

La literatura fantástica política sobre el VIH/sida: a propósito de la figura del fantasma en *Fujirazú* (2023), de José Ricardo Chaves

Recibido: 23 de noviembre, 2023

Aceptado: 27 de mayo, 2024

Por: José Pablo Rojas González¹, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8356-3233>

Resumen

Este artículo se centra en la última novela de José Ricardo Chaves, *Fujirazú*, la cual retoma el tema del VIH/sida. El objetivo del trabajo es estudiar los elementos fantásticos góticos presentes en la novela; en específico, la figura del fantasma, la cual funciona políticamente (el fantasma nos asedia con su verdad), sobre todo en relación con su “venganza justiciera” y con su “posesión amorosa”. El artículo concluye con la idea de que la novela de Chaves utiliza los elementos góticos para ayudarnos a explorar las dimensiones espectrales de la política vinculada con el VIH/sida en la década de los ochenta, la cual no se diferencia de otras políticas de exclusión y de eliminación ocurridas en otros momentos de la historia.

Political Fantasy Literature on HIV/Aids: Regarding the Figure of the Ghost in *Fujirazú* (2023), by José Ricardo Chaves

Abstract

This article focuses on the most recent novel by José Ricardo Chaves, *Fujirazú*, which takes up the topic of HIV/AIDS. The aim of the paper is to study the gothic fantastic elements present in the novel, specifically the figure of the ghost, which acts politically (the ghost besieges us with its truth), especially in relation to its “revenge for justice” and its “loving possession.” The article concludes with the idea that Chaves’s novel uses gothic elements to invite the reader to explore the spectral dimensions of the policies linked to HIV/AIDS in the 1980s, which were not different from other policies of exclusion and elimination that occurred at other times in history.

José Pablo Rojas González. La literatura fantástica política sobre el VIH/sida: a propósito de la figura del fantasma en *Fujirazú* (2023), de José Ricardo Chaves. Revista *Comunicación*. Año 45, volumen 33, número 1, enero-junio, 2024. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974/e-ISSN1659-3820

PALABRAS CLAVE:

VIH/sida, fantástico político, horror, gótico, fantasma.

KEY WORDS:

HIV/AIDS, political fantasy, horror, gothic, ghost.

¹ Profesor Asociado en la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica (UCR). Posee un PhD en Romanística, con énfasis en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Goethe de Fráncfort y una Maestría Académica en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica. Es Profesor e investigador en la Sección de Comunicación y Lenguaje de la Escuela de Estudios Generales, de la Universidad de Costa Rica. Contacto: josepablo.rojasgonzalez@ucr.ac.cr

INTRODUCCIÓN: LITERATURA DEL HORROR

“We make up horrors to help us cope with the real ones.”
Stephen King.

La literatura “seropositiva” –la que hace referencia, de forma directa o indirecta, al VIH/sida y a sus problemáticas, según la definición de Lina Meruane (2012)– apareció tímidamente en la década de los ochenta, primero en las historias testimoniales, para, luego, desarrollarse, en los noventa, en la ficción. Aún hoy, se siguen publicando este tipo de textos, los cuales en su mayoría han utilizado recursos realistas para narrar las situaciones vividas por los sujetos representados –fundamentalmente, los hombres gais, aunque también se hace referencia a otros sujetos–, quienes suelen asumir un papel de informantes (directos o indirectos): de sus vidas, de lo que implica la “enfermedad” y de la situación sociopolítica que los rodea. Por lo anterior, podríamos decir que esta es una literatura con valor documental, sin que esto cancele el trabajo artístico-ficcional y la importancia que conlleva. La “literatura seropositiva” realmente se esfuerza en reconstruir hechos, en darles sentido a las memorias de distintos sujetos (ficticios o no), como una forma de reflexión sobre un fenómeno –con implicaciones sanitarias, sociales, políticas, jurídicas, etc.– que ha marcado las vidas (y las muertes) de millones de personas, desde el inicio de esta pandemia.

En Costa Rica, la literatura “seropositiva” se empezó a publicar de forma relativamente temprana, con unos “testimonios” recogidos por Myriam Francis (con un fin didáctico-moralizante, Rojas, 2023b) en su libro *Tiempos del SIDA: Relatos de la vida real* (1989). Más tarde, aparecieron dos cuentos de Alfonso Chase, “Antes y ahora” y “Carpe Diem”, publicados en el libro *Cara de santo, uñas de gato* (1999), que reproducían las imaginaciones negativas sobre los homosexuales, sobre sus “estilos de vida” y sobre la “enfermedad”, entendida como un resultado lógico frente a sus “excesos” (Rojas, 2020). En este momento y a pesar de su tono apocalíptico, solo la novela de José Ricardo Chaves, *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998), contradujo las narrativas hegemónicas⁴ sobre el VIH/sida y sobre los hombres gais (Rojas, 2019 y 2022a).

4 Sobre las narrativas que circularon en Costa Rica, véase el libro *VIH/sida en Costa Rica (1983-1986): La emergencia discursiva de la pandemia* (Rojas, 2022b).

Paisaje..., entonces, se diferencia de los otros trabajos literarios mencionados, ya que plantea una historia sobre la llegada del VIH/sida a Costa Rica y critica las consecuencias sociopolíticas que esto tuvo para la comunidad de hombres que aman a otros hombres. Desde nuestra perspectiva, este es un texto fundacional para la “literatura gay”⁵ costarricense y, aún hoy, se puede leer como un registro de las formas de violencia movilizadas, en medio de una crisis sanitaria, contra las disidencias sexuales en los años ochenta, en nuestro país. Por eso, *Paisaje...* es más cercano a la “literatura documental” (Pouillaude, 2021), lo cual queda demostrado con las noticias de la época y otros documentos de valor histórico incluidos entre sus páginas de ficción (los mismos elementos de ficción participan del esfuerzo por *hilvanar* la realidad sociohistórica).

Con lo anterior, nuestro interés es referirnos al último texto “seropositivo” costarricense: la novela *Fujirazú* (2023), también de José Ricardo Chaves. *Fujirazú* retoma el tema del VIH/sida y de las problemáticas en torno a él de una manera totalmente diferente a *Paisaje...* Estamos ante una novela que se mueve del registro realista y de su finalidad mimética, para llevarnos al género fantástico –en especial, a la modalidad gótica del horror⁶–, el cual se utiliza para *recuperar* coyunturas de represión social en la historia costarricense. Aquí, este género le

5 Con Adrián Melo (2011), habría que decir que la “literatura gay”, más que un género literario, es una categoría política. Esta literatura no tiene que ver necesariamente con la sexualidad del autor, sino con las temáticas desarrolladas en las obras literarias y con la valoración que se puede hacer de ellas. Ciertamente, es una literatura centrada en la homosexualidad masculina, pero –de acuerdo con Melo– vista desde la acción militante, la solidaridad cultural y el goce erótico (entre otros posibles criterios). Afirma el investigador: “Lo que es indiscutible es que el discurso literario homosexual nace con la militancia –y como una forma central de acción militante– dentro de las identidades gays. Aún más, el discurso literario junto con el discurso teórico son los lugares por excelencia en los que se cuestiona a las categorías dominantes (en un entramado complejo en que muchas veces el cuestionamiento puede coexistir con la repetición o el reconocimiento de los valores de la cultura hegemónica) y lugar de toma de la palabra de las llamadas minorías” (Melo, 2011, “Prólogo”).

6 Siguiendo a María Angélica Semilla Durán (2018, pp. 262-264), habría que diferenciar entre el terror y el horror. Mientras que en el terror hay un *algo* explicable (por lo que se pueden sortear sus consecuencias); en el horror, ese *algo* se torna totalmente incomprensible, lo que provoca una incapacidad de actuar y una alteración profunda de la subjetividad.

ofrece a Chaves una singular⁷ forma de acercarse a lo político.

De acuerdo con Sergi Ramos Alquezar (2021, pp. 90-91), el “fantástico político” (él estudia cine latinoamericano actual) ha sido criticado por su tendencia “escapista”, al movilizar las emociones –a través de elementos efectistas– y, consecuentemente, cancelar la posibilidad de una reflexión aguda sobre las problemáticas que se pueden ubicar en la realidad. Contra lo dicho, él plantea –sigue a Denis Mellier⁸– que el “fantástico político” supera cualquier esfera individual y se abre a lo colectivo, por lo que no es posible verlo como un mero entretenimiento (la crítica sociopolítica movilizadora con el elemento fantástico marca una diferencia fundamental). Asegura el autor: “La visibilidad de lo horroroso, la capacidad del fenómeno sobrenatural para expandirse, es justamente lo que permite que se extiendan más allá del individuo para exhibirse en el espacio común y alcanzar, por consiguiente, lo político” (Ramos, 2021, p. 91). Por eso, no extraña el uso recurrente del género fantástico –en sus diferentes formas– para referirse a las crisis históricas, sociales o políticas que han afectado a las comunidades humanas.

Como explica Karen Calvo (2017), en Latinoamérica, la reinterpretación moderna de la modalidad gótica del género fantástico, aunque adaptada a su entorno e, incluso,

transformada, aún mantiene el interés transgresor⁹ de la tradición inglesa y norteamericana, así como:

la profusión de temas [que] cuestionan la racionalidad, pues desafían los preceptos sociales, aluden a situaciones terroríficas, se ubican en escenarios temibles, proponen personajes escandalosos, gustan de una exacerbada sexualidad y representan el mundo de la otredad y de las contradicciones morales, éticas y religiosas. (Calvo, 2017, pp. 75-76).

La novela de Chaves, por lo tanto, debemos leerla en línea con lo indicado: estamos ante una historia que construye una ficción verosímil, atravesada por elementos fantásticos¹⁰. Hay, pues, una irrupción de lo sobrenatural que funciona como un recurso para señalar el “mal” que afecta a la sociedad. Lo fantástico, asegura Ramos, “remite siempre a otra cosa que a sí mismo” (2021, p. 91). Sigue el investigador:

En algunos casos, la inscripción en la realidad política o histórica no se manifiesta de manera evidente, mediante la explicitación de un discurso que acompañe y contextualice la irrupción de lo sobrenatural. En otras ocasiones, sin embargo, este discurso sobre lo político se ofrece explícitamente como clave de lectura de la obra. Esta voluntad de proponer al espectador una lectura de lo sobrenatural canaliza de algún modo la opacidad interpretativa inherente a lo fantástico, más allá de su representación primera e inmediata. (Ramos, 2021, pp. 91-92).

7 El género fantástico (sobre todo en su forma gótica) está presente a lo largo de la obra de Chaves –como lo han advertido Karen Poe (2014 y 2015) y Karen Calvo (2013, 2016 y 2017)–, aunque podríamos decir que en grados diferentes. Incluso en *Paisaje...* se pueden encontrar momentos fantásticos dentro la historia de corte realista (piénsese en la escena central de la novela, en la que una alucinación advierte la llegada del VIH/sida al país, como un monstruo de bruma que devora a los hombres jóvenes). Como veremos, en *Fujirazú* es clara la importancia de lo fantástico, lo cual se evidencia en elementos como los fantasmas, las posesiones, los choques de realidades, etc.

8 Véase su trabajo *Textes fantômes, fantastique et autoréférence* (2001).

9 Como explica Rosie Jackson (2001), no toda la literatura fantástica es subversiva o transgresora. Desde su perspectiva, las fantasías que se adentran en el reino de lo “maravilloso” más bien ratifican cierto orden, a través de la creación de mundos secundarios (vinculados con el mito, lo mágico y la ciencia ficción). Asegura la investigadora: “Su base novelesca da a entender que el universo es, en última instancia, un mecanismo autorregulado en el que la bondad, la estabilidad y el orden acabarán por imponerse. Esas fantasías, pues, sirven para estabilizar el orden social, al minimizar la necesidad de intervención humana en un mecanismo cósmico organizado según un principio de benevolencia” (p. 144). La narrativa gótica va por otro camino, como estamos viendo, ya que esta nos muestra lo “oculto de la cultura”; es decir, nos muestra “una presencia enmudecida”, “un otro imaginario y silenciado” (Jackson, 2001, p. 151).

10 Siguiendo a Markovic (2008, p. 115), podemos afirmar que el fantástico presente en *Fujirazú* es *tradicional*, ya que la novela expone un orden normativo realista (el ambiente y la conducta del protagonista se mantienen dentro de lo “normal”), pero se presentan eventos sobrenaturales que alteran dicho orden. Ante estos, el protagonista tiende a vacilar y trata de explicar los hechos que no comprende, lo cual ratifica el poder subversivo que tiene lo sobrenatural sobre el orden normativo del mundo ficcional.

Con lo anterior, a continuación, nos adentraremos en el estudio de los elementos fantásticos-políticos presentes en la novela de Chaves. En especial, haremos referencia a la figura del fantasma, la cual, en este texto literario, está atravesada por el amor, el abandono, la violencia, la enfermedad y la venganza. El espectro es una figura recurrente en la literatura gótica y, en especial, en la literatura fantástica-política moderna, la cual lo retoma con el fin de plantear una reflexión sobre la justicia. Como lo hace Ramos, adoptamos la noción de “justicia espectral”, planteada por Jacques Derrida (1995) en *Espectros de Marx*. En este libro, el filósofo francés expone la importancia de una “fantología” –una ontología asediada por fantasmas– que recupere lo excluido, lo denegado, lo forluido, lo reprimido, lo olvidado dentro del orden de lo existente. El fantasma, entonces, se relaciona con aquello que se quiere hacer desaparecer y que, sin embargo, *retorna* (Quintana y Monteserín, 2011, p. 202). Su reaparición implica un trabajo con la memoria, con la herencia y las generaciones. Asegura Derrida:

Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos *otros* que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la justicia. Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, sino reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no está todavía *ahí*, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. (Derrida, 1995, p. 13).

LOS ELEMENTOS FANTÁSTICOS-POLÍTICOS DE *FUJIRAZÚ*: LA VENGANZA JUSTICIERA DEL FANTASMA

“El odio y el dolor, cuando no matan, fortalecen”
(Chaves, 2023, p. 135).

Fujirazú está organizada en tres capítulos (subdivididos en varios apartados). El primero se titula “A tu regreso, seré hermoso otra vez”; el segundo, “Crisantemos rojos en mi piel”; el último, “Cuervos de nieve y desierto”. Estos títulos exponen toda la lógica narrativa: el “reencuentro” paranormal de los amantes (Raúl y Patricio) –se da

en el presente de la historia–; la violación, enfermedad (por el VIH/sida), venganza y muerte de Patricio –ocurre en el pasado, cuando los amantes estuvieron separados–; y el acoso y posesión fantasmal final –de vuelta en el presente del protagonista–.

En el primer capítulo, se presenta a Raúl, quien ha regresado (a mediados de la primera década del siglo XXI, después de casi veinte años de ausencia) a Costa Rica, por cuestiones laborales (vivía en los Estados Unidos con su esposa e hija). La visita a su país de origen, por supuesto, despertó en él algo nostálgico, pero, también, activó cierto misterio, el cual se revela, en este punto de la novela, en pequeñas dosis y en la forma de sueños o imaginaciones:

Todavía medio adormilado, aunque también **algo asustado por su reciente sueño** (metamorfosis incierta, una tumba rosada, una estatua que respira), Raúl deslizó las gruesas cortinas para que entrara la luz natural en **esa penumbra que tenía algo de niebla adherente**, algodónosa, cual imantación de pelos de gato claro en abrigo oscuro. (Chaves, 2023, p. 13; el resaltado es mío).

En este primer párrafo, no solo se hace referencia a *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (la metamorfosis, la tumba rosada, la estatua...¹¹), sino que se retoma el elemento de la niebla, el cual, de acuerdo con Karen Poe (2014 y 2015), tiene un valor simbólico (premonitorio) en la obra de Chaves, ya que se relaciona con el dolor y la enfermedad. También, podríamos decir que se vincula con el terror, la muerte y la con-fusión fantástica. La niebla revela un choque de realidades, que los lectores asumirán con los eventos paranormales narrados más adelante, pero que ya se advierte en las descripciones de la ciudad, en los sueños y en los recuerdos iniciales del protagonista, quien empieza a traer el pasado al presente (él dejó el país en 1987). Su viaje parece estar marcado, desde el principio, con el signo de la tragedia:

11 La referencia a esta novela se repite en varios momentos de la narración. *Paisaje...* parece conformarse como un “fantasma literario”, que insiste en su permanencia. Uno de los personajes la define como una novela sobre amor, odio y dolor en los primeros tiempos del sida (Chaves, 2023, p. 115). Como veremos, esta misma definición puede aplicarse en el caso de *Fujirazú*. Esta última novela, por lo anterior, es una extensión de aquel primer texto y de su incidencia en el campo literario seropositivo nacional.

Ahora, finalmente, tras tantos años, tenía la oportunidad de ver los parques desde lo alto, o más bien las copas de sus árboles, como si él fuera ese pájaro emigrado al norte y que ahora se había visto obligado a volver al nido tropical llevado por **un viento centrípeto y aciago**. (Chaves, 2023, p. 14; el resaltado es mío).

Volver a Costa Rica implica, por lo tanto, un riesgo, que el protagonista se niega a ver inicialmente. Su propia hija le señala el peligro que corre en el país y que él parece ignorar:

—Tardo más en los viajes que hago por el país [Estados Unidos] o a Europa y no hacés tanta bulla al respecto. —No es lo mismo, papá, vas al país donde naciste y al que no has vuelto a visitar. Quién sabe qué pueda pasar. (Chaves, 2023, p. 15).

Si retomamos lo planteado en *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*, el país al que regresa es realmente un *cementerio*, un territorio marcado por el horror que experimentaron los hombres homosexuales (tanto los que sobrevivieron a la tragedia, como aquellos que murieron) por la pandemia, pero también por las políticas gubernamentales y el odio desatado en la sociedad —lo cual se revelará en los siguientes apartados de la novela—. No por nada, el narrador asegura que, de no haber sido por la orden de sus superiores, Raúl “hubiera seguido ausente de ese país que lo ponía incómodo y melancólico” (Chaves, 2023, p. 16).

La imagen de la nación como un cementerio es fundamental para entender no solo el recurso gótico literario utilizado por Chaves, sino también el planteamiento político que se mueve a lo largo del texto. Estamos ante la representación de una patria asesina, como lo veremos, más adelante, con la historia de Patricio... Esta imagen no se aleja de la estudiada por Meruane (2012, pp. 75-76): la del “moridero”. De acuerdo con la investigadora, el moridero fue una figura utilizada en la literatura seropositiva latinoamericana (piénsese en las obras de Copi, Sarduy o Bellatin) para hacer referencia a la patria como un universo clínico asesino de sus ciudadanos. Se alegoriza a la nación como una “fallida institución médica”, pero también como una “instancia de exclusión en los márgenes de la sociedad civil” o como “la promotora de un régimen de muerte paralela y por encargo” (Merua-

ne, 2012, pp. 191 y ss.). Así, dicha figura fue utilizada para criticar los proyectos nacionales que buscaron excluir toda aquella realidad humana que se alejara de sus “ideales”. En el caso de los hombres homosexuales, en la década de los ochenta, se confirmó que ser disidente y estar “enfermo” visibilizaba su “marginalidad”, al tiempo que justificaba las torturas y el rigor con los que fueron condenados.

Entonces, *Fujirazú* retoma esta tendencia literaria en la que el espacio nacional se torna un motivo ideológico, atravesado por distintas emociones, fracasos, luchas, pero, sobre todo, formas de opresión de las que se debe huir, a pesar de que en este, en un momento, se pudo tener una vida propia (siempre de forma condicionada). La nación es aquí una “casa” transformada por el terror y la muerte:

Ahí quedó Raúl solo en la inmensidad silenciosa, con los Crestones a lo lejos, cual altos testigos rocosos de la desaparición de su amigo [Patricio], y entonces fue cuando despertó y buscó la luz del día, las copas de los árboles del Morazán, las montañas azules, los pájaros de trinos insonoros, para despejarse de esos sueños y aires malsanos de la noche, en **ese fúnebre país** al que había tenido que volver a regañadientes. (Chaves, 2023, p. 17; el resaltado es mío).

Con la ambientación ya establecida, el narrador (omnisciente) se dirige al pasado, para contarnos cómo Raúl conoció a Patricio, en 1986. Patricio fue el amor de Raúl en Costa Rica. Es, por lo tanto, un personaje fundamental, sobre todo porque es en torno a él que se desarrollan los elementos fantásticos de la novela. Los signos ligados con este personaje, desde el inicio, son la figura del espectro (es descrito como un “hombre muy blanco”, “afantasmado”, “perdido en la lejanía” —Chaves, 2023, p. 16—): los hombres se encontraron por primera vez en la Sala Garbo, viendo una película de Kenji Mizoguchi, *Ugetsu Monogatari* (1953). Según explica uno de los personajes, la película estaba basada en una antigua obra literaria de fantasmas, publicada por Ueda Akinari, en 1776. Explica Chaves, en uno de sus ensayos académicos, sobre la película:

La versión cinematográfica de Mizoguchi combina dos de los nueve cuentos de la colección, el que

señala Fuentes en su cita, “La casa entre los juncos”, y un segundo, traducido al español por Sakai como “La impura pasión de una serpiente”. El primero es ante todo una historia sobre la fidelidad femenina incluso más allá de la tumba, en que los amantes se reúnen por una noche, él vivo, ella muerta, aunque esto se sepa sólo al final del texto. La otra historia trata sobre el enamoramiento y persecución que hace un ente femenino sobrenatural, de tipo serpentino, a un joven, hasta que finalmente es destruida por la intervención de un monje santo. (2021, p. 124).

La construcción de Patricio, así como algunos elementos de la trama de la novela, están fundamentados, precisamente, en estas historias japonesas y en sus personajes femeninos. Sin embargo, hay que señalar una diferencia sustancial: este fantasma está determinado por la historia de violencia relacionada con el VIH/sida y con la sociedad costarricense de entonces. Aquí, el hombre que murió por enfermedades asociadas con el sida es el *espectro* que informa, que retoma un tema del cual no se habla, que restituye una memoria ocultada y silenciada por décadas, que, además, insiste en hacerse presente. No por nada, en medio de la historia sobre cómo se conocieron estos personajes, encontramos momentos de reflexión en los cuales el narrador hace referencia a la “enfermedad” y a la “guerra social” que conllevó:

Una enfermedad poco, mal o nada conocida es peligrosa, no solo por los efectos físicos que causa en los aquejados, sino por los miedos y delirios que desata en la otra gente, la no infectada. Es como una guerra, que a la larga no respeta a nadie. (Chaves, 2023, p. 23).

Dicha guerra, como se expone en la novela, fue propiciada por el gobierno del Dr. Aira (¿Óscar Arias?), con la figura del ministro de Salud, Enzo Mosca (¿Edgar Mohs?), a la cabeza. Como vemos, se encubren y satirizan los nombres, pero no la realidad del país¹², la cual, en este momento de la década del ochenta, estuvo determinada por una cruenta persecución del estado —con la venia de la Iglesia, los medios y del común de la sociedad— contra los “demonios rosados”. La imagen del “demonio rosado” no es casual en la novela de Chaves.

12 Al respecto, véase el ensayo: “El VIH/sida, los homosexuales y el cuerpo de la ciudad: la intervención higienista en San José, Costa Rica, en 1987” (Rojas, 2023a).

En la década de los ochenta, se hablaba, en el complejo contexto político centroamericano, del “demonio rojo”. Esta metáfora se utilizó con el fin de satanizar y atacar a los comunistas, concebidos como “monstruos”. Las políticas y los discursos contra este grupo no eran nuevos en el país, ya por décadas se habían movilizado distintos ataques contra ese “otro”, asumido como un problema social, como un elemento subversivo que contradecía las “costumbres nacionales”, la “tradición cristiana y civilista” de la democracia costarricense (Barrientos, 2017). Entonces, estas ideas nuevamente se movilizaron contra el “demonio rosado”, un “monstruo” moral, pero también político:

El pueblo descubría que los demonios rosados habitaban en sus propias casas, se llamaban hermanos, hijos, primos, padres, amigos de toda la vida, y que merecían infiernos de inquina y discriminación. Si el Estado y las Iglesias lo hacían, si la prensa y la televisión lo señalaban, por qué no seguir el curso de los astros fatales y contribuir al deseable exterminio de los convictos por sus deseos anómalos, que contaminaban con sus palabras y actos venenosos las almas de jóvenes y hasta de los niños. (Chaves, 2023, p. 26).

Sigue el texto, más adelante:

Más allá de las oficinas, en los campos y despoblados, comenzaron los asesinatos misteriosos de los inculpados y las golpizas a los pillados en parques y a los revoltosos de las redadas en los bares. En todo el país, no había un solo lugar tranquilo, todo era guerra cívica y ruina moral en tan miserable tiempo. (Chaves, 2023, p. 26).

Estos episodios revelan que las “pesadillas de aislamiento, persecución y exterminio”, ligadas con los homosexuales en la literatura seropositiva latinoamericana, eran el resultado de una realidad cotidiana experimentada por muchos hombres. No por nada, como afirma Meruane (2012, pp. 41-42), el homosexual fue representado como una “subjetividad trágica”, condenada tanto a la reclusión como a la aniquilación por las políticas de higiene social que afianzaron viejas y nuevas categorías patologizantes. La nueva novela de Chaves retoma, por lo tanto, esta situación, pero para señalar a los responsables (el gobierno, las iglesias, los políticos, los medios,

la población heterosexual indolente, etc.) de las muertes de los “demonios rosados”: “[Mosca] pronunció con solemnidad afectada, mirando al retrato presidencial: ‘Sobre esta roca, edificaré mi ministerio y las puertas del infierno rosa no prevalecerán contra el Gobierno’” (Chaves, 2023, p. 26).

Con lo dicho, es claro que estos episodios evidencian el conflicto sociopolítico detrás de la historia de amor y de venganza fantasmal en la novela de Chaves. Esta información, además, es importante para entender cómo la situación de violencia general contra los homosexuales en el país llevó a la violación, enfermedad y muerte de Patricio. Como veremos más adelante, el fantasma de Patricio es, realmente, una creación de la sociedad costarricense (de sus biopolíticas y de sus necropolíticas¹³), la cual se niega, hasta nuestros días, a reconocer sus esfuerzos asesinos (movilizados, de forma directa o indirecta, con la “ayuda” de un virus) contra los disidentes sexuales, quienes no solo fueron separados de la vida sino, también, de la memoria colectiva nacional.

Hacia el final del primer capítulo, leemos el reencuentro de los amantes, en la casa de Patricio, o en lo que quedaba de ella... Ya, antes, Raúl había estado en ese hogar, ubicado, como se asegura en el texto, en una zona algo olvidada de la ciudad (cerca del Parque Bolívar, en barrio Otoya), como escondida... La zona le provocaba a Raúl una “extraña melancolía”, la cual se acentuó ya dentro de la casa. La primera vez que estuvo ahí sintió que entraba en otro tiempo, en otro lugar, “conocido y desconocido a la vez” (Chaves, 2023, p. 29). Es claro que, con esta descripción, se moviliza una atmósfera ominosa (Freud, 1981), la cual se magnificará casi dos décadas más tarde, cuando Raúl vuelva a buscar a su amante, en su último día de trabajo (un 13 de diciembre).

Estos personajes se separaron por un curso de especialización que Raúl se fue a hacer a los Estados Unidos. Para Patricio, esta separación no era un problema, pues era en beneficio de Raúl. Así que se prometieron —con una pulsera (un círculo que simbolizaba su “unión eterna”)—

reencontrarse dentro de un año, el día del aniversario de Patricio, precisamente el 13 (un número que, desde la antigüedad, es considerado de mal augurio —Chevalier, 1986—) de diciembre. Por supuesto, algo ocurre durante la separación, lo cual hace que Patricio desaparezca de la vida de Raúl, quien, ante la lejanía y la falta de respuesta de su amado, cambia de planes y termina casándose con una mujer estadounidense. Finalmente, conforma una familia y se queda a vivir ahí:

Él ya había definido un proyecto de vida, con Joy y con su hija Victoria, y si bien el tiempo había afantasmado sus recuerdos, esto no garantizaba para nada su asimilación, pues el que la memoria se afantasma no significa que esté muerta, no del todo cuando menos, algo ahí sigue latiendo, lanzando sus brillos y asociaciones, aunque luego todo se oscurezca otra vez y se interrumpan de nuevo las conexiones, pero la tiniebla no disuelve los contenidos, tan solo los invisibiliza: ahí continúa el corazón oscuro de la memoria con sus latidos esquivos, escurridizos, generando una vida distinta, paralela a la vida orgánica del cuerpo. Afantasmarse no es dejar de existir, sino apenas tomarse invisible, existir entre los intersticios. (Chaves, 2023, p. 37).

Estamos ante una explicación indirecta de la figura del fantasma y de lo que esta implica en la vida de las personas (y hasta de las sociedades). Chaves nos ofrece su propia “fantología”, la cual se centra en la idea de que los espectros realmente nunca se van, están en la memoria, la cual solo se puede concebir como un ámbito que muestra y oculta a la vez: la memoria se mueve entre luces y sombras. De nuevo, la tiniebla aparece como motivo en el texto y, ahora, se liga abiertamente con lo fantástico; es, como dijimos, un elemento que permite entrever lo que está más allá... La tiniebla nos permite contemplar el fantasma, el cual, en este caso, adquiere la forma de un *(des)aparecido* que, aunque se quiere ocultar u olvidar, insiste en interpelarnos (su invisibilidad nos obliga a buscarlo...), tanto en lo privado como en lo público. Siguiendo a Derrida, podemos decir que el fantasma de Patricio hace que reconozcamos la importancia de los que ya no están, pero también la necesidad de valorar su sufrimiento como un principio para la justicia.

13 El biopoder —término acuñado por Michel Foucault, 2003— es el antecedente del necropoder —un concepto desarrollado por Achille Mbembe, 2011—. Mientras que el biopoder tiene que ver con las formas de control sobre la vida de los sujetos en las sociedades modernas, el necropoder se relaciona con las estrategias que hoy buscan llevar a la muerte (o dejar morir) a ciertas poblaciones, a cuyos sujetos se les confiere el estatus de *mueertos-vivientes*.

Como hemos dicho, el encuentro de los amantes ocurrió el 13 de diciembre. Es un encuentro fantástico en todos sus elementos:

Patricio acarició el cuerpo desnudo de Raúl con ternura [...], como comprobando que seguía ahí, que no había dejado el lecho ni la casa. Sólo entonces Raúl creyó percibir en ese rostro cristalino que lo asediaba la insurgencia de una sombra siniestra que nubló media faz, que hizo que un ojo brillara más que otro por un momento, uno en rojo y otro en blanco, un rubí incandescente y un diamante apagado, sombra imaginaria que al instante se disolvió en el aire oscuro de la habitación. (Chaves, 2023, p. 43).

El fantasma de Patricio se *hace carne* (es presencia) para Raúl, quien, a pesar de que duda de la situación (por ejemplo, no entendía cómo aquel se mantenía exactamente igual que veinte años atrás), se entrega totalmente a su amor del pasado. No será hasta el día siguiente, cuando despierte solo, en medio del frío y de una casa en ruinas, que trate de comprender lo sucedido y conozca la trágica historia de Patricio. Los elementos siniestros son, en este punto, mucho más claros, como es claro el choque entre realidades: el rostro del amado fue atravesado por una “sombra siniestra” y sus ojos revelaron, por un instante, su realidad espectral. Los ojos, desde nuestra perspectiva, hacen alusión a su dualidad (una especie de “muerto viviente”) y a su pasión/furia ctónica.

Raúl sale confundido del terreno abandonado. Su confusión no es más que el resultado de la experiencia fantástica, la cual no puede explicar de ninguna forma. Aunque no quiera reconocer lo sucedido, encuentra signos que acrecientan la extrañeza y el misterio: reconoce, en su muñeca, la pulsera que le había regalado años atrás a su amado; también, nota que su reloj se detuvo a las once de la noche, poco después de llegar a esa “casa encantada”: “Espacio, como tratando de no enloquecer ante esa situación que no entendía, comenzó a caminar lentamente por la calle [...]. Cada paso que daba le costaba un gran esfuerzo, como si llevara unas botas de hierro” (Chaves, 2023, p. 47). En ese momento, es interpelado por la tía de Patricio, quien lo recibe en su casa. Ella le explica que Patricio había muerto hacía dieciséis años, el día de su cumpleaños:

Con lo que le pasó, él prefirió borrarse poco a poco del mundo y romper lazos con muchas personas y, por lo que veo, usted fue una de ellas. No por falta de cariño, se lo aseguro, más bien lo contrario. De hecho, murió pensando en usted, lo mencionaba en sus delirios finales, decía que, cuando usted volviera, él sería hermoso otra vez. Tan degradada estaba su apariencia, ese día hablaba de que usted ya iba a llegar, que habían hecho el compromiso, “un pacto”, agregaba misterioso, como si se tratara de Fausto y Mefistófeles, de que usted llegaría el día de su cumpleaños, y bueno, sí, usted llegó, dieciséis años después, pero llegó... en el día prometido. (Chaves, 2023, p. 48).

Este momento fantástico es central en la novela de Chaves. Lo es porque activa el elemento que hemos mencionado ya en relación con el fantasma: el de la memoria. La “casa encantada”¹⁴ en la que el protagonista reconoce a Patricio es, realmente, un territorio de la memoria –personal y colectiva– olvidada o dejada atrás. La novela recupera la memoria del desaparecido, pero esta es como su casa... Existe en ruinas y se *aparece* para hacernos *ver*, pero también para hacernos entender que los espectros son parte de nuestra existencia. Nosotros *somos* con los (des)aparecidos. Este es el principio ético y político que nos ofrece la memoria espectral planteada en la novela.

La pasión (*páthos*) de Patricio es narrada en el segundo capítulo, “Crisantemos rojos en mi piel”. Este capítulo es importante, ya que revela la tragedia de este hombre gay, en la Costa Rica de los años ochenta, en un punto álgido de la pandemia. Como indicamos, las situaciones experimentadas por dicho personaje son el resultado de las medidas movilizadas por el gobierno; por eso, este es un fantasma sociopolítico, el cual nos hace ver que lo siniestro realmente estaba en la sociedad costarricense de entonces. Gracias a la tía y a algunos amigos de Patricio, Raúl se entera de que su amado fue detenido durante

14 Siguiendo a Freud, podríamos decir que la casa es el espacio ideal para que aparezca lo siniestro (lo hogareño fácilmente se transforma en extraño, como hemos visto en la novela). La experiencia del horror, en este caso, no procede de fuera, sino que se da casa-adentro... La casa fantasmal es, aquí, una metáfora de la sociedad costarricense. La casa/nación se ha construido como un espacio que conserva a la familia (la protege de los peligros del exterior), pero, como vemos en el texto de Chaves, dicha conservación no alcanza a todos por igual. La “casa” misma se encarga de “afantasmarse” a aquellos miembros de la sociedad que representan una afrenta al orden hegemónico.

una de las redadas organizadas por el gobierno en los bares gays de San José. Los policías que lo arrestaron se lo llevaron al parque de La Sabana, donde uno de ellos (Darío) lo violó sin piedad:

Una vez terminada la agresión sexual, Darío se levantó, miró al cielo, lanzó un aullido de victoria (como King Kong en su torre neoyorkina o Tarzán en su selva africana) y espetó a Patricio, quien yacía casi sin sentido entre los arbustos: “A ver cuándo vas a bailar de nuevo, maricón de mierda, hijueputa sidoso” y, tras quitarle las esposas y propinarle una patada final que le quebró una costilla, se alejó del lugar. (Chaves, 2023, p. 56).

El cuerpo y el espíritu de Patricio quedaron destrozados desde ese momento (él fue afantasmado antes de morir), lo cual fue ratificado más tarde, cuando le dijeron que era seropositivo a causa de la violación (la “enfermedad” se conforma como otro elemento espectralizante). Patricio muere por las enfermedades asociadas con el sida, pero es claro, desde nuestro punto de vista, que el virus no fue su asesino directo... ¡A Patricio lo mató el Estado! Darío era uno de sus representantes. Este personaje, esposo y padre de familia, es realmente una figura que recoge lo peor del ser nacional: un hombre agresivo, machista, controlador, de doble moral, con un sentido de superioridad que lo llevaba a menospreciar a los otros, homofóbico, militarista (estudió en la Escuela de las Américas), etc. El retrato que ofrece Chaves es realmente siniestro. Estamos ante una figura criminal (cargada de un odio visceral contra el otro) que, sin embargo, es bien valorada y hasta respetada dentro de la sociedad donde vive. Darío es el ejemplo –incluso en términos físicos, por su musculatura y virilidad– de la masculinidad hegemónica costarricense, la cual está atravesada, como hemos visto, por la violencia. Explica Sergio Coto Rivel:

Esta relación, en apariencia intrínseca, entre el cuerpo masculino y sus atributos viriles de musculatura, potencia y autoridad logra cristalizar una gran cantidad de expectativas en la demostración de atributos viriles (entre ellos evidentemente se encuentra la capacidad de erección del pene, la obligación de la defensa del honor y protección de la mujer) y de numerosas frustraciones y angustias ante un modelo casi inalcanzable. En esta misma lógica funciona el ejercicio de la violencia dentro de la construcción de

subjetividades masculinas, en la medida en que esta se despliega en contra del mismo sujeto, para subrayar los atributos esperables de este, pero, ante todo, en contra de los “otros” de la masculinidad hegemónica: las mujeres, los homosexuales en primera línea y también ciertos tipos de masculinidad marginal o disminuida. (2023, pp. 36-37).

Luego de lo sucedido, Patricio es transformado por el dolor, la ira y el odio. Si bien estas emociones se experimentan en vida (una vida que ya no es vida), serán las que se lleve a la tumba y las que lo definan como fantasma¹⁵ (además del amor). Las emociones del fantasma, entonces, son una consecuencia de lo que el orden social hizo con él. La narrativa misma de la novela nos lo demuestra. Primero con el amor que desarrolla por Raúl. Este amor crea la condición para el dolor, una vez que Patricio queda solo en Costa Rica. El dolor, luego, muta en pérdida (del amor, de la salud, de la vida...), por la violación por parte de Darío y el desarrollo de la “enfermedad”, de manera que se llega al odio:

El virus en su sangre era más que un violador o un agresor, era su asesino, **traía una muerte segura a tiempo lento**, o tal vez ni tanto, uno que **venía a dar al traste con cualquier plan o ideal**. Entonces acudió la imagen de Raúl a su mente, que no duró mucho, pues **comenzó a deshacerse en la memoria consumida por un fuego nuevo**, y de nuevo las lágrimas comenzaron a aflorar en su rostro, sin poder evitarlo, ante la mirada glacial del médico. (Chaves, 2023, p. 67; el resaltado es mío).

El odio, aquí, tiene que ver con el hecho de haber sido perjudicado; es decir, tiene que ver con la “herida” (Ahmed, 2015, p. 40) como lugar de la rabia. Se constituye, así, un sujeto fantasmal que evoca una historia de “guerra social”, sufrimiento e injusticia. Estamos, por supuesto, ante una fetichización de la herida, pero, como explica Ahmed, la “fetichización de la herida como signo de una identidad es crucial para la ‘cultura testimonial’, en la que han proliferado las narrativas de dolor y heridas” (2015, p. 66). El sentimiento de haber sido

15 No debemos olvidar que el personaje murió muchos años atrás y que lo que conocemos sobre él, sobre su sufrimiento y sobre su venganza, lo sabemos gracias a la búsqueda de respuestas de Raúl. El fantasma se mueve entre tiempos y espacios, entre realidades, y, como asegura Derrida, nos asedia: está ahí sin estarlo.

perjudicado activa la necesidad de venganza (justiciera, en este caso¹⁶), y esta es constitutiva de los elementos del fantasma en la novela:

ahora levantaba la cabeza otra vez, como un gallo airado, como un dragón dispuesto a lanzar su fuego destructor antes del colapso final: su odio hacia Darío, contra quien dirigiría sus últimos esfuerzos, todavía no sabía bien cómo ni cuándo, pero tenía que ser pronto, pues no tenía mucho tiempo. (Chaves, 2023, p. 67).

La venganza de Patricio se da, ciertamente, en vida, aunque es claro, para nosotros, que su realidad espectral está determinada por ella, pero también por la promesa de amor que le hizo a Raúl, como ya indicamos. Patricio entabla una relación amistosa con un miembro de un “Centro Zen”, llamado Seikichi, un costarricense de progenitores japoneses, dentista de profesión y tatuador por afición. Seikichi lo introduce en el mundo del budismo zen y en el de su historia familiar; en especial, la historia de su padre, quien fue deportado un 13 de diciembre de 1941 (nótese que es la misma fecha del cumpleaños de Patricio) a los Estados Unidos, luego de que el gobierno

de Calderón Guardia tomara este tipo de medidas¹⁷ por la guerra entre el país del norte y Japón. Las vivencias traumáticas del padre de Seikichi se ponen en diálogo con las de Patricio o, más bien, habría que decir que están conectadas, como en un sistema de correspondencias¹⁸, lo cual es revelado cuando Seikichi le tatúa crisantemos rojos a Patricio (este creía que esas flores retardarían un poco su final y ocultarían el desarrollo de su enfermedad¹⁹):

Ahora que había revisado su cuerpo desnudo, se encontró con un detalle que le llamó la atención y que reforzó su intuición confusa: una marca de nacimiento en la planta del pie izquierdo de Patricio, una mancha roja en forma triangular²⁰, igual a la que el propio Seikichi tenía en el suyo y que, según Katsumi [la madre de Seikichi], había heredado de su padre [Kimura], quien también la había tenido.

[...]

—¡No puede ser, Seikichi, tenemos la misma marca! Definitivamente estamos ligados de algún modo.

[...]

16 Darío también es un sujeto cargado de odio, pero de un odio dirigido contra quienes él considera una otredad débil e inferior. Su odio es producto del orden social, de la historia de satanización del otro que caracteriza a la estructura patriarcal, heterocentrada, sexista, clasista, racista, colonialista, occidental. En la novela, este personaje también desarrolla un sentimiento de venganza, una vez que se entera de que es seropositivo, pero, según lo indicado, aunque las emociones pueden ser las mismas, no tienen el mismo fundamento. El odio y la venganza de Darío son elementos de su constitución normativa y de la fantasía que se crea para asumirse como víctima, cuando realmente es un victimario. En la novela se apunta cómo este personaje decide ir a “regar su mal” al parque, como venganza, pero también como un último esfuerzo para mantener el “orden”: “Lo primero que se le ocurrió a Darío fue acercarse y golpearlo [a un hombre joven que vio entre los matorrales]. No eran iguales, él no era un maricón degradado como ese que estaba al frente suyo (no era maricón, punto, aunque ocasionalmente tuviera sexo con hombres) [...] No obstante, sintió la necesidad de regar su mal, de contagiar al depravado y hundirlo en las mismas sombras que muy pronto lo alcanzarían a él [...]. Había que esparcir la plaga y él sería uno de sus emisarios. Se convertiría no en el látigo de Dios, pero sí en su falo envenenado, en su golosina tóxica para esas cucarachas humanas a las que él se encargaría de dar su merecido”. (Chaves, 2023, pp. 70-71).

17 En la novela se explica que el gobierno estableció, con el argumento de que estaba cumpliendo los pactos de solidaridad continental, “un campo de concentración al lado este del Cementerio de Obreros, para alemanes e italianos, pues los japoneses eran muy pocos (habían comenzado a establecerse apenas una década antes), poco más de una veintena, y no fueron recluidos ahí sino deportados rápidamente por vía aérea a campos de concentración en Estados Unidos” (Chaves, 2023, p. 83). Sobre los campos de concentración de japoneses en América Latina, véase la tesis *Japoneses en América: exclusión e internamiento en campos de concentración*, de Ismael Díaz Yelo (2015). Sobre lo sucedido en Costa Rica, aunque en relación con los alemanes, véase también a Peters y Torres (2002), y Berth (2006).

18 La novela de Chaves está cargada de elementos que muestran un trasfondo de correspondencias que mueve el universo (al menos el universo ficcional). Este es uno de los rasgos básicos del esoterismo, según lo explica Antoine Faivre. Al respecto, véanse los trabajos de Chaves: “El estudio académico de lo esotérico” (2015) y “El ocultismo y su expresión romántica” (2008). Este último ensayo es especialmente esclarecedor para nosotros, ya que estudia cómo buena parte de la conexión literaria entre el ocultismo y el romanticismo se da en el ámbito de lo fantástico (sobre todo en el siglo XIX). Consecuentemente, podríamos decir que *Fujirazú* se alimenta de esa estratégica relación, que permite el desarrollo de asuntos misteriosos e inciertos, que activan una exploración imaginaria de la otredad (Chaves, 2008, p. 112).

19 Los crisantemos simbolizan la duración, la permanencia y hasta la inmortalidad (Chevalier, 1986, pp. 357-358), características que podemos ligar con la figura del fantasma.

20 Desde nuestra perspectiva, el triángulo puede significar el vínculo entre las tres personas: Kimura, Patricio y Seikichi. Una trinidad unida por el signo de la otredad...

—Mi padre murió en este país y tal vez después renació aquí mismo... quizás vos fuiste mi papá en tu vida pasada, en la primera parte de mi vida presente, cuando todavía no nacías como Patricio...

Los dos sonrieron nerviosamente. (Chaves, 2023, pp. 91-92).

Las emociones que unen al padre de Seikichi y a Patricio son el dolor, el odio y la furia. Estas son el resultado de las injusticias cometidas contra ellos, dos hombres que finalmente mueren por el mal que les han provocado. En el caso de Patricio, el narrador afirma que Seikichi “lo miró a los ojos sin decir nada, como indagando en la profundidad de un pozo, pero una mejor metáfora sería decir que se asomó a un cráter en cuyo fondo había fuego y magma” (Chaves, 2023, p. 75). Patricio es, en este punto, todo *cólera funesta*. Él solo podrá alcanzar cierta paz una vez que la venganza contra Darío se complete. Esta venganza también ocurre de manera fantástica: Seikichi le tatúa a Patricio un dragón en lo alto del pecho, el cual es activado con un tatuaje más pequeño de una letra sagrada, asociada a Fudo Myoo, una deidad —del budismo esotérico— de tipo colérico (Chaves, 2023, p. 94). La venganza inicia con un volante que Patricio mandó a repartir y que decía “Darío Fernández es maricón y tiene sida” (Chaves, 2023, p. 95). Esto llevó a Darío a explotar en rabia y vergüenza, hasta el punto de matar a su esposa, a su hijo pequeño y a su amado perro, para finalmente quemar su casa e irse a La Sabana, donde se terminó suicidando:

En un estado de shock y locura, Darío vio cómo se incendiaba su hogar con su familia y su perro, cómo llegaba a su final lo que alguna vez pensó que era su felicidad total, y entre las llamas le pareció ver la cara de un dragón que se reía de su destino, un dragón marica que entre crisantemos rojos se burlaba de su funesto destino, de su inminente final. (Chaves, 2023, p. 98).

Patricio vivió su venganza en un profundo sueño, en el que él era, precisamente, el dragón colérico que acosaba a Darío. La venganza justiciera planteada en esta historia

debe hacernos reflexionar²¹. Como vimos con Derrida, ninguna forma de justicia parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad. Esto es lo que logra Patricio con Darío: que él reconozca, al final, su vida miserable y, con ello, su responsabilidad por el sufrimiento que les había provocado a los otros, a sus víctimas (en primer lugar, a Patricio mismo). La justicia es para la víctima; la responsabilidad, para el victimario y para la sociedad que de alguna manera lo sostiene (y lo protege). Aquí no puede haber ni perdón ni olvido. Patricio, como Fudo Myoo, lucha contra el mal en el mismo infierno. Por supuesto, asumir esta posición tuvo un costo, el cual él entendía y que, en su momento, le hizo saber a Seikichi: “—Si no me aferro a la causa de mis males, si no odio a mi destructor, me deshago, que es como morir antes de tiempo. Ya ni siquiera el amor me sujeta como individuo” (Chaves, 2023, p. 81). Ante esa situación, la venganza que se propone alcanzar el personaje implica una reparación de su alma, de ahí el alivio que siente al lograrla:

Solo tras la muerte violenta de Darío recuperó Patricio una cierta paz. Al día siguiente lo llamó Alberto para contarle que en el telenoticiario del mediodía habían dedicado un espacio al asunto: el asesinato de la mujer y su hijo por el esposo, incendio del hogar incluido y que luego se había suicidado en La Sabana.

21 Se puede tener la impresión de que el personaje es “demasiado” vengativo, incluso de que sus ansias de venganza lo ciegan hasta el punto de no importarle el daño que sufre alguien inocente; sin embargo, de acuerdo con nuestra lectura, su venganza es también una forma de recuperación. La venganza de Patricio es del tamaño de su sufrimiento (y de su odio). No debemos, por lo tanto, minorizarla. Si lo hiciéramos, estaríamos, indirectamente, banalizando los hechos siniestros cometidos por Darío. Además, hay que considerar un elemento político en todo esto: Patricio no podía buscar justicia por otros medios. Ni el derecho, ni la ley ni las instituciones estaban (¿están?) al servicio de personas como él. Se asegura en la novela: “A la agresión no se le dio seguimiento policiaco, ya que los afectados no quisieron hacer la denuncia, temerosos de la situación represiva del país y la falta de confianza en las autoridades de seguridad, sobre todo cuando en el propio hospital se sugirió —ante el silencio de Patricio y la indignación adolorida de Alberto— que quizá el evento había sido el resultado de las orgías nocturnas que solían darse en los matorreros de La Sabana, y en la que los involucrados habrían participado, sin saber de las violentas consecuencias de tratar sexualmente con desconocidos. Después Alberto consultó con amigos abogados sobre la situación y el resultado fue resignarse al silencio humillante, pues, aunque inocentes, tenían todo en contra: el Gobierno, la policía, la opinión pública, la Iglesia, la prensa y el propio hospital, que, a través de uno de sus doctores, había sugerido que las víctimas podrían haber propiciado con su lascivia lo acontecido, lo propio de homosexuales que se dejaban llevar por sus bajos instintos”. (Chaves, 2023, pp. 56-57).

—Ya lo sabía —contestó tranquilamente Patricio—. Yo estuve ahí y lo vi todo.

Alberto, que conocía de la difícil situación médica de su amigo, le siguió la corriente y atribuyó sus palabras sin sentido a la morfina de su crisis del día anterior. Ese nuevo día Patricio había despertado con más ánimos, no los suficientes para hacer su caminata al Parque Nacional, pero sí para levantarse de la cama, sentarse en un sillón y ver el paisaje urbano a través del velo de un suave aguacero. (Chaves, 2023, p. 101).

A MANERA DE CIERRE: LA LUCHA ESPECTRAL POR EL AMOR

“Sin duda, el amor amarra tanto como el odio. Son dos caras de una misma moneda”

(Chaves, 2023, p. 113).

Patricio, finalmente, muere en su casa, liberado ya de su odio feroz: “la tormenta se alejó de su corazón y de nuevo el amor pudo salir a flote, su amor por Raúl, que había quedado sepulto por tanto odio” (Chaves, 2023, p. 102). La última parte, entonces, está reservada para esa otra emoción que también participa de su constitución como fantasma: el amor (espectral). Sin embargo, su amor también tiene algo de siniestro, como se puede comprobar con el título de este capítulo: “Cuervos de nieve y desierto”.

De vuelta en el presente, Raúl no sabía cómo asumir toda la información recibida sobre la enfermedad, venganza y muerte de Patricio. La confusión reina en su cabeza, lo cual ratifica lo que señalamos sobre el fantástico de esta novela... Estamos ante un fantástico tradicional, en el cual el protagonista tiene problemas para entender el fenómeno que se sale de lo normal. Y, con lo anterior, también habría que decir que, poco a poco, la situación experimentada por Raúl lo obliga a seguir el juego de lo fantástico o, mejor dicho, a seguirle el juego (aunque sea en contra) al fantasma, un juego misterioso, extraño y terrorífico. El fantasma se metamorfosea en pájaros negros que lo seguían por doquier. Su primer encuentro fue con un zanate, en el cementerio donde se encontraba la tumba de Patricio:

Ya para irse, se inclinó y besó la superficie rugosa de la tumba y fue entonces cuando el canto duro y metálico de un zanate pareció contestar a su gesto. Levantó su cabeza y ahí estaba el gran pájaro negro, con ojos de relámpago, mirándolo desde lo alto de la cruz de una tumba vecina, blandiendo su fuerte pico de un lado a otro, como la espada de un samurái. Raúl dio unos pasos hacia él y el ave continuó en su sitio, sin temor al visitante que se acercaba, hasta que, ya casi al alcance de la mano de Raúl, levantó su vuelo entre agudos chillidos que le sonaron como una despedida temporal. (Chaves, 2023, p. 109).

El ave negra se vincula con el tópico literario de la muerte de la amada, como en el poema de Edgar Allan Poe, “The Raven” (1845). Aquí, la vemos como una *presencia* de otra realidad (un *conductor* del fantasma), la cual podemos definir como amenazante y hasta retadora. El ave, contrario a lo sucedido en el poema de Poe, no cancela la posibilidad de reunión de los amantes, sino que, más bien, la anuncia: su separación es solo temporal... Lo es por la “devoción” que el fantasma tiene por su amado, de ahí que haga todo lo posible por reencontrarse con él. Su obsesión amorosa se puede explicar a partir del hecho de que su proyecto de vida fue truncado de una manera atroz (por el odio y la enfermedad). Además, no debemos olvidar la promesa de unión eterna que los amantes hicieron en su momento. La promesa de amor se torna, aquí, reclamo político... El amor espectral se niega a morir, se niega a ser olvidado. Es, por lo tanto, un amor que resiste ante un mundo que lo rechaza, lo oculta, lo asesina. En tanto el VIH/sida y la homofobia de la sociedad costarricense desvitalizaron (afantasmaron) la utopía del vivir juntos, Patricio insiste en cumplir con dicho ideal. La muerte no puede separar a los amantes ni acabar con su memoria.

Si en muchas narraciones seropositivas, como explica Meruane (2012), se expone la lenta disolución de la posibilidad de “estar juntos”, en *Fujirazú* encontramos un rechazo a esa idea. El género fantástico ofrece las herramientas para pensar nuevas conexiones de los cuerpos, de las almas, de las historias. Asistimos, en la escritura de Chaves, a la construcción de una topografía espectral en la cual se debe satisfacer lo que se impidió —de diversas maneras— en otros espacios. El fantasma, por

lo anterior, tiene capacidad de acción, como sucede con Patricio. Esto le explica Seikichi a Raúl:

Ahora él [Patricio] ha despertado, o una parte de lo que él fue, tras todos estos años de sueño desde su muerte, y querrá que su reencuentro sea efectivo. Tiene poder para canalizar los eventos en esta dirección, el poder del amor que alguna vez le tuvo y que, por lo que dice, todavía le tiene. (Chaves, 2023, p. 112).

Tanto Seikichi como Raúl se oponen al fantasma y a sus intenciones. Seikichi asegura que no le hizo bien a Patricio que él lo ayudara con su venganza, con su afán de destrucción (Seikichi moviliza la idea del “dejar ir”, del *desprenderse* de todo, como una forma de “liberación” máxima²²). Raúl, por su parte, asegura que, a pesar de la experiencia con el fantasma, él ya no ama a Patricio; a quien ama profundamente es a su hija, Victoria.

Lo dicho es relevante, ya que, en el capítulo final del libro, leemos los esfuerzos del fantasma por cumplir su cometido. El fantasma busca conexión, precisamente porque, en vida, le cortaron la posibilidad de encontrarse con su amado:

—Se ven tan felices [se refiere a una fotografía de Raúl y Patricio en el Chirripó] —agregó Joy [la esposa de Raúl] un poco celosa.

—Lo estábamos.

—¿Y de qué murió?

—Una enfermedad.

—¿Tan joven?

—Una enfermedad de jóvenes de aquel tiempo... Sida.

—¿Cuándo pasó?

—Hace mucho. Yo vivía aquí, en Estados Unidos. No lo supe hasta hace poco, cuando fui a mi país.

—Pensé que este era tu país.

—Mi otro país, el que ya no está pero que, de alguna forma, sigue presente, como él, que, aunque muerto, respira en sueños y en ocasionales recuerdos. Me lastima cada vez que pienso en él...

—¿En el país o en el amigo? —interpeló Joy.

—En los dos. Son lo mismo. (Chaves, 2023, p. 120).

Las energías del espectro se niegan a abandonar la escena, de manera que obligan al personaje a repensar el pasado y el presente de su relación de pareja, así como su vínculo con la “comunidad imaginada”, la cual se ha caracterizado, en el caso costarricense, por el rechazo de la otredad. Como asegura Patricia Alvarenga, una de las principales estrategias discursivas para cohesionar las “comunidades imaginadas” es la creación de elementos *esenciales* que las distinguen de los otros (2005, p. 4). En la novela de Chaves, encontramos al otro homosexual, al otro migrante, al otro racializado o minorizado, según hemos visto. Estos sujetos se tornan un problema dentro de la idea homogénea de la nación, la cual, entonces, los rechaza (aunque los necesite). Ese repudio implica la destrucción de proyectos de vida, por ende, la constitución de fantasmas²³. Por eso, la nación es una tierra de fantasmas y, consecuentemente, se torna ella misma en uno. Si al inicio señalamos al país como un cementerio, ahora debemos referirnos a él como un espectro más. Un fantasma en la vida y en la memoria de este hombre que migró al norte, con lo cual dejó su tierra natal y al hombre que amaba. Así, a pesar del tiempo, la distancia y el olvido, el fantasma insiste en nosotros, es parte de nosotros.

22 A pesar de que Seikichi entiende que la venganza de Patricio estaba justificada, sus principios le impiden verla como algo positivo, sobre todo por la dificultad que, según él, tiene el espíritu de su amigo para alcanzar su “liberación”. Desde nuestro punto de vista, la filosofía movilizada por este personaje, aunque tiene como fin el “crecimiento” individual (sea lo que esto sea), minoriza la lucha sociopolítica y personal de Patricio. La libertad del espíritu pasa por la libertad de los cuerpos, pasa por minar las estructuras de opresión que constriñen a aquellos sujetos que son infravalorados en nuestras sociedades. No debemos, por lo anterior, psicologizar, espiritualizar o privatizar las situaciones expuestas en torno a Patricio, mucho menos obviar las realidades sociopolíticas que han marcado su vida y su muerte, así como las vidas y muertes de muchos otros como él. Por supuesto, lo dicho no debe interpretarse como un rechazo a la búsqueda personal y colectiva de la espiritualidad. Lo importante es entender que esa búsqueda no puede llevar a la anulación de lo sociopolítico.

23 No extraña que, en la novela, el país también sea definido como un volcán, un elemento cargado de violencia y destrucción. Asegura Patricio: “este país es un volcán y seguimos empeñados en llamarlo cerro. Nos gusta ignorar la lava y el fuego que están dentro de nosotros, maquillar, endulzar, hacer como que no existen, hasta que explosivamente salen a la superficie” (Chaves, 2023, p. 116).

Esto es lo que logra Patricio, una vez que libera su camino hacia el amado; es decir, una vez que la esposa de Raúl muere (por causas misteriosas, ligadas con unos cuervos que chocaron contra el parabrisas de su automóvil) y que toma el cuerpo de la hija... En un viaje al suroeste de Colorado, padre e hija decidieron visitar el campo Amache, donde se ubicó el campo de concentración en el que estuvo Kimura. Este lugar es descrito como un “pueblo fantasma”:

El silencio del lugar tenía algo de... metafísico, fue la palabra que se le ocurrió a Raúl; era como entrar en una dimensión de silencio geográfico, apenas surcado por el ruido del rápido viento al peinar esas llanuras desoladas en las que crecían zacates salvajes, algunos arbustos, cardos y nopales. Y claro, uno que otro pájaro metiche, uno que otro cuervo que lanzaba sus graznidos ante la irrupción de esos visitantes que los observaban con desprecio y temor. (Chaves, 2023, p. 133).

En este contexto, el fantasma de Patricio vuelve a hacer presencia²⁴. El lugar es profundamente significativo. El campo de concentración es la manera más clara que tenemos para referirnos al mal, según lo entendió, en un primer momento, Hannah Arendt (1998). Es decir, al *mal radical*, una forma del mal que no es ilusoria y que no necesariamente está vinculada con “motivaciones malvadas” (como explica la filósofa más tarde). Es un mal sin precedentes que se torna incomprensible, que es imposible de ser perdonado y de ser castigado, ya que no hay una pena acorde a su magnitud. La finalidad de este mal es hacer de los sujetos realidades superfluas, sobrantes en el mundo, como afirma María E. Wagon (2021), quien estudió esta noción en la obra de Arendt. Explica Wagon:

24 En este punto, queda más claro el vínculo entre Kimura, el padre de Seikichi, y Patricio. Se afirma en el texto: “[Raúl] Recordó la intuición ridícula de Seikichi de que Patricio y Kimura habían sido el mismo en dos segmentos de tiempo diferenciados, y entonces ya no le pareció tan alocada la idea. Si eso fuera cierto, entonces la energía del lugar traería malos recuerdos a Patricio, a Kimura, con consecuencias imprevistas, pero probablemente negativas. Había sido un sitio cargado de dolor y discriminación, de aislamiento de la familia y de todo contexto conocido, por lo que solo podía alimentar sentimientos adversos, lo que, paradójicamente, también le daría poder” (Chaves, 2023, p. 135). El vínculo entre estos personajes está en el título mismo de la novela, el cual conjunta el monte Fuji (Japón) y el volcán Irazú (Costa Rica). El Irazú es el espacio escogido por Patricio para despedirse del país antes de morir, de ese país que tanto lo había lastimado, un país “verdugo”, “cómplice” y “delator”, según se afirma en la novela (Chaves, 2023, pp. 115-116).

Una de las precondiciones de dicha superfluidad es el desarraigo, es decir, convertir a los individuos en extranjeros dentro de un mundo que no los reconoce como miembros. El desarraigo supone no tener en el mundo un lugar de pertenencia que sea reconocido por los otros; la superfluidad, por su parte, implica la no pertenencia al mundo. El hombre totalitario destruye la vida humana del otro después de haber destruido el sentido de toda vida humana, inclusive de la suya propia. (2021, pp. 104-105).

Si, como afirma Arendt (1998, p. 380), la soledad es la clave en el ámbito del terror, es lógico que el fantasma que ha sido desarraigado y ensombrecido busque cancelar su soledad. Esto se logra, en la novela, gracias a un acto de posesión final. Patricio se revela ante Raúl y su hija, en medio de aquel sitio cargado de dolor y discriminación, reservado para el aislamiento. Se presenta como una tormenta de polvo, que amenaza a ambos. Raúl, entonces, se defiende, se arranca la pulsera de Patricio y logra quitarle al fantasma la letra mágica que le había tatuado Seikichi. El fantasma parece que pierde sus fuerzas, y padre e hija deciden salir de ahí. Victoria, sin embargo, recupera la pulsera y se la pone. Es así como el fantasma se hace uno con ella, con la persona que más ama Raúl. Patricio, entonces, logra su cometido, pese a los esfuerzos de Raúl e, incluso, pese a la “ayuda” de Seikichi, quien fue a Japón a pedir por su amigo muerto. “Victoria”, finalmente, afirma lo siguiente: “—Nada acaba del todo —respondió con una nueva voz, un poco más profunda—. Todo vuelve a empezar, resurge... de otra forma —y sonrió enigmáticamente”. (Chaves, 2023, p. 138).

Estamos ante la *victoria* del fantasma, el cual, entonces, retorna a su amado. Todo lo que estaba desunido, separado, por la enfermedad, la muerte y la destrucción, pero también por la sociedad cargada de violencia y de discriminación, es re-unido en un último esfuerzo por mantener el vínculo. Si bien esta escena puede interpretarse de forma negativa (estamos ante un “ángel-fantasma” vengativo y obsesionado, que no comprende la posibilidad de un cierre), hay que leerla a la luz de la historia de vida del fantasma. Por eso, como señalamos desde el inicio, este es un texto fantástico-político y el fantasma es, también, una realidad política. Los elementos góticos están ahí para ayudarnos a explorar las dimensiones

espectrales de la política vinculada con el VIH/sida en la década de los ochenta, la cual no se diferencia, como lo plantea la novela, de otras políticas de exclusión y de eliminación ocurridas en otros momentos de la historia.

La lucha del fantasma no puede ser ignorada, mucho menos valorada como imaginaria o exagerada. El fantasma debe hacernos temblar de miedo, debe darnos qué pensar y, sobre todo, comprometernos –aunque no queramos– con la responsabilidad (por la violencia, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte e, incluso, por el abandono amoroso). Su objetivo es asediar nuestra memoria, para que se castigue a quienes le quitaron la vida antes de morir. El fantasma seropositivo se niega al olvido y clama por justicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alvarenga, P. (2005). La identidad amenazada: los costarricenses ante la migración nicaragüense [Ponencia]. *Seminario-Taller “Migración intrafronteriza en América Central”*. Universidad de Costa Rica: Centro Centroamericano de Población. Recuperado de <https://ccp.ucr.ac.cr/noticias/migraif/pdf/alvarenga.pdf>.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Barrientos, J. (2017). Políticas y discursos anti comunistas en la Costa Rica de la posguerra, 1948-1949. *Revista Estudios*, 35, 1-56. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/download/31594/31209/92261>.
- Berth, C. (2006). La inmigración alemana en Costa Rica. Migración, crisis y cambios entre 1920 y 1950 en entrevistas con descendientes alemanes. *Revista de Historia de América*, 137, 9-31. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20140162>.
- Calvo, K. (2017). Terror en el trópico: cómo entender la escritura gótica en el contexto de la narrativa costarricense. En I. Bussing y A. López (Eds.), *Oscuras latitudes. Una cartografía de los estudios góticos* (pp. 75-82). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Calvo, K. (2016). La conceptualización de la narrativa gótica en Latinoamérica: el caso de la literatura costarricense de los últimos cien años. *Pórtico*, 21 (6), 43-52. Recuperado de https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20costarricense/portico21_2016.pdf.
- Calvo, K. (2013). *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves* (Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica).
- Chase, A. (1999). *Cara de santo, uñas de gato*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

- Chaves, J. R. (2023). *Fujirazú*. San José, Costa Rica: Uruk.
- Chaves, J. R. (2021). Aura de amor sobrenatural (de Apolonio de Tiana a Carlos Fuentes). *Acta Poética*, 42(2), 107-127. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/896/1271>.
- Chaves, J. R. (2015). El estudio académico de lo esotérico. *REHMLAC+*, 7(1), 120-127. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rehmlac/article/view/19948>.
- Chaves, J. R. (2008). El ocultismo y su expresión romántica. *Acta Poética*, 29(2), 101-114. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3637713.pdf>.
- Chaves, J. R. (1998). *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.
- Chevalier, J. (Director). (1986). *Diccionario de los símbolos*. España: Editorial Herder.
- Coto, S. (2023). *¿Valiente y viril?: masculinidades, cuerpo e identidad en la literatura costarricense (1888-1954)*. San José, Costa Rica: EUCR.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Díaz, I. (2015). *Japoneses en América: Exclusión e internamiento en campos de concentración* (Tesis de bachillerato, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/147074>.
- Foucault, M. (2003). *Hay que defender la sociedad: Curso del Collège de France (1975-1976)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Francis, M. (1989). *Tiempos del sida: relatos de la vida real*. San José, Costa Rica: Euroamericana de Ediciones.
- Freud, S. (1981). *Obras Completas: Lo ominoso* (Tomo III). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jackson, R. (2001). Lo “oculto” de la cultura. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. (pp. 141-153). Ámsterdam: Benjamins.
- Markovic, A. (2008). Lo fantástico y las normas socio-culturales. *Amoxcalli*, (1), 109-124.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. España: Melusina.
- Mellier, D. (2001). *Textes fantômes, fantastique et auto-référence*. Paris: Éditions KIME.
- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina: representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Peters, G. y Torres, M. (2002). Las disposiciones legales del gobierno costarricense sobre los bienes de los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 28(1-2), 137-159. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/article/view/1871/1837>.
- Poe, K. (2014). Paisajes (neo)góticos en la novela *Los susurros de Perseo* de José Ricardo Chaves. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 40(1), 75-82. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16206>.
- Poe, K. (2015). Formas de convivencia en la enfermedad. Representaciones del sida en la novela *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998) de José Ricardo Chaves. *Revista Estudios*, (31), 1-18. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22652/22847>.
- Pouillaude, F. (2021). Los textos documentales: entre testimonio y grabación. *Cuadernos LIRICO*, 23, 1-9. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/lirico.11809>.
- Quintana, M. y Monteserín, H. (2011). Diapositivas espectrales. Fragmentos para una interpretación de las desapariciones (o de lo siniestro fantasmático). *Pasado por-venir: Revista de Historia*, 5 (5), 199-217. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/>

[bitstream/handle/11336/78127/CONICET_Digital_Nro.62e1f716-46ee-4499-8267-e5bbd0b74fa1_A.pdf?sequence=2](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/78127/CONICET_Digital_Nro.62e1f716-46ee-4499-8267-e5bbd0b74fa1_A.pdf?sequence=2).

Ramos, S. (2021). Justicia espectral: violencia política y género fantástico en el cine latinoamericano actual. *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 16, 89-107. Recuperado de <https://hal.science/hal-03983953/document>.

Rojas, J. P. (2023a). El VIH/sida, los homosexuales y el cuerpo de la ciudad: la intervención higienista en San José, Costa Rica, en 1987. *Amerika*, 20. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/amerika.11642>.

Rojas, J. P. (2023b). Relatos de mujeres “infectadas”: Tiempos del SIDA. Relatos de la vida real (1989), de Myriam Francis (Costa Rica). *Revista Ístmica*, 31, 33-62. Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/17835/26781>.

Rojas, J. P. (2022a). El VIH/sida y la metafórica de la navegación arriesgada en *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998), de José Ricardo Chaves. En A. Arévalo, D. Rocha, J. Ríos y L. Herra (Eds.). *Saberes LGTBI+: alteridades sexuales centroamericanas en el bicentenario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2023/06/Saberes-LGTBI.pdf>.

Rojas, J. P. (2022b). *VIH/sida en Costa Rica (1983-1986): la emergencia discursiva de la pandemia*. San José, Costa Rica: Ediciones Digitales EG. Recuperado de <https://edicionesdigitaleseg.ucr.ac.cr/vih-sida-en-costa-rica-1983-1986la-emergencia-discursiva-de-la-pandemia/>.

Rojas, J. P. (2020). Sida y homosexualidad en los cuentos “Antes y ahora” y “Carpe diem” de Alfonso Chase. *Revista Centroamericana*, 30 (1), 203-233. Recuperado de https://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2020/07/Centroamericana30.12020_SIDA-Y-HOMOSEXUALIDAD.pdf.

Rojas, J. P. (2019). La aniquilación del “otro”: violencia, homosexualidad y sida en la novela *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998), de José Ricardo Chaves (Costa Rica). En M. Chihaia (Ed.), *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria*:

Una mirada pluridisciplinar a la narrativa hispanoamericana contemporánea (pp. 181-213). Frankfurt am Main: Narr Francke Attempto.

Semilla, M. A.. (2018). Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez. *REVELL*, 3 (20), 261-277. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862920>.

Wagon, M. E. (2021). El mal y el uso de la metáfora en la obra de Hannah Arendt. *Cuadernos del Sur*, 50, 100-118. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/209396/CONICET_Digital_Nro.399a3dc8-6432-42d1-94d7-6771b0e7a50a_B.pdf?sequence=2&isAllowed=y.