio Bedoya (2015) i Roberto André Acuña Vargas (2022). Aquesta estètica polemitzta tabús com l'aparent monstruositat, patologització o degeneració moral o espiritual dels subjectes homosexuals, homes que tenen relacions sexoafectives amb altres homes i fins i tot intersexuals, amb el propòsit de girar aquests significats i afirmar literàriament i política el coneixement profund i revitalització emocional de l'erotisme o amor intermasculí.

PARAULES CLAU: Poesia costa-riqueny, homosexualitat masculina, deconstrucció, incest, (homo)erotisme gòtic, poesia pornosatànica.

Data de recepció: 26/VI/2024
Data d'acceptació: 06/XI/2024
Data de publicació: desembre 2024

INCEST AND GOTHIC (HOMO)EROTICISM: AN UNCOMFORTABLE AND STRANGE SEXUAL PRACTICE AND AESTHETICS IN COSTA RICAN MALE HOMOPOETICS

ABSTRACT

This article analyzes hermeneutically, on the one hand, the deconstruction of incest as a prohibition, based on two poems by Ioan Vidal (1960) and Gustavo Arroyo (2018). In these texts, the lyrical actants naturally enunciate, live and defend incest and homoeroticism. These allow them to dismantle social, moral or family restrictions, in order to establish a freer and more joyful sexual and existential relationship. On the other hand, the concept of *gothic (homo)eroticism* and its porno-satanic perspective is proposed. They are studied based on poems by Luis Antonio Bedoya (2015) and Roberto Andre Acuña Vargas (2022). This aesthetic polemicalizes taboos such as the apparent monstrosity, pathologization or moral or spiritual degeneration of homosexual subjects, men who have sexual relationships with other men and even intersexuals, with the purpose of turning these meanings and literary and politically affirming deep knowledge and emotional revitalization of eroticism or intermasculine love.

KEYWORDS: Costa Rican poetry, male homosexuality, deconstruction, incest, gothic (homo)eroticism, porno-satanic poetry.

1. EL HOMOEROTISMO MASCULINO EN LA POESÍA COSTARRICENSE

Anteriormente, Campos (2022) ha explicado que frente al tratamiento conservador y recatado (Monge 1984), pudoroso y tímido (Rojas 1987) del erotismo en la poesía costarricense, a partir de la década de los 60 se manifestó cierta apertura a la expresión homoerótica entre temores y osadías; aun así, se permitió hacer más pública la existencia de *otros* erotismos en la sociedad y en la literatura costarricenses. Las representaciones de los sujetos homosexuales o de hombres que tienen relaciones sexoafectivas con otros hombres se enfrentaban a una visión de mundo heteropatriarcal y homofóbica, según la cual dichos hombres seguían siendo retratados como sujetos nocturnos, anormales, inherentemente criminales, desequilibrados mentales, portadores de enfermedades venéreas, pederastas o pecadores (Alvarenga 2012, Sequeira 2020). Prácticamente, a lo largo del siglo XX, el homoerotismo en Costa Rica fue concebido como enfermedad y pecado; según la lógica discursiva, oscilaba

entre la locura (que implicaría la enajenación del individuo) y la criminalidad, que remite a un sujeto que domina sus impulsos sexuales y, por tanto, elige si se ubica en el mundo de la moralidad o en el de la perversión. (Alvarenga 2012: 291)

Ha habido cambios, mas no optimistas: el rechazo, la discriminación, la condena espiritual y la violencia siguen actuando en este país. Las elecciones de 2018 desvelaron y avivaron el *habitus* homofóbico como no se veía desde la década de los 80 con la persecución de gays y lesbianas a raíz de la epidemia del VIH y el sida (Schifter 1989).

La poesía homoerótica masculina, sin embargo, ha desafiado esta formación social, discursiva e ideológica. Por eso, Campos (2022) analiza la deconstrucción de deseos, placeres, cuerpos, prácticas o espacios considerados como prohibidos,

por el hecho de estar asociados e historizados, según el orden social y sexual, a la producción de sujetos homosexuales. Demuestra cómo las prácticas homoeróticas deconstruyen la condena espiritual de los homosexuales y la concepción del homoerotismo como pecado nefando, la privatización de lo privado, la inmoralidad de la prostitución masculina y la pederastia.

Siguiendo esta línea de identificar textos poéticos donde se manifieste un discurso de réplica a la inferiorización, estigmatización y discriminación de sujetos e identidades homo y, por ende, a la prohibición de deseos, placeres o prácticas intermasculinas, se quiere presentar en este artículo una de las raras avis dentro de la homopoética masculina costarricense: el incesto. Para ello, se analizan los poemas «Él no con ella más jovial con otro», de Ioan Vidal (1960), y «Conejillos de retrato», de Gustavo Arroyo (2018).

Además, ligada al ejercicio de cuestionarse a uno mismo y reflexionar con respecto a las vivencias del erotismo propio que conducen no solo a la transgresión de lo prohibido, sino también a gozar de la prohibición (Bataille 2017), se aprovecha igualmente la ocasión para presentar la definición y los casos de una estética, a la cual se propone llamar *(homo)erotismo gótico*. Para ello, se analizan «El vino de Sade» y «Carmina II», de Luis Antonio Bedoya (2015), y *Poesía sexánime*, de Roberto André Acuña Vargas (2022).

A continuación, se expondrá cada uno de estos motivos temáticos.

2. EL INCESTO

El incesto es definido como la cópula heterosexual u homosexual entre dos parientes consanguíneos de primer o segundo grado (padres, hijos, hermanos, abuelos). La regulación de las relaciones parentales depende de cada contexto cultural. En Egipto, Persia o Perú, por ejemplo, el incesto era un acto natural y legítimo. Sin embargo, gran parte de las culturas occidentales y orientales actualmente considera el incesto una falta, un pecado y a veces un delito, incluso si es practicado con mutuo consentimiento o en consideración de la consanguineidad o no —es decir entre personas unidas por adopción— (White y Campos 2004, Figari 2009).

Por lo anterior, considerar negativo o disvalioso el incesto es una cuestión meramente cultural. Cuando ha sido considerado así, se convierte en un acto repulsivo, cuyo tabú lo ubica en el campo semiótico de la repugnancia, la abyección, la indignación y el horror (White y Campos 2004, Figari 2009). De ahí que el incesto mueva emocionalmente a proferir múltiples epítetos como:

bizarro, aberración, repugnante, porquería, cosa de animales que no razonan, horroroso, vergonzoso, triste, asco, abominable, horrible, bestial, reprobable, de eso ni hablar, no existe, crimen. (Figari 2009: 136)

Se recalcan, como se ve, la aberración, el asco y lo irrepresentable; todos efectos no esenciales del incesto, sino discursivos de las formaciones ideológicas que

regulan las relaciones parentales para sostener un orden posible y la reproducción de las relaciones que producen tal orden. Un orden que no solo busca sancionar, sino remitir a los incestuosos al no ser: no ser un humano, sino un animal (Figari 2009), porque el incesto se asocia con un regreso a un estadio de salvajismo y barbarie anterior a la cultura y la instauración del matrimonio monogámico; así como con la promiscuidad sexual (White y Campos 2004).

La transgresión del incesto, pues, parece no tener posibilidades de existencia y un no-lugar-en-el-mundo, pero ¿qué explica el horror al incesto pese a su relativa frecuencia en la sociedad y a ser una de las categorías más buscadas por usuarios de pornografía online? El no cumplir con la regulación del impulso sexual:

Lo universal sería que el impulso sexual, siempre irrefrenable, es lo asocial que debe ser encauzado para la existencia de la sociedad. De allí las prohibiciones sexuales, incluida la del incesto. (Figari 2009: 134)

Además, hay que sumar el hecho de que mayoritariamente se vincula el incesto con el abuso sexual, especialmente de menores de edad y mujeres (Figari 2009).

Una primera referencia al incesto se puede encontrar en «Él no con ella más jovial con otro», donde, a como analiza Campos (2022), el hablante lírico externo deconstruye la figura de la Santísima Trinidad y juega con las hipóstasis del Padre y el Hijo para referir a dos amantes varones. Los apelativos «padre» e «hijo» buscan presentar su celebración homosexual como una relación incestuosa: ¡quinta herejía del texto!¹ Esto vuelve al poema mucho más escandalizador: no solo parodia a la Santísima Trinidad, sino que inscribe, en términos generales, un tabú social y moral presente en casi todas las sociedades y, específicamente, la presencia del incesto homosexual. Esta, según Yllescas (2010) y Murillo (2012), es una práctica rara, en cuyos casos «el padre puede que no tenga comportamientos homosexuales fuera del hogar, y puede mantener relaciones incestuosas tanto con una hija como con un hijo» (Yllescas 2010: § 2), como en el caso del poema. Así las cosas, este texto de Vidal (1960) presenta a dos

¹ «En definitiva, la deconstrucción de la Santísima Trinidad presente en este poema de Vidal (1960) conlleva: 1) una parodia del dogma principal de la Iglesia católica, cuyo discurso ha estigmatizado, condenado y excluido a los sujetos homosexuales; 2) el rechazo de lo espiritual y el disfrute absoluto de lo carnal, porque, si la Iglesia, basada en el neoplatonismo, predica alcanzar la perfección del alma trascendiendo la corrupción de lo carnal, los actantes lírico invierten estratégica, política y literariamente este fundamento doctrinal para dotar de un nuevo significado queer a sus cuerpos; 3) cierta actualización de los actantes del eros griego (erastés y erómeno), la cual no deja de insinuar en el poema una relación incestuosa, la cual se prestaría para formular una cuarta herejía; y 4) la infracción del modelo de pareja heterosexual, primero por atreverse a proponer una apertura «inmoral», la de un trío; segundo, por rechazar la figura femenina, más que por un gesto misógino, por el mismo gesto paródico que nutre el poema en su intención de (re)presentar un testimonio otro: el de dos varones que se aman y desean» (Campos 2022: 151).

hombres que jugando y fantaseando a ser «padre» e «hijo» o siéndolo en verdad gozan el conocimiento y transfiguración de su deseo y placer homoerótico, presentado provocadoramente en el contexto de los 60² como el de un sátiro y su hijo, acto en apariencia decadente, inmoral, pervertido y sacrílego para la recepción por la forma en que es representado, pero que en realidad resulta autónomo, desregularizado e intransferible como se ha dicho.

El rechazo y la prohibición del incesto son casi universales³ (Levi-Strauss 1968, 1998) y se han querido explicar con razones antropológicas,⁴ sociológicas,⁵ biológicas,⁶ psiquiátricas,⁷ religiosas⁸ y hasta instintivas.⁹ Todas estas se han

² Durante las décadas de 1950-1960 en Costa Rica, el Ministerio de Gobernación y la Iglesia católica, profundamente preocupados, condenaban mediante la prensa la expresión audaz y pública del desnudo humano, los pensamientos, actos y sentimientos que contaminaran la moral. Temían que sobre todo en la población masculina brotaran experiencias sexuales incorrectas o estímulos indebidos. Una prueba de estos brotes fue la crisis de satiriasis que desencadenó hacia el final de los 60 y que se atribuyó a los traumas sexuales experimentados por los abusadores cuando ellos fueron niños. Esta fue tal vez la época cuando más se temió la pederastia y el estupro *a cargo de los homosexuales por su* devastada salud moral o traumas sexuales (González Ortega 2005).

³ «Como prohibición cultural general, parece ser que pertenece a la naturaleza humana y que casi todos los grupos que forman las diferentes sociedades consideran que no es apropiada la cópula entre miembros de la misma unidad familiar» (White y Campos 2004: § 24).

⁴ Su prohibición permite el ingreso a la cultura, el paso desde lo animal hasta lo humano (Levi-Strauss 1968, 1998; White y Campos 2004, Figari 2009).

⁵ «Levi-Strauss sostiene que el problema de la prohibición del incesto sigue siendo de la sociología, porque se trata de una regla impuesta culturalmente» (White y Campos 2004: § 22). Se instauran esta y otras prohibiciones sexuales a fin de garantizar el intercambio con otros grupos y la (re)producción de clases sociales (Figari 2009).

⁶ Según Levi-Strauss (1968, 1998), se prohíbe para evitar la endogamia y la aparición de enfermedades en la progenie; por ejemplo, la «anormalidad» debida a los genes recesivos que causan retrasos mentales ante la reducción de la variabilidad genética (heterocigosis) (Figari 2009).

⁷ Estudios desde las Ciencias Sociales, la Medicina y la Psiquiatría refieren el incesto como producto de abuso, generalmente de niños, niñas o adolescentes, y lo tratan como perturbaciones mentales o un trastorno del funcionamiento familiar, descartando los efectos patológicos y correlacionando enfermedades mentales, experiencias abusivas y violencia interfamiliar (Figari 2009).

⁸ Pese a las condenas de la iglesia cristiana y otros metarrelatos religiosos como la ley mosaica o el islam (Figari 2009) en la Biblia hay varios casos de incesto permitidos o sobre los cuales al menos no se emiten juicios negativos; por ejemplo, la relación de Adán y Eva, o el hecho de que en el Arca de Noé únicamente subieron él, su esposa Naamah, sus tres hijos con sus respectivas esposas y que con todos ellos se repobló la tierra. Además, el derecho canónico de la Iglesia católica ha retenido en parte la prohibición del incesto, «pues entre sus fieles los primos hermanos pueden pedir una dispensa para contraer matrimonio» (White y Campos 2004: § 32).

⁹ «También se ha pensado que el origen de la prohibición del incesto se encuentra en una suerte de repugnancia instintiva del hombre a las uniones consanguíneas. La réplica de Levi-Strauss, sin embargo, resalta por lo convincente: «Nada más sospechoso que esta supuesta repugnancia instintiva, ya que el incesto, si bien prohibido por la ley y las costumbres, existe y, sin duda, es más frecuente de lo que deja suponer la convención colectiva en silenciarlo». Es evidente que el

materializado en prescripciones legales en las sociedades modernas. Pese a estas narrativas, no obstante, es posible encontrar otras que presentan distintas formas posibles de vivir las relaciones incestuosas, no forzadas ni violentas entre personas adultas, y que pueden quedarse en el nivel de la fantasía (hetero/homo)sexual o llegar al contacto físico, establecer ningún vínculo afectivo o alguno pasajero, pero nunca permanente como el matrimonio. De este modo, el incestuoso consentido es una posibilidad más de las prácticas sexuales entre adultos, perteneciente a la intimidad de la esfera privada; por eso, su reconocimiento y existencia responden a un derecho privado e implican un cambio de enfoque, pues ya no se plantea el incesto desde la parentalidad y, por ende, vinculado a la reproducción, sino desde la posibilidad del deseo, el afecto y el placer sexual consentido (Figari 2009).

El deseo incestuoso consentido, empero, tiene implicaciones emocionales y vivenciales en la cotidianidad y en el entorno de los protagonistas; así lo evidencian los actantes líricos de «Conejillos de retrato», el único poema de la muestra textual donde se presenta y desarrolla el tema del incesto específicamente entre dos hermanastros:¹⁰

No somos ni la mitad
de lo que fuimos.

La pupila en la oreja,
la oreja en el pie;
así nos retratan 5
estos surrealistas trasnochados.

Somos un desecho
de tiempos mejores.

Abandonamos la isla,
raídos por la vergüenza. 10
Y entre todos los vicios
elegimos el erectil.

Juramos no violentarnos entre nosotros:
era lo menos que podía esperarse
de un par de hermanos con paternidad distinta. 15

No nos desterraron, quede dicho;
huimos justo antes de que pasara.

Fornicamos, cuando se pudo por bien;
violamos, ante la negatoria.

Nos habíamos propuesto 20
que la función, siempre y ante todo,
debía continuar.

autor observa cierta hipocresía social al ver el tema y nos acusa de guardar silencio» (White y Campos 2004: § 21).

¹⁰ En «Absolutoria tardía para Narciso», otro poema de Arroyo que no forma parte del corpus de esta investigación, se menciona previamente la posibilidad de concretar el deseo incestuoso entre hermanos: «Como la sensación que viven los gemelos/ si alcanzan juntos el imposible trago/ de hacerse el amor a uno mismo» (Arroyo 2016: 107).

Hasta que dos filas
de dientes rabiosos
hicieron caer el telón.

25

Ahora,
disminuidos sin merecerlo,
somos conejillos de retrato
en un muro cualquiera.
(Arroyo 2018: 89-90)

Desde el título mismo, el indicador de los sujetos poemáticos los designa y enmarca dentro de una categoría animalesca: la imagen que se tiene de ellos es la de unos «conejos», pues estos son animales libidinosos, que representan lo temible y nefasto, la incontinenencia, el despilfarro y desmesura de la lujuria y, por ende, lo que debería ser controlado y encauzado (Chevalier y Gheerbrant 1988). Su animalización remite claramente a ese estado de salvajismo y barbarie con que se asocia a los incestuosos. Su retrato, sin embargo, no queda ahí: en los versos 3-6 además se los desfigura, deforma y monstruifica, porque su deseo y relación los vuelve aberrantes y, por tanto, abyectos: «La pupila en la oreja,/ la oreja en el pie;/ así nos retratan/ estos surrealistas trasnochados» (Arroyo 2018: 89).

En este último verso resuenan tres ideas. Primero, hay que recordar grosso modo que la estética surrealista destruía, deconstruía desde dentro los modos de pensar y ser, las leyes, los cánones artísticos, las costumbres, la organización social, entre otros, con la marginación de la racionalidad gracias al predominio de lo irracional, incongruente, demencial y absurdo; con la exaltación del instinto, lo inconsciente, el erotismo, la sexualidad, la genitalidad y el deseo desenfrenado; con una inmoralidad clamorosa y el escándalo. De este modo, si los mismos «surrealistas» retratan deforme y monstruosamente a los actantes líricos a fin de estigmatizarlos más que de resaltar su búsqueda de identidad, libertad y posibilidad de reinventarse, entonces, el verso se burla de las apariencias de estos artistas más que de los hermanastros incestuosos. Segundo, al considerar el adjetivo del sintagma nominal «surrealistas trasnochados», se intensifica y amplía, por un lado, la burla anterior a aquellos críticos eurocéntricos que consideran que la llegada y el desarrollo del surrealismo a América Latina fueron tardíos y fuera de lugar, y que el movimiento artístico tan solo siguió, como muchas otras parcelas del arte, la relación colonial modelo/copia. Evocar esta idea cuestiona no solo a quienes no reconocen, como afirma Choza (2011), el sincretismo, la creatividad y la participación del surrealismo en las realidades e identidades culturales de América Latina; sino también a los que clasifican y valoran a las personas desde la relación hegemónica norma/transgresión. Por otro lado, dicho sintagma también alude a *Surrealismo trasnochado*, la muestra pictórica del argentino Jorge Pirozzi, con que en 2018 recupera justamente la capacidad y posibilidades creadoras de dicho movimiento, porque retoma —como los actantes líricos incestuosos— lo preimaginado, lo no sujeto a nada; lo que se ha olvidado por completo y que al recuperarse cobre más importancia que

lo siempre presente; bocetos e imágenes desinteresados, inexplicables (González Paz 2018).

El «par de hermanos con paternidad distinta» consintió mantener una relación incestuosa, vivir lo prohibido, permitirse la posibilidad de lo imposible: un amor tan filial que implica, por una parte, una negociación con las formaciones social, ideológica y discursiva que determinan lo trágico o aceptable de su práctica vital y erótica; y, por otra, haber pasado por decisiones y experiencias de deconstrucción de su deseo homoerótico e incestuoso, no tanto por construir su identidad, sino «por establecer estrategias de acomodación social de su deseo» (Figari 2009: 145). En los versos 11-15 y 18-22, obsérvese cómo se cruzan la neutralización de la injuria o del tabú con la deconstrucción para, primero, desconsiderar el discurso moral que entiende como vicio la homosexualidad; segundo, desligar del discurso psiquiátrico el abuso o la violencia interfamiliar vinculada con el incesto y asociarla más bien a un acuerdo de cómo procesar y negociar el deseo homoerótico y la potencia sexual entre ellos, sin que llegue a ser un acuerdo definitivo, sino relativo a las ganas e ímpetu de sus encuentros. Y en función de esta violencia satisfactoria, tercero, desatender el discurso jurídico que lee el incesto como una falta grave o conducta que lleva al delito de violación, especialmente en un contexto como el costarricense, donde a partir de la reforma al Código Penal en 1999 el incesto ya no es visto como delito, aunque subsiste la protección a la libertad sexual, al derecho y respeto de la vida privada y a la unidad familiar. Debido a esto, «ningún bien jurídico relativo a la sexualidad se vería afectado cuando hay[a] cópula voluntaria entre dos adultos, ya sean hermanos o descendientes» (White y Campos 2024: § 45). Solo se consideraría incesto cuando una de las dos personas es menor de dieciocho años y la relación de parentesco funcionaría como agravante de los delitos de violación o de mantener relaciones sexuales con personas menores de edad (White y Campos 2004).

Su «función, siempre y ante todo,/ debía continuar» en la clandestinidad. Un acuerdo como este implica comprender el incesto consentido como un comportamiento que no tiene «un lugar en el mundo y sus prácticas no entran bajo ningún significante posible, pero sí generan nuevos sentidos sin que se lo propongan» (Figari 2009: 145), al menos claro para estos «hermanos», hasta que sobre ellos recaiga, tarde o temprano, la coerción (vv. 23-25). Pese a sus negociaciones y estrategias de acomodación social de su deseo, los actantes líricos sufren la sanción social de la propia familia o la comunidad. En el poema no se distingue alguna de estas dos estructuras; tan solo se evoca a un guardián de la civilización: el perro («dos filas/ de dientes rabiosos»), el protector del orden social y sexual, destinado a encontrar, exponer públicamente y reprimir tanto el incesto como el homoerotismo.

Esta figura canina evoca otro intertexto: el aperreamiento como práctica de represión, para infligir terror psicológico, tortura física y pena de muerte a los sodomitas o practicantes del pecado nefando durante la Conquista y la Colonia

de las Indias. Recuérdese que la Corona española fue absolutamente intolerante del pecado nefando y los sodomitas durante los siglos XVI y XVII. Instauró tribunales inquisitoriales, pero también múltiples castigos, como penas pecuniarias, azotes, destierros y condena a los perros. Todos estos métodos se justificaban dentro del discurso de la evangelización, la cual no solo incluyó la extensión de la fe católica, sino también la disciplina de la vida política, la organización familiar, la socialización, el biocontrol de los cuerpos y subjetividades y, por supuesto, de la sexualidad. Por eso, se castigaron la desnudez, la pérdida de la virginidad, la poligamia y la sodomía (Arzaba 2015). Si bien las relaciones intermasculinas u homoeróticas estaban difundidas y tenidas por común entre muchas poblaciones amerindias, los conquistadores e inquisidores coloniales capturaban a aquellos hombres y los castigaban en una auténtica carnicería: los echaban a mastines, lebreles, galgos, podencos o sabuesos, los cuales los despedazaban y se los comían vivos, tal y como relatan, entre otros, Pedro Mártir de Anglería en *Décadas del Nuevo Mundo* (1504), Bartolomé de las Casas en *Breve relación de la destrucción de las Indias* (1552) o Bernabé Cobo en *Historia del Nuevo Mundo* (1580) (Olivier 1992, Piqueras 2006, Molina 2017); o bien lo ilustra el belga Theodore de Bry (figura 1).



FIGURA 1. «Indios atacados por galgos» (1594).

En definitiva, durante la Conquista y Colonia,

la represión canina fue particularmente utilizada para acabar entre otras con la sodomía, la homosexualidad o el bestialismo, prácticas que siempre fueron vistas como graves perversiones de una rígida moral católica que se buscaba imponer a toda costa. (Piqueras 2006: 193)

El poema de Arroyo evoca la fiereza y agresividad de estos agentes modernos, a fin de remarcar la intolerancia y violencia contra el homoerotismo, y más aún contra el incesto de los actantes líricos, en un medio social tan hostil y homofóbico como el de las Indias en los siglos XVI y XVII.

La representación de la agencia biopolítica y de control estatal como un perro refuerza «aún más la imposibilidad trágica de las historias en el nivel de las vivencias personales, [...] como en el caso de los hermanos» (Figari 2009: 141).

Descubiertos en su relación incestuosa, ellos constituyen ahora la mancha familiar y social, la causa por la cual se pierden el honor y el paraíso de la familia ideal sin forma de restituirlos, porque, a como lo inscribe el poema, las relaciones incestuosas atentan contra la unidad familiar (White y Campos 2004). Por su culpa:

la familia convierte a los protagonistas del incesto en los chivos expiatorios que desestructuran un supuesto orden familiar, que se instituye fantasiosamente en el acto condenatorio [...] la expiación de la culpa que ocasionaba ese castigo comunitario se resolvía generalmente con la muerte del pobre condenado. (Figari 2009: 145)

Y qué mayor forma simbólica y violenta de provocar esta muerte —cuando no física— que llevar a los sujetos a vivir la «vergüenza» de su ser, su deseo y sus actos *desviados* en el ámbito familiar o comunal. De ahí que los actantes líricos, tras haber padecido esta constante y prolongada muerte, huyeran (vv. 9-10). Más que por admitir finalmente una culpa, dichos actantes parecen huir para liberarse de esa vivencia angustiada y sanción social a la que estaban expuestos, porque, a como ellos mismos explican (vv. 16-17). Es decir, no fueron desterrados de la familia o la comunidad. Ellos sabían que la única forma de continuar viviendo su relación y trazar su historia de vida libres, independientes y sin preocupaciones o prejuicios era huir. Su huida, por tanto, constituye una forma de resistencia a la opresión (Eribon 2001).

En su presente, aislados, ellos se reconocen a sí mismos y su situación existencial (vv. 1-2, 7-8 y 26-29). En ningún momento expresan sentir ni padecer alguna culpa por su incesto consentido y homoerotismo. En casos como el de estos «hermanos»:

El hecho de que sean varones y que no externen culpa quizás pueda ser pensado por el proceso reflexivo que todos ellos han tenido respecto a su homosexualidad, lo cual supone un estadio previo de aceptación de un sí mismo estigmatizado. En todos los casos ninguno vivía con culpa su homosexualidad y todos tenían resuelto [...] las particularidades de sus objetos sexuales. (Figari 2009: 144)

Valorarse como «desecho», «disminuidos» o «conejiillos de retrato» más bien apunta al hecho de que los actantes líricos reconocen que,

práctica o cognitivamente, vivir el incesto supone una transgresión del tabú constitutivo de la cultura. Por eso se dice que estos seres quedan fuera de la sociedad, sin habla, fuera del lenguaje, «no son». Sin embargo están ahí, articulando experiencias incestuosas en las cuales no se plantean volver al estado de naturaleza, sino, más bien (para usar una metáfora de Bataille, 1997), colocar en suspenso la prohibición natural. (Figari 2009: 145)

En este sentido, su retrato queda allí suspenso, «en un muro cualquiera» como al final del poema, porque este «par de hermanos» habrán de seguir viviendo su relación incestuosa y deseo homoerótico con naturalidad, pese a los conflictos de convivencia familiar o social. Para ellos el fin de su acto sexual es el placer, el deseo de estar juntos, compartir su afecto. ¿Y qué hay de raro en esto?

«Ningún cálculo estratégico diferente a lo que cualquier pareja hetero u homosexual desearía en principio hoy» (Figari 2009: 145).

3. EL (HOMO)EROTISMO GÓTICO

Para el análisis del (homo)erotismo gótico en la muestra poética, se definirá el término en primer lugar; luego, se abrirá un paréntesis, a fin de ubicar dicho concepto en el panorama de los estudios sobre el gótico en la literatura latinoamericana y costarricense; por último, se pasará al examen de los casos.

3.1. Una definición del término

Campos (2022) analiza la deconstrucción del placer pederasta en «El vino de Sade» (Bedoya 2015) y a una nota al pie relega la definición de *(homo)erotismo gótico*. Por eso, es necesario ahora este espacio para desarrollar e ilustrar mejor esta estética. En primer lugar, aclárese: el prefijo no debe engañar sobre una delimitación absoluta del concepto. Si bien permite dirigir y comprender hacia lo gay toda la carga retórica y estética del *erotismo gótico*, el cual toca definir a continuación, vale señalar que tal erotismo puede inscribir también lo intersexual, como se verá, pero también lo lesbiano y lo bisexual, como en otros textos que no se estudian en este artículo; y, aunque no se han encontrado casos de lo trans en la poesía erótica queer costarricense, no se descarta que puedan aparecer. De ahí que sea más adecuado manejar entre paréntesis el prefijo correspondiente ({homo-, bi-, trans-}) según la muestra por analizar.

Aclarado lo anterior, en segundo lugar, se debe considerar el hecho de que la ficción gótica recurre a elementos como lo insólito, lo espantoso, lo doloroso, lo grotesco, lo repugnante, lo sangriento, lo perturbador, lo supersticioso, lo sobrenatural, lo inexplicable, lo medieval o tropical, dicotomías (bien/mal, luz/oscuridad), coincidencia de opuestos y lo experimental, entre otros. Estos componentes han de servir para crear, crucialmente, una atmósfera malévola, fantástica, de terror, suspenso, confusión, ambigüedad o caos, de acuerdo con el efecto psicológico o reacción emocional que se desea de las personas lectoras (Hume 1969). Estos «espacios tenebrosos, paisajes sublimes, descripciones horribles y agobiantes, escenas macabras» tienen, pues, como principal objetivo «polemizar sobre los temas tabú» (López Santos 2010: § 15): aquellos anulados por la religión, reprimidos por las ideologías y saberes hegemónicos; que no encajan con los esquemas mentales, por ejemplo: maldad humana, los deseos ocultos o las perversiones sexuales. Lo gótico, en todo caso, fascina justamente por su exploración de los deseos más decadentes y ocultos del ser humano, a medida que descentraliza los discursos de la modernidad y visibiliza sus omisiones y fracturas (Calvo Díaz 2017).

Con base en lo anterior, entonces, se podría definir como gótico el erotismo que recurre tanto a aquellos elementos enumerados arriba; así como también a lo

anormal, lo aberrante, lo marginal, lo sombrío, lo oculto, lo morboso, lo impúdico, lo escandaloso, lo obsceno, lo vicioso, lo prohibido, lo patológico, lo siniestro, lo monstruoso, lo tortuoso, lo maligno, lo necrofílico, lo caníbal, lo profano, lo blasfemo, lo infernal y lo satánico, entre otros, que suelen aparecer en los prejuicios, estigmas, violencia e ideas sobre las prácticas sexuales, identidades de género, orientaciones sexuales y deseos *otros, irracionales o contranaturales*. No en vano Sánchez-Verdejo Pérez (2013) invita a entender lo gótico como una desviación. Sin embargo, la aparición de todos estos componentes se manifiesta con un tono redentor (Portugal 2008), el cual permite neutralizar y apropiarse justamente todo carácter de negatividad, insulto, injuria, miedo, ansiedad social o repulsión; con el propósito de representar y construir a unos sujetos, unas experiencias y entornos atípicos y no convencionales, mediante los cuales se reconocen y performan placeres y deseos particulares, ilimitados y válidos, según las diversas fantasías de los amantes. Siguiendo a Marín Fallas (2023), se puede agregar que esos sujetos viven una introspección a través de las sombras y exploran el *mal* o cuanto devora al ser humano desde dentro; y que las situaciones y espacios pueden resultar sorprendentes, inquietantes y provocar en las personas lectoras aversión y curiosidad al mismo tiempo.

3.2. Un necesario paréntesis

Es necesario acotar que la perspectiva gótica de los erotismos LGBTIQ+, rastreada sobre todo en poemas publicados entre 2014-2022, puede verse motivada por el desarrollo y difusión, por un lado, de los estudios (neo)góticos a partir de la literatura latinoamericana; y, por otro, de la narrativa (neo)gótica en Costa Rica.

Con respecto a los primeros, no compete realizar aquí un exhaustivo estado de la cuestión; únicamente se mencionarán doce que contactan en algún aspecto (género, identidades, decadencia, la consecución de lo terrorífico en la brevedad del poema, apertura de otras perspectivas) con la estética (homo)erótica que se busca demostrar en estas páginas. Así, por el momento, se puede visualizar el panorama donde se propone la definición de esta nueva estética. Será en otro trabajo, sin embargo, donde se establezcan más clara y explícitamente las relaciones.

Desde una perspectiva histórica, primero, Portugal (2008) estudia en la literatura peruana, escrita entre 1885 y 1935, la representación del otro (en términos de raza y género) en escenas de ruina, decadencia y violencia social, pues la estética gótica

surge en contacto con experiencias hondas de miedo y ansiedad sociales, que le va dando forma a retóricas de la repulsión, que resuena con las amenazas que plantean el colapso de identidades raciales, las inestabilidades de género, clase, origen étnico, nacionalidad. (Portugal 2008: 68)

Segundo, Mitlich Osuna (2012) estudia cómo el gótico participa en la construcción de la identidad colectiva y cómo, junto con la novela histórica, contribuye a sentar las bases de la literatura mexicana en el siglo XIX. Tercero, Casanova-Vizcaíno (2014) y Casanova-Vizcaíno y (2018) introducen una serie de estudios sobre lo terrorífico, grotesco y siniestro asociado al zombi, la esclavitud, la degradación socioecológica y el horror rural, en la ficción latinoamericana y del Caribe, desde el siglo XIX hasta al XX, en autores como Alejandro Tapia y Rivera, Eduardo Holmberg, Fabio Fiallo, Horacio Quiroga, Alfonso Hernández Catá, Silvina Ocampo, Manuel Mujica Lainez, María Luisa Bombal, Enrique Anderson Imbert, Virgilio Piñera, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, entre otros.

Desde una perspectiva de la actualización del gótico, Villegas Aguilar (2011) señala que escritores como Carlos Fuentes —también lo considera Locke (2011)—, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gonzalo Martré, entre otros,¹¹

utilizan frecuentemente variaciones del género gótico en muchos de sus relatos. En ellos, su escritura es clara reacción a un orden racional y funcional, sujeto a una ética pragmática; reacciones a un orden conocido que oprime sentimientos y a leyes y prácticas sociales que constriñen lo más profundo del ser humano. (Villegas Aguilar 2011: 155)

Desde una intersección del gótico con lo fantástico y el género femenino, La France (2011) estudia los espacios y la denuncia de la violencia y abusos domésticos en textos de Elena Garro. En esta dirección, Boccutti (2020) reflexiona dicha convergencia para poner en crisis los discursos dominantes y activar estrategias de resistencia cultural.

Díez Cobo estudia la conveniencia de la brevedad del microrrelato para generar literatura de terror o de tintes góticos, ya que la

transmisión de un escalofrío, de una inquietud que remueva los miedos del lector, es más efectiva desde la insinuación y la ambivalencia que tan bien articula y sugiere el microrrelato. (Cobo 2019: 45)

Para ello recurre a textos de Alberto Chimal, Fernando Iwasaki y, además, las españolas Espido Freire y Patricia Esteban Erlés.

En cuanto a otras perspectivas del gótico, Edwards y Vasconcelos (2016) indagan en lo transnacional del gótico tropical que ha emergido desde México, pasando por Brazil, hasta Argentina. Álvarez Méndez (2023) rastrea lo gótico monstruoso relacionado con las identidades, memorias nacionales, resistencia, denuncia política y el género en la narrativa hispánica.

Con respecto a la narrativa (neo)gótica en Costa Rica, «apenas se comienzan a analizar las tendencias neogóticas de los textos, pese a que algunos de ellos tienen más de cincuenta años de haberse publicado» (Calvo Díaz 2012: 284). Si bien desde finales del siglo XIX se presentó en forma de algunas prácticas

¹¹ Vega Sánchez (2011) agrega a Alfonso Reyes.

primer cuarteto, se observan, respectivamente, lo tabú, lo pervertido, lo agobiante, lo decrepito, lo patológico y lo monstruoso del (homo)erotismo gótico. Lo aparentemente inmoral, escandaloso, grotesco, repugnante o anormal son performados queermente:¹² se eufemizan y son adoptados por los actantes líricos como cualidades y conductas positivas de su placer y disidencia sexual.

Se reitera en el segundo cuarteto el carácter enfermizo del objeto lírico («locuras pueriles») y se suma lo sangriento, en tanto sinécdoque del cuerpo o el pene que degusta el sujeto lírico en el sacrificio de su encuentro homoerótico; de ahí que el cuerpo o pene de su «niño» sea una «ofrenda». Esta imagen sanguinolenta se refuerza con el verso 4. Aunque los tres adjetivos «larga, filosa, crepuscular» califican a «sombra», los dos primeros, enunciados inmediatamente después de «ofrenda», hacen pensar de entrada en un cuchillo o daga con que se realiza el sacrificio homoerótico. También pueden remitir al falo del «niño», cuya «sombra» sería sinécdoque de tal órgano o bien del cuerpo entero. Nótese cómo lo tenebroso se agrega mediante dicha sinécdoque.

En el primer terceto, la «gota» puede remitir tanto al «vino» así como a una «lágrima». De ser lo primero, se reitera el carácter hedonista, excesivo de la lujuria, en el consumo de alcohol; de ser lo segundo, el carácter doloroso de la satisfacción que experimentan y abren «nuevas heridas» placenteras. Estas últimas llevan a pensar también en las lesiones como huellas de cierta práctica sadomasoquista entre los actantes líricos.

En el segundo terceto, el encabalgamiento liga la imagen anterior con el símil que compara el semblante pálido del objeto lírico «a un anuncio de muerte; es decir, la decrepitud de su prosopografía se torna macabra. Esto contribuye a reafirmar la experiencia dolorosa-placentera del sujeto lírico («mi pena»), la cual, mediante la sinestesia gustativa («casi tan dulce»), se presenta eufemizada y, por ende, vivida como hambre-satisfacción, opresión-plenitud o fatiga-bienestar.

A propósito de este poema, hay que resaltar que este poema es un soneto. En virtud de la apropiación que el (homo)erotismo gótico conlleva, préstese atención al hecho de que el soneto, en tanto forma poética «óptima para el desvelo explícito de la intimidad», se inserta «en una prolija tradición de poesía amorosa —desde Petrarca hasta Garcilaso—» absolutamente heterosexual (Peral Vega 2021: 29). Utilizarlo, por tanto, para la expresión del homoerotismo, supone colocar en un mismo nivel los amores heterosexuales y homosexuales, tal y como hizo Federico García Lorca con sus *Sonetos del amor oscuro*, o bien José Basileo Acuña Zeledón (2011) con «Los bienes conquistados» y «Vuelve el amor», y ahora Bedoya (2015) con este poema que se desprende y distancia de los códigos bellos de los sonetos amorosos y de la rima en cualquiera de sus combinaciones.¹³ Así

¹² «Butler llamará «performatividad queer» a la fuerza política de la citación descontextualizada de un insulto homofóbico y de la inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que este provoca» (Preciado 2002: 24).

¹³ De acuerdo con Quilis (1975), el esquema del soneto clásico presenta rima abrazada en los cuartetos (ABBA) y en los tercetos rimas distintas (CDC-DCD). Conforme avanza su uso, se combina

se apropia del soneto para vehiculizar, a través de versos blancos,¹⁴ un (homo)erotismo gótico novedoso y polémico.

Por otra parte, se encuentra «Carmina II (A la manera de Catulo)»:

Alguna vez, Alejandro,
sobre las alas terribles de la madrugada
tus besos volvieron a arder en mi boca,
tus ojos prendieron en la noche
como faros en un muelle desierto. 5

Alguna vez, Alejandro,
tu risa sonrojada volvió a flotar,
abeja silenciosa, en mi triste pensamiento,
suave sinfonía de macabra orquesta,
como el fresco gigantesco de una catedral ruinosa. 10

Pero nunca más, sombra de mi vida,
volviste a mirar este esqueleto gualdo,
este despojo de tiempos más bellos,
beso robado en la plaza,
en el recreo del colegio. 15

Y nunca más, amado mío,
aunque los días muden
y los odres nos agobien,
volverás a dejar el perfume
delicado de tu cuerpo 20
en mi cama turbia y llena de congojas.
(Bedoya 2015: 52)

Tal y como se indica en el subtítulo, se pueden estudiar reminiscencias de al menos seis textos del poeta veronés, las cuales se superponen barrocamemente, en forma de collage, en este poema; pero eso escapa de los objetivos de este artículo, de ahí que en otro momento se profundizarán. Por el momento y con respecto al (homo)erotismo gótico, obsérvese que, en la primera estrofa, la melancolía y la nostalgia llevan al sujeto lírico a recordar la figura de «Alejandro» y las experiencias homoeróticas vividas con él. Por consiguiente, representa la «madrugada» como «alas terribles», las cuales evocarían a aves nocturnas con silbidos aterradores o murciélagos. La noche, en este caso, no se asocia con la clandestinidad, el disimulo ni la prohibición; más bien, sería propedéutica de lo tenebroso-placentero, de la temporalidad gozosa. En este ambiente nocturno, los «ojos» del amante iluminan «como faros en un muelle desierto». Esta imagen comienza a remarcar el carácter sublime vinculado al homoerotismo, pues la luz intensa de los «ojos», tan alta como «faros» en un ambiente desolado, provoca asombro, temor, intimidación, placer; todo un horror delicioso (Burke 2019), que

la rima de los cuartetos de forma encadenada (ABAB) e incluso la de los tercetos (CDE-CDE, CDE-DCE).

¹⁴ El verso blanco es aquel que mantiene una métrica regular dentro de una forma estrófica o poemática tradicional, pero carece de la prescripción de la rima.

paraliza y atrae al sujeto lírico en esa «madrugada» íntima. Ya lo dijo Sánchez-Verdejo Pérez (2013): el sufrimiento y el dolor son fuentes de lo sublime en lo gótico.

En la segunda estrofa, la tristeza aparece no como valor negativo, sino como goce del recuerdo; de ahí que la imagen y «risa» de «Alejandro» alegren el melancólico «pensamiento» del sujeto lírico. Tal es el poder de la «risa» que resuena como «*suave sinfonía de macabra orquesta,*/ como el fresco gigantesco de una catedral ruinoso». El oxímoron y la metáfora del primer verso, en virtud de esa reunión de contrarios y performatividad queer que suponen el (homo)erotismo gótico, aúnan paradójicamente lo bello con lo sublime de la fealdad de la muerte y los fuertes sonidos.¹⁵ El símil del segundo verso compara el terrorífico-placentero y estruendoso-suave sonido de la «risa» del amante con lo colorido y la magnitud de un «fresco» en medio de una «catedral» arruinada. De nuevo, la *coincidentia oppositorum* de lo bello y lo sublime permiten diseñar el ambiente y experiencia góticos del (homo)erotismo.

En la tercera estrofa, se (re)vive la presencia del amado, de manera que ocupa el presente del sujeto lírico. Este siente a aquel como una «sombra de mi vida»; en otras palabras, su presencia es fantasmal: aparece justamente para contemplar y amar de nuevo a «este esqueleto gualdo,/ este despojo de tiempos más bellos». Como se ve, el sujeto lírico se representa a sí mismo como un ser muerto, cuya decrepitud, sequedad y color amarillento de los huesos connotan no solo el paso del tiempo entre el encuentro erótico-amoroso con «Alejandro», sino también su pérdida-recuperación, ausencia-presencia, tan agobiante-satisfactoriamente remarcadas por el sintagma nominal «sombra de mi vida».

Este dolor-placer se disfruta en la tercera estrofa. El sujeto lírico toma de «los odres» el vino de sus penas, lo bebe y, en pose malditista, se deleita de nuevo. Su «vino» tiene el olor del «perfume/ delicado de tu cuerpo»; aroma que goza-sufre «en mi cama turbia y llena de congojas. Este es, pues, un espacio idílicamente oscuro, góticamente luminoso.

El (homo)erotismo gótico puede presentar una dimensión más infernal y satánica, la cual se identifica en el poemario de Acuña Vargas (2022). Como marco referencial, cabe recordar el satanismo presente en la literatura española del siglo XIX; por ejemplo, en *El estudiante de Salamanca* (1840), de José de Espronceda. En dicho texto, el satanismo representa la expansión revolucionario y plena del espíritu romántico; por eso, es entendido como una rebelión contra la realidad y el hastío social; una hegemonía de un poder absoluto, desbordante, irracional, infinito y destructivo sobre el mundo terrestre, la realidad dolorosa de la cual se quiere escapar o la angustia vital; una conducta y moral demoníacas del *alter deus*, las cuales conllevan hedonismo, vicios, excesos, perversión, fuerza

¹⁵ Para Burke (2019), lo bello no tiene que ver con la proporción, la perfección o la finalidad. Lo bello es contrario a lo sublime, pues remite a cualidades de cosas (la pequeñez, la lisura, la delicadeza; los colores suaves, brillantes y claros; la delicadeza de movimientos, la elegancia), que provocan afecto, ternura, amor, emoción y seguridad.

temeraria, maldad, ira, violencia. Todo esto hace que el sujeto satánico potencie y exalte en extremo su espíritu, se equipare al Diablo o a Dios, se crea una pseudodivinidad, se fusione a la naturaleza y vaya siempre más allá de los límites definidos por la divinidad, el destino, la razón o la sociedad en la fantasía de inmortalidad (García Velasco 2004).

Tal y como afirma Rodríguez Corrales (2022), la voz lírica de *Poesía sexánime* se relaciona sexual y místicamente con seres angelicales, demoníacos, infernales, bestiales, monstruosos. Es necesario aclarar esta dimensión mística. Por su parte, desde el neologismo del título *Poesía sexánime*, se advierte el trasfondo erótico-místico del poemario de Acuña Vargas (2022). El adjetivo neológico presenta justamente dos orígenes interrelacionados. Primero, la crisis de «sexo» y «exánime»: aquel es la causa de que los actantes líricos estén sin aliento o vida, debilitado o desmayado. Segundo, la derivación por sufijación a partir de una base léxica virtualizada;¹⁶ esta es *sexánima*, formada por la crisis de «sexo» y «ánima», donde aquel remite a la carne y a la fuerza erótica, mientras este al alma, el vigor y la energía espiritual. De esta base neológica deriva el adjetivo gracias a {-e}, sufijo procedente del segmento latino {-mis}, el cual da en español el segmento {-me}, encontrado en otros adjetivos como «exánime» o «incólume». Así las cosas, «sexánime» integra el nuevo valor semántico de la base neológica, para indicar una relación con lo carnal-espiritual del erotismo. Desde el prólogo, Rodríguez Corrales (2022) señala que este poemario es un texto incómodo, ya que «irrumpe terrenos doxológicamente escabrosos» (10) al deconstruir la religión y la sexualidad, para (re)presentar «una vuelta a lo corpóreo» (11) que transgrede doctrinas y «premisas atávicas» (11), pues solo de esta forma:

el yo eropoético inicia un periplo hacia la exploración de su cuerpo-existencia, tránsito que convoca y confronta en su devenir creencias, figuras, dimensiones que, en mayor o menor medida, lo habían escrito o marcado. Así desfilan y llegan al encuentro del yo poético divinidades, figuras aladas, ángeles, demonios, seres infernales, bestias, monstruos con quienes intercambia no solo experiencias carnales, sino también místicas. (Rodríguez Corrales 2022: 11)

Gracias a estas experiencias místicas, la voz lírica vive y enuncia «epifanía[s] asociada[s] al derrumbamiento de toda concepción binaria: femenino-masculino; bueno-malo; divino-demoníaco; celestial-infernal; humano-animal» (Rodríguez Corrales 2022: 12). Al hacer coincidir estos opuestos, el hablante logra la (re)unión cósmica, «la totalidad de naturalezas posibles» (12); pero también una mística profana: primero, por articular un homoerotismo y, segundo, por unirse carnal-espiritualmente a un daimon, cuyo retrato, como se ha visto, resulta hereje ante

¹⁶ De acuerdo con Romero (1980), uno de los dos criterios de para establecer el grado de originalidad de un neologismo literario es la actualización: «si el neologismo existe ya virtualmente en la lengua al existir su base, o si no está potenciado por ninguna base, por lo que se exige la virtualización de ella; así, habrá mayor originalidad a menor previsibilidad de las creaciones» (Campos 2017: 161).

«la doctrina de la iglesia judeocristiana y los patrones moralistas más conservadores aferrados a la existencia del pecado, el cielo, el infierno» (12-13). Esta mística deconstruccionista, por tanto, no solo propone una nueva forma de alcanzar la trascendencia a través del homoerotismo, sino que violenta el falogo)centrismo católico y heteronormativo, pues ante todo el sujeto lírico performa y subraya enfáticamente una subjetivación hereje:

una unidad sin límites ni condicionamientos a los cuales responder. Poder en ejercicio, libertad suprema. Motivo suficiente para que la voz lírica, tras negras su adhesión al dios cristiano, atravesar el inframundo, decida sexánime nacer de Lilith, diosa que impera sobre estas fuerzas binarias. Nacer como hija de Lilith implica para el yo poético una alternativa esperanzadora: existir, habitar-se desde sí, desde la conjunción, no en respuesta a paradigmas maniqueos. (Rodríguez Corrales 2022: 17)

En función de lo anterior, se puede comprender que en el poema «I» el «Alma» de la voz lírica haya quedado «sexánime»: debilitada por el homoerotismo, por el orgasmo que la ha unido a lo sagrado y, por consiguiente, le ha permitido la redención y la trascendencia gloriosa y eterna. Ese «ser celestial», luminoso, lo ha penetrado con su rayo —escúchese la reminiscencia de la transverberación de santa Teresa de Jesús (2021)—; ha ensombrecido, casi aniquilado su cuerpo y alma —al respecto el neologismo «oscurecencias»—; es un «Dios» sexualizado que nada tiene que ver con Jesús; su pene desprende el fuerte olor-hedor de su potencia numinosa y erótica:

Alma sexánime,
 ascensión traslúcida,
 sustancia orgásmica:
 Salvación Absoluta.
 [...]
 Una luz
 total de cielos
 me atraviesa
 mácula y oscurecencias;
 incandescente
 es su deseo de Espíritu Alfa,
 coronado está de vírgenes,
 y su báculo, crucifijo bendito,
 desprende copales e inciensos.
 Desnuda mi ánima
 ante Dios
 ha quedado.
 (Acuña Vargas 2022: 19-20)

La *unitas spiritus*¹⁷ ocurre, como es de esperar, sobre sus propios cuerpos; estos se convierten en el Jardín, el Paraíso primordial, cuyas «rosas» representan

¹⁷ La *unitas spiritus* es la unión afectiva, operacional, realizada por voluntad y amor, según las místicas teístas, esponsales o del encuentro (McGinn 1989, 1992). Según este tipo de místicas,

no solo el rubor erótico y las sensaciones placenteras-dolorosas, sino también el amor trascendente y la perfección a través del homoerotismo; hacia esto se ha dirigido, en este caso, todo el potencial alquímico de la flor (Chevalier y Gheerbrant 1988); de ahí que sea la rosa mística, imagen del alma instruida espiritualmente mediante el deseo homoerótico y el poderío daimónico. En este sentido, las «rosas», al estar relacionadas con la «sangre», connotan el renacer carnal-espiritual en este Ser angelical-demoníaco —no deja de pesar significativamente la figura bíblica de Lucifer—, una vez que la voz lírica ha padecido la anoxia y el aniquilamiento por la sobrenatural virilidad e ímpetu sexual del «Ángel» y por la muerte orgásmica:

Rosales
 cubren
 el jardín penitente:
 rosas,
 abiertas,
 filosas de pétalos,
 espinadas,
 multiplicadas en malicia,
 se clavan en mi cuerpo.

Mi torso sangra:
 espinazos y rosas.

Un perfume doloroso
 sublimado
 se conjuga con sangre:
 pecaminosa,
 olorosa.

Mi alma es ahora
 un continente desangrado;
 duelen las espinas,
 y este aguijón
 de ángel endemoniado.

Es un Ángel extraño,
 su forma es malévola.

Un temor punzante,
 una corriente de buitres
 me atormentan el alma:

No es un ángel,
 es una Bestia,
 y su Amor Celeste
 fue siempre
 perversión demoníaca.

puede denominarse extroversiva, pues su proceso culmina con el éxtasis, esa relación que Paz (1971, 1998) entiende como la revelación poética y consagración del instante, pues siempre acarrearán euforia, alegría y admiración y, en consecuencia, el sujeto intenta reunirse con la alteridad a través de ritmos e imágenes creativas.

Inmóvil
 contemplo
 la verticalidad de una rosa
 intacta de viento
 de sol
 y de hombre,
 un hilo de sangre recorre sus espinas,
 y una víbora aparece,
 dolorosa.
 (No respiro)
 Ultimado estoy
 en tu
 serpiente erecta
 hambrienta
 vibrante,
 tembloroso y vivo,
 vulnerable, rosado,
 un ardor viperino
 me constriñe
 y desbarata
 obscenidades y tejidos.
 Anóxico organismo soy ahora
 devorado
 deliciosamente
 entreverado de ardores y
 orgasmos,
 presa voluntaria del infierno.
 (Acuña Vargas 2022: 27-29)

La voz lírica se encuentra aterrorizada, obnubilada, seducida y penetrada por el misterio tremendo y fascinante de este daimon, cuyo nombre desconoce e intenta encontrar, a través de una unidad temática de ampliación (vv. 17-28) en el poema «V». De ahí que lo venga a llamar Amon. Este, según la demonología y el Grimorio, es el marqués del infierno, comanda cuarenta legiones de demonios, es ayudante de Astaroth, uno de los tres duques del infierno, junto a Belcebú y Lucifer. «Amon» significa 'riqueza'; por eso, este demonio induce a la avaricia y el odio. Él conoce el pasado y futuro, y a quienes han pactado con Satanás. Se lo suele representar como un hombre con cabeza de búho, cuervo o lobo y con dientes de perro o cola de serpiente; como un lobo con cola de ofidio; o bien como un hombre con cabeza de cuervo (Crowley 1995). Invocando tres veces la figura de «Amon», la voz lírica emula estar en una posesión daimónico-homoerótica. Tal es la presencia de este Ser que, sobre la base formularia de la oración *Ave María*, implora protección a medida que experimenta el placer sobrenatural de penetrado y llevado al límite aniquilador del éxtasis. Al respecto el relieve grafémico con la reiteración de las vocales, el juego y la reduplicación de la interjección. Toda figura católica es inútil y débil, incapaz de proteger —al

respecto la parodia a la Virgen María y a «Dios», cuyo vocativo escribe con minúscula («señor»). La voz lírica esta intenta alejar al daimon y apaciguar su tremenda y fascinante cólera erótica diciendo su nombre; sin embargo, nada puede, sino dejarse poseer y (con)fundirse con Él:

Desconozco el nombre
del demonio que penetra,
en mi conciencia abyecta,
su morfología siniestra:
Amon, Amon, Amon
se marca en mi piel asustada.
Dios te salve, María,
llena eres de graaaaciaaaaah
Abro los ojos
y digo su nombre
y también rezo
el señor es contigoooooo, ahhhh
Un ardor me contrae el cuerpo
y el suyo también.
Él también posee carne unida,
cuerpo demoníaco que también jadea
como hombre, y se siente como uno.
(Acuña Vargas 2022: 35)

Aclarada, pues, la dimensión mística en *Poesía sexánime*, explórese con mayor detenimiento el (homo)erotismo gótico específicamente en el poema «VIII», en el cual se construye una «habitación oscura». Este cronotopo adquiere cualidades infernales: se escuchan gritos; se advierte una presencia indefinida, cuyos murmullos o susurros abordan desprevenidamente al sujeto lírico y lo seducen. Se alternan con el silencio envolvente, lúgubre y sin salida —al respecto el neologismo derivado por sufijación del verso 7. Lo claroscuro, en tanto que recurso de homotextualización, agrega sublimidad al ambiente y, en consecuencia, incrementa la excitación, la sensación de peligro; el delirio, porque no se sabe si se está ante algo real o irreal. Se perciben otros cuerpos abrasados, descarnados. El sujeto lírico siente que está a las puertas de una muerte orgásmica y física. El ardor pasional desorienta sus sentidos y las (con)funde violentamente —al respecto el neologismo compuesto por crisis en el verso 20. En este ambiente, sin duda, el dolor-placer es un fuego irresistible, fascinante y gozoso. Dicen los versos 1-25:

Fuego,
Incendios voluntarios,
gritos
Y me pierdo
en esa lengua
que me habla

Un silencio tunelario
 me rodea
 Una habitación oscura,
 húmeda de sangre,
 es iluminada
 por esa candela
 capaz de engaños,
 flama de verdades,
 Puerta que me lleva
 a un tránsito de muerte
 Veo siento toco
 Carne quemándose
 despellejada en calores
 violentaerótica
 El infierno
 Ciertamente es maligno
 El placer se ha vuelto
 Dolor
 que quema
 (Acuña Vargas 2022: 48-49)

La percepción de los cuerpos o seres alrededor aumenta; por eso, el sujeto lírico distingue a un hombre quien, masturbándose, se le ofrece. Su presencia ha acelerado el *des-encadenamiento* del tiempo lineal y un *in-cadenamiento* profano-místico.¹⁸ En medio de esta duración se distingue de igual manera a «cuerpos» desmembrados, anóxicos, balbuceantes, débiles, agónicos encerrados en esa «habitación oscura». Le advierten mutiladas o amordazadas que es una «trampa»: el homoerotismo puede generar ardidés perjudiciales, violentos, siniestros y mortales por los cuales expresarse, embelesar, subyugar y aniquilar a quien se deje llevar por este deseo. Así, una vez más, lo espantable, lo

¹⁸ Estrechamente ligada a la experiencia mística, se da el *des-encadenamiento* del tiempo lineal, profano y cotidiano y la verticalización de ese instante erótico-místico, absoluto. Siguiendo a Bachelard (1978, 2002), entiéndase que estar *encadenado* al tiempo supone una existencia sometida al devenir concreto, horizontal, negativo, histórico, considerando que la suma de momentos continuos dicta las reglas de la vida, lo discursivo funciona encadenando una experiencia a otra, pidiendo siempre un más allá; por eso, pide explicar el presente por el pasado o viceversa, y el futuro por aquellos o viceversa, de manera que la duración es la unidad temporal hecha de instantes sin duración. Ante esto, el acto de *des-encadenarse* implica romper con la lógica del tiempo horizontal, con la continuidad, y experimentar instantes discontinuos, llenos de duración, unos al lado de otros, simultáneos, conjuntando las polaridades; de modo que en esos instantes el ser es capaz de renovarse, crearse, soñar. Visto así, cada instante es una realidad decisiva y la duración queda en un plano secundario, ficticio. *Des-encadenado*, el ser vive el tiempo místico, vertical, creador. Como efecto del *des-encadenamiento*, entonces, se da el *in-cadenarse*: uno se libera del encadenamiento para sumergirse en la caída hacia arriba de la sublimación vertical; de este modo, se vive más plenamente la intuición, la contemplación unitiva entre objeto-sujeto, la ensoñación poética, la experiencia estética, metafísica o religiosa siempre hacia dentro de uno mismo, resonando y fusionándose el uno con el cosmos y el Ser.

angustiante, lo espeluznante se vuelve fuente de placer-dolor. He, pues, en los versos 26-48, la manifestación de lo *gorno* (gore + porno), ya que se presentan imágenes de violencia gráfica y sexualmente atrayentes (Murray 2007):

Un hombre se devora a sí mismo,
 masturbación incisiva,
 y me ofrece
 su alma condenada
 ahora
 solo queda de él
 tras los años
 minutos
 segundos
 vísceras
 y lengua;
 cuerpos guindan
 diferentes muñones
 algunos aún
 respiran
 fuego que asfixia
 e intentan
 decirme
 con diafragmas siniestros
 vocales agónicas
 bocas sin lenguas
 que todo esto
 es una trampa:
 (Acuña Vargas 2022: 49-50)

De pronto, el sujeto lírico escapa de la terrible fascinación y pretende huir; sin embargo, en medio de los gritos y la oscuridad abrumadores, encuentra a un viejo repugnante, violento, que se acerca y lo posee, lo lame, le eyacula encima, lo huele. Pavorido el sujeto lírico se da cuenta de que es «Satán» y pretende huir, pero no puede. Forcejea; la polimetría y el dinamismo expresivo positivo contribuyen a expresar la tribulación. La presencia fétida, en aparente descomposición tanto como un cadáver, lo envuelve hilarante y satisfactoriamente. Su mirada aniquilante no es la única. Hay otro demonio: «Baphomet», deidad de cabeza antropomórfica, barbada y con cuernos, isomorfo del macho cabrío de aquelarres y acaso desdoblamiento del mismo «Satanás», que pareciera viene a sustituirlo debido a la castración que aquel ha sufrido. En tanto que símbolo satánico-iniciático, conduce al neófito al conocimiento trascendental a través del dolor, el miedo, la humillación, la vergüenza y la postración (Arroyo Durán 2001). El sujeto lírico logra escapar a estos seres demoníacos, pero de inmediato el «viejo» lo persigue, intenta aprehenderlo violentamente: lo quiere poseer una vez más carnal y espiritualmente. No obstante, será carnal que lo domine, pues el hablante afirma que no tiene «espíritu» debido a un «trauma». No se sabe a cuál se refiere. ¿Acaso evoca las

tesis psicoanalíticas que *explican* la homosexualidad como trauma de abusos o violaciones sexuales durante la infancia? ¿Acaso el trauma se debe a que perdió su alma al vivir no solo el homoerotismo, sino también al internarse en este ambiente infernal y relacionarse sexualmente con «Satán»; de manera que ya desde antes estaba condenado? No hay respuestas claras. Aun así, se observa, llegados a este punto, cómo lo siniestro, lo perverso y lo traumático se conjuntan para configurar las vivencias extremas y aniquilantes homoeróticas. Dicen los versos 49-94:

Vuelvo a mí
de un golpe,
alma lacerada,
y tras la vela,
esa llama
que grita sórdidamente
en la oscuridad,
se encuentra
desafiante de Dios
Satán, dueño de legiones,
Estático
Me mira
Y no se mueve
Es viejo y no habla
Sus ojos son de hombre
decrépito
Se acerca y me lame
eyacula
Me huele
Yo también puedo olerlo
Por primera vez
Huyo
no puedo
me atrapa
temo
grito
y me fuerza
olor a rancio
aliento adipocira
me envuelve
y se ríe
ojos de serpiente
hay otro demonio mirando
Baphomet
escupe la carne
y se burla
Satanás
es un diablo viejo,
Vencido [sic]
Derrotado

Intenta atraparme,
 Y escapo
 Me busca el espíritu
 y el pecado
 Pero ya ha sido robado
 Un trauma me delata
 (Acuña Vargas 2022: 52)

Son tales la turbación y el sufrimiento que el entorno, las circunstancias y el placer han perdido toda cualidad de deleite; solo se siente y vive un dolor intenso, nada complaciente. Esta vivencia tormentosa de pronto es descrita como una pesadilla, de la cual no se puede salir. Atrapado vaga sin avanzar a ninguna parte; los blancos interestrofos, en tanto que figuras gráficas, resaltan esta desorientación y desesperación. El sujeto lírico es succionado por túneles que llevan a rumbos desconocidos y dentro de los cuales escucha y ve orgías. De estas se aproximan «mujeres» quienes, sadomasoquistamente, lo vejan y torturan hasta aniquilarlo. Dicen los versos 95-120:

El tiempo
 me silencia
 He olvidado cómo
 Pronunciar sus nombres
 Y el mío
 Un sufrimiento
 me nace
 como nidos de piedra
 en las entrañas
 Intento despertar
 y me derrumbo
 en paisajes estériles;
 camino
 y no avanzo,
 túneles me llevan
 a lugares sin nombre,
 donde orgías se escuchan
 y griteríos
 a la luz de lunas de fuego:
 mujeres
 desnudas
 me rodean
 y me obligan
 a beber sangre mía;
 embriaguez,
 no existo.
 (Acuña Vargas 2022: 52-53)

Ya que se partió de *El estudiante de Salamanca* (Espronceda 1840) para definir el satanismo, obsérvese cómo esta última escena lírica recuerda el viaje de don

Félix de Montemar en la cuarta parte, cuando atraviesa la dimensión fantástica del infierno (vv. 270-341), avanza por un campo de soledad sublime, relámpagos y vendaval (vv. 304-341), donde llega a encontrar la danza de los espectros que lo saludan y con tañidos anuncian su caída, muerte o desaparición (vv. 294-302). Esta danza se homologa a la orgía que encuentra el sujeto lírico en el poema. Los «túneles» que el recorre incluso recuerdan el largo corredor, lleno de antorchas funerales y sombras, arcos ruinosos, sepulcros, ruinas, que atraviesa don Félix; los espectros que lo siguen con enojo (vv. 505-552) también pueden equivaler analógicamente a las «mujeres/ desnudas» que asaltan al sujeto lírico. En ambos textos, los «griteríos», chirridos, gemidos, quejidos, lamentos y ruidos estrepitosos, trastornadores —versos 693-777 de Espronceda, versos 3-8, 42-48, 53-55, 69-79, 84, 111-120 de Acuña Vargas— son la música ideal, gótica, romántica por excelencia.

Así las cosas, se puede comprobar el carácter infernal y gótico del (homo)erotismo en el poema «VIII» de Acuña Vargas (2022), pero también una perspectiva afín que lleva a definir a este texto y pasajes de otros suyos como poesía *pornosatánica*. Lo satánico y aun lo místico ligado a esto han quedado claros. Explíquese ahora lo pornopoético. El poeta guatemalteco Manuel Gabriel Tzoc Bucup,¹⁹ moviéndose dentro de la dimensión del homoerotismo, el erotismo extremo o la poesía *marika*, define su propia producción como pornopoesía, ya que esta evidencia otros lenguajes poéticos escritos por personas LGBTIQ+, cuyas expresiones —muchas veces más conceptuales que metafóricas— buscan decir, de forma directa, visualizable, hipersexualizada y sin censura, lo explícito y honesto del erotismo, la transgresión, el exhibicionismo, lo obsceno, el placer violento, el culto a la muerte. Es decir, mediante el uso de *pornogramas* más que de *erotemas*.²⁰ En la pornopoesía, lo pornográfico se (con)funde con lo erótico y viceversa, pues ambas expresiones pueden ser fetichistas, usan un lenguaje estético, conjuntan acoplamientos sexuales y la integración de las personas, el disfrute de los cuerpos, de lo (im)puro y de lo (in)decente. En la pornopoesía, lo pornográfico tiene un estatuto no vulgar, sino artístico tanto como lo erótico (Retana 2008). Así las cosas, se comprende que la pornopoesía sigue un rumbo estético, al tiempo que se aúna a propósitos políticos como dinamitar los convencionalismos sociales heteropatriarcales, visibilizar la disidencia y diversidad sexual, criticar a los colectivos LGBTIQ+ y su endodiscriminación, y

¹⁹ Algunos de sus poemarios son *Gay(o)* (2010), *escop(o)eta para una muerte en versos b...ala* (2015) y *Constante huida* (2016). Suma a su producción múltiples performances y poemas-objetos.

²⁰ Barthes (1997) define como *pornograma* toda palabra, frase, oración, secuencia narrativa, segmento poético, entre otros, que, basados sobre el régimen del exceso y del hiperrealismo fisiológico, expresan pornográficamente la relación o fusión entre cuerpo y lenguaje. Por *erotema* establece, más bien, todas aquellas expresiones que, desde el régimen de la elusión, sugieren o aluden, porque no nombran directamente, las prácticas eróticas. Ambos mecanismos, no obstante, buscan generar en la persona lectora un efecto performativo y perturbador con respecto a la corporalidad y su visibilidad.

desestructurar el canon de la poesía. Definido el término, se entiende el componente porno, y aun el gore, de la estética pornosatánica de *Poesía sexánime*.

4. CONCLUSIONES

A partir del análisis literario, se puede concluir que, por un lado, el incesto aparece raramente en la homopoética masculina costarricense. El de Arroyo (2018) es el único poema que presenta un desarrollo amplio al respecto y, por tanto, el paradigmático. Sus actantes líricos enuncian, viven y defienden con naturalidad su incesto consentido y homoerotismo, pese a los conflictos de convivencia familiar o social. Ellos desarticulan las restricciones con la potencia gozosa y (re)creadora de su homoerotismo, hasta llegar a establecer una relación más libre tanto sexual, como existencial. Este par de hermanastros, en fin, logra deconstruir la prohibición en torno a su deseo y práctica sexual, al tiempo que los presenta como una realidad más, *otra*, incómoda dentro de la literatura y la sociedad costarricense. Exhibe, sin vergüenza, literaria y políticamente, su identidad trasgresora al volver decible lo indecible del incesto y la homosexualidad.

Por otro lado, tanto los poemas de Bedoya (2015) como los de Acuña Vargas (2022) manifiestan paradigmáticamente el (homo)erotismo gótico en la homopoética masculina costarricense. Esta modalidad del homoerotismo, sin duda, pretende polemizar temas tabúes como la aparente monstruosidad, patologización o degeneración moral o espiritual de los sujetos homosexuales, hombres que tienen relaciones sexoafectivas con otros hombres y aun intersexuales —recuérdese la figura del hermafrodito en «El vino de Sade»— en espacios y tiempos asociados discursivamente con la heteronormativa identidad homosexual; sin embargo, en calidad de discurso queer, giran los significados negativos y permiten afirmar estética y políticamente el conocimiento profundo y revitalización emocional de dos varones amantes. El poder eufemizante del (homo)erotismo gótico reúne elementos contrarios (lo prohibido/lo aceptado, el dolor/el placer, la muerte/la vida, lo sublime/lo bello, lo sagrado/lo profano, lo celestial/lo infernal, lo erótico/lo pornográfico), que evidencian las tensiones en torno a las posibilidades de ser, amar, decirse y representarse libremente que tienen aquellos hombres en la homopoética y la sociedad costarricense.

Por sus fechas de producción —excepto el de Vidal (1960)—, los textos de Bedoya (2015), Arroyo (2018) y Acuña Vargas (2022) tal vez pueden conseguir la configuración y la expresión del incesto y del (homo)erotismo gótico, ya que están escritos por unos escritores partícipes de esa nueva generación que, según Alvarenga (2022), en Costa Rica está comenzando a subvertir, asumir y sobreactuar las identidades homo a medida que adoptan «las palabras construidas para envilecer», lo cual constituye

un acto de resistencia en cuanto desestabiliza al adversario y transforma profundamente el sentido del lenguaje afirmando así el orgullo de pertenencia a la comunidad [...] un

ejercicio literario de descomposición de la identidad gay [...] ese proyecto de descomposición de los cuerpos sexuados, ofreciendo múltiples posibilidades discursivas para alterar radicalmente sus formas convencionales haciéndolos, como diría Halperin, inencontrables. (Alvarenga 2022: 112, 115)

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Vargas, Roberto André (2022), *Poesía sexánime*, Heredia, Letra Maya.
- Alvarenga, P. (2012), *Identidades en disputa. Las reinventiones del género y de la sexualidad en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- Alvarenga, Patricia (2022), «¿Hacia una reinención de lo político? Disidencias sexuales y de género en la arena pública. Costa Rica, siglo XXI», en *Saberes LGTBI+ Alteridades sexuales centroamericanas en el Bicentenario*, Arévalo, Amaral, Rocha, David, Ríos, Juan, y Herra, Luis (eds.), Buenos Aires, CLASCO, pp. 95-122.
- Álvarez Méndez, Natalia (2023), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Arroyo Durán, Fernando (2001), *El simbolismo bafomético templario y la iconología celtibérica*, Gerona, Instituto Campomanes de Estudios Medievales.
- Arroyo, Gustavo (2018), *Los elementos nobles*, San José, Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Arzaba, Aliosha (2015), «Conquistadores y sodomía» [en línea]. México: Combate, 10/07/2015 [Consulta: 15/06/2024]. Disponible en: <<https://combateenlosinfiernos.blogspot.com/2015/03/conquistadores-y-sodomia.html>>.
- Bachelard, Gaston (1978), *La dialéctica de la duración*, Madrid, Editorial Villalar.
- Bachelard, Gaston (2002), *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1997), *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Bataille, Georges (2017), *El erotismo*, México, Tusquets.
- Bedoya, Luis Antonio (2015), *La otra memoria*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- Bocutti, Anna (2020), «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?», *Orillas*, 9, 151-176.
- Burke, Edmund (2019), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos.
- Calvo Díaz, Karen (2012), «De la carne a la sangre: La representación del monstruo en la literatura costarricense neogótica» en *Coloquio Internacional Gótico III y IV. Tradición y evolución de un modo artístico*, Guzmán, Miriam y Alcalá, Antonio (comps.), México, Samsara Editorial, pp. 284-308.
- Calvo Díaz, Karen (2017), «Terror en el trópico: cómo entender la escritura gótica en el contexto de la narrativa costarricense», en *Oscuras latitudes. Una cartografía de los estudios góticos*, Bussing López, Ilse y López Get, Anthony (eds.), San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, pp. 75-82.
- Calvo Díaz, Karen (2021), «La literatura gótica en Costa Rica: algunas narraciones ocultas» [en línea]. San José: Universidad de Costa Rica, 10/11/21 [Consulta: 27/04/2024]. Disponible en: <<https://www.ucr.ac.cr/noticias/2021/11/10/literatura-gotica-en-costa-rica-algunas-narraciones-ocultas.html>>.

- Campos, Ronald (2017), «Neologismos en la poesía de Laureano Albán», *Onomázein*, 36, 183-197.
- Campos, Ronald (2022), «Deconstrucción de placeres prohibidos en la poesía homoerótica masculina costarricense», en «*Soñé que te... ¿Dirélo?*» *Aproximaciones al erotismo en las literaturas hispánicas*, García, Marcos, Higuera, Rebeca y Sánchez, María (coords.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Philobiblion Asociación de Jóvenes Hispanistas, pp. 143-166.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra (2014), «"Sombras nada más": el gótico en Latinoamérica y el Caribe», *Badebec*, 3(6), 127-137.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra y Ordiz, Inés (2018), *Latin American Gothic in Literature and Culture*, Londres, Routledge.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1988), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Chinchilla, Kattia (1995), «La tradición mítica del hermafrodito o andrógino en la Antigüedad y la Edad Media», *Filología y Lingüística*, 21(1), 17-33.
- Choza, Jacinto (2011), «La fundación surrealista de América Latina», *Fedro*, 10, 42-60.
- Crowley, Aleister (ed.) (1995), *The Goetia: The Lesser Key of Solomon the King: Lemegeton – Clavicula Salomonis Regis*, Nueva York, Weiser Books.
- Díez Cobo, Rosa María (2019), «Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo en español: una travesía en/tre orillas atlánticas», *Microtextualidades*, 5, 45-66.
- Edwards, Justin D. y Vasconcelos, Sandra (2016), *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*, Londres, Routledge.
- Eribon, Didier (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.
- Espronceda, José de (1840), *El estudiante de Salamanca* [en línea]. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Consulta: 15/10/2023]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-estudiante-de-salamanca--0/html/fedd8060-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.
- Figari, Carlos Eduardo (2009), «Más allá de las sexualidades posibles. Dilemas de las prácticas incestuosas», *Desacatos*, 30, 129-146.
- García Velasco, Juncal (2004), «El satanismo en Espronceda», *Revista de Estudios Extremeños*, 60(1), 269-287.
- González Ortega, Alfonso (2005), *Mujeres y hombres de la posguerra costarricense*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- González Paz, Seedy (2018), *Pirozzi, Surrealismo Trasnochado* [en línea]. Cuarta Prosa, 24/10/2018 [Consulta: 15/10/2023]. Disponible en: <<https://cuartaprosa.com/2018/10/24/pirozzi-surrealismo-trasnochado-dir-seedy-gonzalez-paz/>>.
- Hume, Roberto D. (1969), «Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel», *PMLA*, 84(2), 282-290.
- Jesús, Teresa de (2021), *El libro de la vida* [en línea]. Textos.info, 11/09/2016 [Consulta: 01/10/2023]. Disponible en: <<https://www.textos.info/santa-teresa-de-jesus/el-libro-de-la-vida/descargar-pdf>>.
- La France, Danielle (2011), «La mujer atrapada en "La culpa es de los tlaxcaltecas" y "The lady's maid's bell"», en *Coloquio Internacional Gótico I y II. Tradición y evolución de un modo artístico*, Guzmán, Miriam y Alcalá, Antonio (comps.), México, Samsara Editorial, pp. 159-167.
- Levi-Strauss, Claude (1968), *Antropología estructural I*, Buenos Aires, Eudeba.
- Levi-Strauss, Claude (1998), *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós.

- Locke, Jessica (2011), «“Earth mothers and witches”: Apuntes sobre la caracterización de los personajes femeninos en dos textos neogóticos de Carlos Fuentes», en *Coloquio Internacional Gótico I y II. Tradición y evolución de un modo artístico*, Guzmán, Miriam y Alcalá, Antonio (comps.), México, Samsara Editorial, pp. 180-191.
- López Santos, Miriam (2010), «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?» [en línea]. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Consulta: 01/06/2023]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html>.
- Marín Fallas, Victoria (2023), «Trazos de lo macabro: Hell’s got talent y otros cuentos de Ariel F. Cambroner» [en línea]. San José: Delfino.cr, 05/12/2023 [Consulta: 27/04/2024]. Disponible en: <https://delfino.cr/2023/12/trazos-de-lo-macabro-hells-got-talent-y-otros-cuentos-de-ariel-f-cambroner?fbclid=IwAR1cw4kFW2Sp4NLHTLfKHWctYYljcFkCbQhuh7yzYpZlixRKGP_bZbyC6SM>.
- McGinn, Bernard (1989), «Love, Knowledge and Unio Mystica in the Western Christian Tradition», en *Mystical Union and Monotheistic Faith. An Ecumenical Dialogue*, Idel, Moshe y McGinn, Bernard (eds.), Nueva York, Macmillan, pp. 59-86.
- McGinn, Bernard (1992), *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*, Londres, SCM Press.
- Mitlich Osuna, Ana Consuelo (2012), «El gótico en la novela histórica mexicana», en *Coloquio Internacional Gótico III y IV. Tradición y evolución de un modo artístico*, Guzmán, Miriam y Alcalá, Antonio (comps.), México, Samsara Editorial, pp. 268-283.
- Molina, Fernanda (2017), *Cuando amar era pecado. Sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas coloniales (Virreinato del Perú, siglos XVI-XVII)*, La Paz, Plural Editores.
- Monge, Carlos Francisco (1984), *La imagen separada: modelos ideológicos en la poesía costarricense, 1950-1980*, San José, Instituto del Libro, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Murillo, Adriana (2012), «Incesto: enfoque médico legal», *Medicina Legal de Costa Rica*, 29(2), 47-54.
- Murray, Steve (2007), «Horror porn» a bloody success [en línea]. The Wayback Machine, 07/07/2007 [Consulta: 13/10/2023]. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20071001030517/http://www.ocregister.com/ocregister/entertainment/movies/abox/article_1722611.php>.
- Olivier, Guilhem (1992), «Conquistadores y misioneros frente al “pecado nefando”», *Historias*, 28, 47-64.
- Paz, Octavio (1971), *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1998), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Peral Vega, Emilio (2021), *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*, Madrid, Cátedra.
- Piqueras, Ricardo (2006), «Los perros de la guerra o el “canibalismo canino” en la conquista», *Boletín Academicista*, 56, 186-202.
- Portugal, José Alberto (2008), «¿Un gótico peruano? Representaciones de la violencia, el «otro» y re-configuraciones del pasado en la literatura peruana, 1885-1935», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1(67), 63-80.
- Preciado, Beatriz (2002), *Manifiesto contra-sexual*, Barcelona, Opera Prima.
- Quilis, Antonio (1975), *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá.

- Retana, Camilo (2008), *Pornografía: la tiranía de la mirada*, San José, Editorial Arlekin.
- Rodríguez Corrales, Carla (2022), «Prólogo. Virtudes de la incomodidad», en *Poesía sexánime*, Acuña Vargas, Roberto André (ed.), Heredia, Letra Maya, pp. 7-17.
- Rojas, Margarita (1987), «Transgresiones al discurso poético amoroso: La poesía de Ana Istarú», *Revista Iberoamericana*, 53, 138-139, 391-402.
- Romero, María Victoria (1980), «Hacia una tipología del neologismo literario», *Anales de la Universidad de Murcia*, 37(4), 145-154.
- Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier (2013), «Lo gótico: semiótica, género, (est)ética», *Herejía y Belleza*, 1, 23-38.
- Schifter, Jacobo (1989), *La formación de una contracultura: Homosexualismo y Sida en Costa Rica*, San José, Guayacán.
- Sequeira, Paula (2020), «La sexualidad como suceso. Análisis de la percepción periodística de la homosexualidad entre mediados de 1965 y finales de 1980», *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 21, 2, 66-84.
- Vega Sánchez, Gerardo (2011), «La oscuridad y el jardín: símbolos góticos tradicionales en «La cena» de Alfonso Reyes», en *Coloquio Internacional Gótico I y II. Tradición y evolución de un modo artístico*, Guzmán, Miriam y Alcalá, Antonio (comps.), México, Samsara Editorial, pp. 192-204.
- Vidal, Ioan (1960), *Chaim o La resolución*, San José, s.e.
- Villegas Aguilar, Patricia (2011), «La tradición gótica en *El don envidiable* de Gonzalo Martré», en *Coloquio Internacional Gótico I y II. Tradición y evolución de un modo artístico*, Guzmán, Miriam y Alcalá, Antonio (comps.), México, Samsara Editorial, pp. 151-158.
- White, Omar y Campos, Krysia (2004), «El incesto: su perspectiva histórica y jurídica», *Medicina Legal de Costa Rica*, 21(2), 21-36.
- Yllescas, Carlos Rafael (2010), «Incesto» [en línea]. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala [Consulta: 12/06/2023]. Disponible en: <<https://psicunoces.tl/Incesto.htm>>.



© Ronald Campos López, 2024.

Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista estan subjectes a la llicència de Creative Commons: Reconeixement 4.0 Internacional.