

Las voces del relato o el desdoblamiento del yo en la novela *Cruz de olvido* de Carlos Cortés

Shirley Montero Rodríguez¹

Recepción: 20 de mayo de 2009 / Aprobación: 14 de julio de 2009

Resumen

Este artículo tiene por objetivo analizar la construcción narrativa de la novela *Cruz de olvido*, del escritor costarricense Carlos Cortés, a partir de la función autor y su relación con las voces narrativas que se intersecan en el texto. Asimismo, se plantea revisar la constitución del yo narrativo en contraposición con el otro, dentro de la configuración del discurso identitario individual y colectivo que determina la novela.

Palabras claves: función autor, voces narrativas, antípoda, identidad, *Cruz de olvido*, Carlos Cortés.

Abstract

This article tries analyze the narrative construction of the novel *Cruz de olvido*, of the Costa Rica writer Carlos Cortés, from the function author and his relation with the narrative voices that are intersected in the text. Also, it is considered to review the constitution of the narrative I in contrast with the other, within the configuration of the individual and collective identitary discourse that determines the novel.

Key words: function author, narrative voices, antipode, identity, *Cruz de olvido*, Carlos Cortés.

INTRODUCCIÓN

La novela de Carlos Cortés, como manifestación del lenguaje, presenta un diálogo permanente a lo largo de su revelación. Este diálogo o dialogismo, en términos bajtinianos, resulta en un juego discursivo propicio para la lectura de múltiples voces que se posicionan, contradicen, dicen y desdicen en el rito de la palabra literaria. La presencia de esta multiplicidad de voces dentro de la novela *Cruz de olvido* la convierte en ese espacio de juego discursivo, el cual no puede estar absolutamente desconectado del entorno que lo bordea, ya que no sobrepasa el pensamiento occidental, sino equilibra aquello que lo constituye con aquello que lo excede. En consecuencia, una lenta estrategia de desplazamiento de efectos y de escritura provee la insatisfacción requerida para un acercamiento al concepto de *individuo-sujeto-persona* que se desarrolla a través de esas múltiples

voces discursivas, donde se denota la insatisfacción como ente nuclear.

El autor es aquí la figura clave para iniciar el recorrido a través de cada una de las voces del relato. Esto se debe a que se le ha considerado como un yo con unidad interna y absoluta coherencia. En palabras de María Amoretti, tradicionalmente el autor se ha concebido como una identidad unitaria y racional (1998: 14), que ejerce la función autoral (autoridad) para dar el principio de unidad requerido por el discurso racional de la modernidad (1997: 11).

Sobre esta noción de autor, Antonio Cornejo Polar diferencia el *yo romántico*, quien puede poseer una identidad con contradicciones internas, pero siempre fuerte, sólido y estable; del *yo heterogéneo* el cual es disidente, anómalo, presenta a veces varios rostros, e inclusive transformismos agudos. Así, para Cornejo

1. Shirley Montero Rodríguez. Master en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica
[shirleymr02@costarricense.cr]

Polar el *sujeto* (individual o colectivo) se construye en relación con otros sujetos, no sólo en la mimesis como representación, sino como “control del imaginario personal o socializado” (1994: 18-22).

De esta manera, Carlos Cortés como autor de la novela en cuestión, es portador de una serie de entredichos que le son propios y ajenos a la vez: “El hombre hablante en la novela es un hombre esencialmente social, históricamente concreto y determinado, y su palabra es un lenguaje social (aunque en embrión) y no un dialecto individual” (Bajtín, 1986: 168). Sin embargo, asumir la palabra escrita ficcional es a la vez un intento por encubrirse, por pasar inadvertido mediante la regla de inmanencia (Amoretti, 1997: 8). De esta manera, el autor como individualidad trata de desaparecer en el escrito, desligándose de éste al crear una exterioridad propia, sin embargo deja su marca, “la singularidad de su ausencia” (Amoretti, 1997: 10-11).

El distanciamiento del autor y su novela, en el caso de *Cruz de olvido*, se logra mediante la incorporación de varias voces narrativas. Las imágenes son creadas por el lenguaje, donde el sujeto y su identidad son invenciones, pero a partir de un autor desvanecido que se dice y se desdice en ellas. Se establece así la *illusio* de que habla Pierre Bordieu, como el fundamento de la creencia: “La *illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la importancia y en el interés de las ficciones literarias, es esa condición, casi siempre desapercibida, del placer estético [...] de jugar el juego, de participar de la ficción [...] efecto de creencia (más que efecto de realidad) que el texto puede producir” (1997: 483).

En concordancia con Julia Kristeva y su noción de *verosimilitud*² como la incorporación de otros discursos legitimados en un determinado discurso para generar su efecto de veridicción, la *illusio* constituye un acuerdo entre el lector y el narrador a partir de estructuras espacio-temporales. Es la ilusión de huir de la realidad colectivamente compartida en la ficción (Bordieu, 1997: 484). Por lo tanto, dentro del dialogismo que plantea la novela se puede encontrar, en primera instancia, la complejidad de las voces narrativas que se interceptan, así como las relaciones que ellas desentrañan, las cuales producen ese efecto de ilusión de una realidad compartida entre el que dice y el que lee.

Cruz de olvido es una novela que permite observar esa *illusio* en funcionamiento pleno, ya que el efecto de ilusión que produce lo genera porque: “[...] utiliza las estructuras más profundas del mundo social que son al mismo tiempo las estructuras mentales que el lector involucra en su lectura y que, al ser fruto de la incorporación del mundo real, están en armonía con ese mundo y son propias para fundamentar la creencia más completa en la ficción que las evoca, como fundamentan la creencia de la experiencia corriente del mundo” (Bordieu, 1997: 485-486).

La función autor y las voces narrativas

En concordancia, Michel Foucault desarrolla una noción importante: la *función autor*. Para este teórico francés la escritura como juego de signos requiere de una cierta indiferencia ética denominada muerte de su autor. Esto consiste, precisamente, en la singularidad de la ausencia que provee el sujeto-escritor cuando desvía los signos de su individualidad particular (1999: 333-334). Las nociones de *obra* (como particularidad) y de *escritura* (como acción individual) preservan la existencia del autor, indica Foucault. No obstante, en el ámbito de la literatura ésta se entiende como *juego de representaciones*, donde el concepto autor es una imagen más (1999: 334-336), es decir un signo más.

Tanto el *nombre propio como el nombre autor* van más allá de una simple referencia y hacen vínculo entre las descripciones y las designaciones para las cuales se emplean. Es entonces cuando se observan ambos onomásticos con una doble funcionalidad: clasificadora y caracterizadora. Sin embargo: “El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular [...] hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función “autor” mientras que otros están desprovistos de ella” (Foucault, 1999: 338).

Cruz de olvido, como parte del discurso literario, posee esa función autor de que habla Foucault, ya que forma parte de un “[...] modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (1999: 338).

2. En: Amoretti, María. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992. p. 122-123.

Asimismo, la *función autor* no remite simplemente a un individuo real, sino a varios egos, es decir a varios posicionamientos del *sujeto*, pues forma parte de la *función sujeto* pero no es el sujeto en su totalidad (Foucault, 1999: 343 y 350).

A partir de lo anterior *Cruz de olvido* es presentada por una serie de narradores, los cuales intercalan sus voces, las alternan y las confunden, en un murmullo constante de diálogo interno. En consecuencia, el *alter ego* de la función autor se manifiesta con suma claridad en el texto literario.

En primera instancia, aparece un narrador protagonista quien va indicando con claridad su propia historia y de los veintidós capítulos de la novela relata diecinueve. Se trata de los recuerdos de Martín, un hombre de cuarenta años quien coloca una distancia media entre los hechos narrados y el momento de la enunciación. Sin embargo, su relato se vuelve más complejo cada vez, ya que está salpicado de constantes retrocesos que involucran su infancia, adolescencia y vida adulta. Esto permite determinar un alto nivel de subjetividad en la narración, pues son constantes interpretaciones personales, íntimas, casi como pensamientos, pero él está consciente de que está narrando su historia: “¿Por qué, para qué recuerdo todo esto? Quizá porque es el meollo de mi historia” (Cortés, 2000: 21).

Este narrador en primera persona presenta un discurso ambiguo, que carece a veces de sentido y -por supuesto- de linealidad, aún cuando indica que “Detestaba la realidad a pedazos, parcelada” (Cortés, 2000: 36). Martín no escribe su historia, la cuenta, la habla. Él se apropia de la voz, del habla, pero para desarticular su poder unificador mediante un discurso-habla incongruente: “En el marco de la oposición habla/escritura, la escritura, propiedad de todos, supone una usurpación del poder detentado hasta entonces por el habla viva del soberano. En tanto que el padre-soberano es origen del logos, el hijo lo es de la escritura. Pero, este hijo, origen de la escritura, es un hijo bastardo, miserable, perdido, un hijo fuera de la ley por parricida [...] el habla noble y seria y la escritura-fármaco como juego gratuito” (de Peretti, 1989: 43-44).

Martín es un *yo reflexivo* donde su voz se encausa hacia una interiorización de eventos personales de los cuales fue partícipe, aunado a una reflexión de sí mismo. Propone la trampa de que no lo hace a

través de la escritura, sino de la voz, en usurpación de un posicionamiento del poder. De esta manera, presenta pasajes de la conciencia o la inconciencia, donde relata lo que percibe, tal y como lo percibe, incluso cuando está ebrio o alucinado: “Les pasamos por encima. Cuerpos agazapados, algunos en grupo, regados, tirados por ahí, desnudos, vestidos, que cubrían hasta donde la vista alcanzaba, por lo menos hasta más allá del Teatro Nacional [...] Una ambulancia, esta vez real, esparce su sirena por el espacio que se hace pedazos” (Cortés, 2000: 145-148). Es una narración hecha de recuerdos, a veces de sueños o alucinaciones, que deja una interrogante permanente en la historia, una narración con cuerpo y forma de crisis, de irracionalidad que rompe la racionalidad de la voz-logos de la razón.

En condición alterna a la narración de Martín Amador, aparece una segunda voz en el texto. Esta vez es un relato en tercera persona, característico del narrador omnisciente quien aclara todo aquello que la narración del primero no logra explicar: “A la media noche, Ricardo Blanco y Martín Amador, abrazados y destilando una extraña mezcla de amor y odio combinados, whisky y ron entremezclados, de cerveza, Coca-cola, agua tónica, ginger-ale y agua de soda, de cariño e hipocresía ética, salieron del Club Unión a comprar un ejemplar del Extra...” (Cortés, 2000: 103).

A la subjetividad reflexiva del primer narrador se opone una aparente objetividad del segundo. No obstante, el *yo absoluto* que vigila y advierte todo se reduce, pues abarca solamente dos capítulos: el VI titulado “Cuarenta años no es nada”, donde desnuda detalladamente al personaje de Ricardo Blanco, su vanidad y sus lacras humanas; así como el capítulo VII “En el bosque de las botellas de Whisky”, donde se notifica la muerte del personaje el Maestro Miranda, considerado el mejor periodista de su generación. Sin embargo, el último párrafo de este capítulo VII cierra con una huella especialmente interesante, se trata de una voz narrativa particular, la cual no corresponde al narrador omnisciente ni al protagonista, más bien parece ser un asomo de *otro alter ego* de la función autor en ese espacio ausente, en el borde del texto ficcional: “A las tres de la mañana, con la dudosa exactitud de los trópicos, Chelles se despobló y todos juntos, porque aquí se impone, con reverente devoción hacia el Maestro, la narración en primera persona, acompañamos el féretro en hercúleo y lenta marcha [...]” (Cortés,

2000: 116). Ese alguien incógnito que también narra-habla la historia (“todos juntos”), ¿está dentro o fuera de ella?, ¿es una presencia o no?

En tercer lugar, aparece la voz de un fantasma, el Maestro, quien desde el limbo de su propia muerte narra su niñez, trabajo y vida personal. En el capítulo VIII “La última noche que pasé conmigo”, intertexto de una canción popular, la cual “habla-canta” acerca de la imposibilidad de olvidar un amor (=memoria), de la traición, el deseo de evasión (huida) y la posesión pasajera de la mujer amada.

Por otra parte, el título originario de la canción es “La última noche” y su primera frase indica “La última noche que pasé contigo”. El cambio de la palabra “contigo” por “conmigo” revela la absoluta interioridad que envuelve a esta cuarta voz, margen entre el adentro y el afuera. Aquí es donde este narrador desarrolla toda una exposición de pensamientos acerca de lo que fue su vida. La subjetividad en esta narración es llevada al punto extremo de lo íntimo, porque se trata de un personaje que no posee intereses aparentes y que en un profundo monólogo interior expone sus reflexiones que giran en torno a sí mismo y a la existencia del ser en su propio e inevitable final: él es la sustancia de la conciencia.

Los narradores en primera persona, aquellos que cuentan su propia historia, la realizan en forma de una confesión catártica, liberando su olvido-culpa para asumir la memoria de sí, en un intento de articulación de un *yo fragmentado*. Tratan constantemente de unir los trozos rotos de su existencia como si eso fuera absolutamente necesario para saberse uno (unidad del ser) y lo hacen a través de la escritura, es decir se convierten en hijos bastardos que quedan fuera de la norma racional.

Los antípodas en el texto literario

Del griego *αντίποδες*, antípodas, que a través del latín *antipòdes*, es el término que significa: “[...] habitante del globo terrestre con respecto a otro que more en lugar diametralmente opuesto [...] Que se contraponen totalmente a otra cosa o persona [...]” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 1984: 109).

En el caso de la novela *Cruz de olvido* son tres personajes los que se transforman en los antípodas del *alter ego* desdoblado de la función autor: Martín, el Maestro Miranda y Ricardo Blanco (Babyface). En semejanza al idealismo de Platón, quien propone ese

paralelismo entre lo real y lo ideal, esos personajes son la triple representación caótica, convergente y divergente del creador del mundo ficcional, pero opuesto al mundo real en donde habita de cuerpo presente; no obstante, aquí se plantea como una crisis múltiple y permanente. Según Gerard Imbert, la búsqueda de identidad lleva a esa búsqueda del espejo, a descubrir ahí la mirada del otro, como una necesidad de comprobar una identidad frágil (1990: 78-79).

El ego de la función autor incorpora en su narración los antifaces que le permiten desvanecerse en el escrito. Un empleo de *otros* que hablen por él en un juego de desdoblamiento fraccionado como búsqueda de identificación; es decir, la búsqueda personal que refiere a su vez una búsqueda colectiva, propia de la sociedad donde la entidad autoría se inserta. Esta alternancia de voces permite ocultar al sujeto autor tras el cúmulo de diálogos que se genera. Según Bajtín: “Él [refiriéndose al autor] se vale de esa alternancia, de este diálogo de idiomas en cada momento de su obra a fin de quedar como un individuo neutral en el sentido del lenguaje, como un tercero en una disputa entre dos (aunque, tal vez, como un tercero parcializado)” (1986:146).

Martín, Ricardo Blanco y el Maestro Miranda, se convierten en personajes homólogos a Carlos Cortés y comparten con él ciertos rasgos, como ser periodistas con un segundo interés, producir literatura.

Acerca de la primera asociación convergente, el periodismo: Martín Amador es más que el personaje central, es un ex-participante de la Revolución sandinista, donde se desempeñó por más de diez años como periodista. Ricardo Blanco, con el mote de *Babyface*, es un reconocido personaje público, destacado periodista de la televisión, a quien le confieren el premio nacional de periodismo en tal labor, más por influencia de su “íntimo enemigo”, el presidente de la República, que por méritos propios (Cortés, 2000: 81). El Maestro Miranda posee la fama de ser el mejor periodista de su generación, fue el secretario del Benemérito de la patria Ricardo González Montealegre (nombre tomado de la historia costarricense y que alude indiscutiblemente al expresidente Ricardo Jiménez). El periodismo, como parte de la esfera pública y propio del habla=voz es aceptado y prestigioso, no es un peligro para el logos=centro=poder, por el contrario es su instrumento.

En segundo lugar, Martín, el Maestro Miranda y Ricardo Blanco son tres seres ambivalentes, conflictivos en sus relaciones familiares. Los dos primeros sufren

de un severo trauma infantil provocado por la carencia de la figura paterna, similar a un complejo edípico que les atormenta a lo largo de su vida adulta. Martín nunca conoció a su padre, supuestamente fallecido antes de su nacimiento y le hereda a su hijo el mismo aislamiento. Por su parte, el Maestro, hijo ilegítimo del Benemérito de la patria, siempre se sintió como *bastardo* y eso es precisamente lo que le hereda a su única hija. Por último, se presenta a Ricardo Blanco vive una doble vida, ya que oculta por todos los medios su homosexualidad mediante la pantomima de un matrimonio y una familia. De esta manera, los tres poseen serios problemas interpersonales que les crean una inestabilidad emocional y sobre todo una seria crisis de identidad, pues no son unidades completas sino fragmentarias.

Finalmente la literatura, como última convergencia entre Martín, el Maestro Miranda y Ricardo Blanco, los antípodas. Son tres periodistas costarricenses, quienes además de asumir la pluma periodística también desean asumir la pluma literaria. El protagonista está consciente de que es él quien habla=narra su propia historia. Por su parte, Blanco piensa que: “Nunca le ambicionó ser escritor, o quizá sí, una mezcla de Hemingway y Raymond Chandler, pero quería tener al menos un libro que agregar a su abultado currículum” (Cortés, 2000: 79). En último lugar, el Maestro, único de los tres que consiguió escribir, reflexiona sobre sí y dice: “Siempre han querido decir que pude haber sido el mejor escritor de mi generación y nadie ha entendido jamás por qué me callé, me tapé la boca. Como, después de mi primer libro, mi único libro verdadero, dejé de escribir literatura y me volví mudo, como el libro que jamás llegué a escribir [...]” (Cortés, 2000: 118).

La literatura es asumir la palabra, es no callar ni ser consecuente con la mediocridad y la hipocresía generalizada. Tal como lo plantea María Amoretti, se manifiesta la importancia del autor a pesar de la autonomía del texto literario (Amoretti, 1997: 17). Este es el motivo por el cual sólo Martín y el Maestro asumen *su palabra*, narran los fragmentos de sus vidas como intento de conciliar una auténtica identidad. Según Cristina de Peretti, la escritura es vista por el logos como un fármaco amenazante, ya que introduce al *otro*, lo no-dicho, la crisis=reflexión, puesto que es el sustituto del *habla*. Mientras que el *habla* es interior y culta, la *escritura* es exterior y natural, violenta a la primera porque es ausencia de la voz=logos=poder (de Peretti, 1989: 45-49). Por

eso, sólo dos (Martín y el Maestro Miranda) dicen, en tanto que sólo el Maestro Miranda se atreve a *escribir*, aunque el precio haya sido la muerte, el exilio y el aislamiento. En contraste con Ricardo Blanco, quien no asume la palabra, sino que *otro*, el narrador omnisciente *dice sobre él*, como parte del conformismo fútil que lo separa de los demás, pues, toma el olvido cómodo.

El olvido fácil y evasivo no se produce en Martín y ni en el Maestro. Ellos prefieren la memoria dolorosa de sí mismos, sus acciones y su conciencia, aún y cuando eso significa consecuencias contraproducentes:

[...] se enteraron, por boca de una de las hijas del Maestro, que el Maestro tenía casi un mes de haber sido despedido del *Diario de Costa Rica* por presión del Procónsul[...] no lo habían dejado entrar al edificio [...] habían borrado su nombre del estacionamiento[...] y todo porque había ofendido al Procónsul[...] (Cortés, 2000: 105-106).

Las divergencias entre los antípodas del autor se dan a través de sus edades o etapas de vida: Ricardo Blanco, el más joven, prefiere adecuarse a las exigencias de su sociedad para lograr éxito, es decir asume la no-palabra. Martín Amador, hombre maduro y experimentado, inicia un retorno, después de una evasión espacial que le posibilita una autorreflexión sobre los pasos dados en su vida y descubre su propio antípoda, engendrado por él: su hijo Jaime. Por último, el anciano Maestro, que logra la conciencia plena de su autorreflexión cuando ya es demasiado tarde, en los últimos momentos de vida e inicio de su muerte. Los tres personajes son escalones ascendentes en la conciencia crítica de sus identidades individuales, a partir de su identidad colectiva.

Esta coincidencia entre los dos roles de los personajes (periodistas y escritores) no es más que el acto de autorreflexión del texto sobre su propia producción. Lo que significa para el autor asumir la literatura se representa en boca del Maestro Miranda, en el capítulo VIII “La última noche que pase conmigo”, el cual se constituye en una especie de confesión: “Dejé de escribir, perdí la fe. Por eso escribí editoriales el resto de mi vida” (Cortés, 2000: 119). El más viejo no tuvo voz, se dejó imponer por demasiado tiempo la máscara de la racionalidad y se silenció, cuando

quiso hablar era tarde. El protagonista hace un intento por rebelarse contra lo establecido huyendo de su entorno inmediato, Costa Rica. El más joven se deja absorber por los requerimientos sociales y sus apariencias.

El periodismo, discurso de la verdad racional moderna, además de proporcionar verosimilitud al texto novelado, en estos personajes se descubre como insuficiente. Por tal motivo, el autor-idad requiere la incorporación de hablantes ficticios (sean narradores o personajes) para encubrir débilmente la multiplicidad de personalidades, voces, perspectivas, que rompen la unidad y llevan al lector hacia un proceso de “armar rompecabezas” bajo una reflexión crítica, a partir de la crisis misma del texto.

El desdoblamiento de la función autor en tres *alter egos*, que a su vez son personajes-periodistas-escribientes, permite discernir la intimidad del acto de la conciencia crítica en una novela que se pretende develar como misterio. Es un cúmulo de voces, pero enmascaran una voz oculta tras el rumor de los personajes, la voz del autor. Cada una de sus máscaras representan los enmascaramientos de una sociedad que ni siquiera se define a sí misma, mucho menos podrá definir a los sujetos que la componen: “Había hecho lo posible por escabullirme de aquella fatídica metafísica del ombligo a que nos había reducido nuestra completa orfandad de conciencia histórica, de identidad ideológica” (Cortés, 2000: 18).

Es en esta *función autor*, como parte de la función sujeto, donde aparece el individuo escindido, fragmentado, inconexo, incómodo, en busca de una respuesta certera sobre la interrogante, ¿quién soy? y que devela nítidamente la crisis permanente de ese “yo individual y colectivo”. No existe un sujeto absoluto, dice Foucault, pues la función “autor” no es más que una forma de la función “sujeto”, no es el sujeto en su totalidad (1999: 350-358).

A través de la articulación de los *alter egos* de la *función autor*, el papel fundador del *sujeto* se pierde entre los puntos de inserción de los modos de funcionamiento y dependencias que el texto narrativo va elaborando (Foucault, 1999: 349). En este sentido, la *función autor*, las voces narrativas y los antípodas, cumplen la meta de descentrar al *logos*, en su definición de un sujeto unívoco, completo, centrado, racional.

La conciencia que completa la tríada

Del latín *consciã*, este lexema simple alude a la: “Propiedad del espíritu humano de reconocerse en sus atributos esenciales y en todas las modificaciones que en sí mismo experimenta [...] Conocimiento interior del bien y del mal. II Conocimiento exacto y reflexivo de las cosas [...]” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 1984: 374). Sin embargo, dentro de la novela *Cruz de olvido*, se transforma en una metáfora insistente que Gastón Bachelard presenta como: “¡La puerta! La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen princeps, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes” (Bachelard, 1975: 261).

La tríada antípoda del texto narrativo, que se ha venido observando, toma aquí otro aspecto relevante. La discordancia entre los personajes, señalada a partir de las etapas de sus vidas se asocia con los niveles de conciencia que ellos manifiestan. La puerta por donde se ve y se conoce a cada uno de esos seres aparece en distintas posiciones.

Ricardo Blanco se posiciona *fuera* de ella (la puerta), no posee ni quiere alcanzar un grado de conciencia tal de sí mismo que le permita mirarse por dentro para luego mirar a su alrededor. De hacerlo entraría en esa crisis de no saber lo que realmente es él y su círculo de *íntimos enemigos*, como lo indica el narrador omnisciente. Para este personaje, la evasión, el olvido, la inconciencia, son mucho más cómodos y menos complicados o riesgosos.

Martín Amador, el protagonista, se encuentra en el entreabierto de la puerta, pues ha iniciado un retorno odiseico doloroso, reflexivo y crítico, que va llevándolo a la crisis recelada y por veinte años eludida. A él le toca iniciar el recorrido hacia su conciencia, con pasos a veces lentos o a veces rápidos, pero profundamente dolorosos y expiatorios de esa culpa que le produce el haber asumido el olvido durante todo ese periodo de vida. Ese olvido es muerte, ya que anula la conciencia del ser, limita su capacidad de especulación.

El símil *olvido* igual *muerte*, patente en la tríada antípoda, es aún mayor en el Maestro Miranda. No obstante, en él se evidencia como muerte no del ser corporal sino de su capacidad de reconocimiento, o sea la evasión. Este fantasma que es todo conciencia,

ya que habla desde su propio estado físico de fallecimiento, advierte la tardanza de asumir ese conocimiento pleno de su ser, su existencia y sus estados. Se sabe muerto y llevado en irónico cortejo fúnebre por toda la ciudad de San José, lo cual representa peregrinar a través de sus memorias, que para él son la realidad porque son la adquisición de la conciencia.

Para este personaje, que completa la tridimensionalidad del alter ego en la función autor de los márgenes de la novela, tener memoria es sufrir porque es asumir lo que no hizo o no dijo cuando pudo hacerlo y así lo expone en su primer acierto de autorreflexión, es decir siempre vivió el silencio.

El más viejo de los personajes, este fantasma que habita en la línea divisoria del *aquí* y el *allá*, logra la posibilidad de especular sin las ataduras de una sociedad que le impone determinaciones específicas sobre el pensamiento. La mirada del Maestro Miranda es completamente reflexiva y social, pues re-construye el conjunto de piezas de su vida a través de las miradas ajenas, donde no se conforma con el espejo del otro que le habían heredado, sino que construye su *yo* a partir de la autorreflexión.

En este sentido, *Cruz de olvido* no sólo alude al proceso de especulación que se ejecuta en el personaje, también indica un estado de contemplación donde la intimidad, como inmensa interioridad, da sentido a ciertas expresiones del mundo externo. La vacilación del adentro/afuera logra aceptar la reflexión crítica y mordaz del fantasma del Maestro Miranda, de modo tal que el contrato de veridicción con el lector se afirme aún más.

Se supone que el ser es condensación hacia un centro que concreta lo de dentro y lo de fuera, para entrar en uno mismo y situarse en la existencia (Bachelard, 1975: 256). No obstante, el fantasma que habla es todo adentro, está perdido sin tiempo ni espacio, lo cual vuelve profundamente especulativo su discurso y, por supuesto, contradice el vector racional de la existencia de un Centro. La conciencia que medita sobre la existencia del ser desde el plano de la muerte emplea la memoria como función especular destrozada al final del camino, es decir un espejo roto. No logra una articulación completamente lineal y absoluta, más bien trata de re-construirse a partir de múltiples interrogantes, las cuales dejan vacíos o incertidumbres, en una permanente vacilación

adentro/afuera. Ante su estado de muerte, el Maestro Miranda fragmenta lo que fue su propio estado de vida, porque nunca logró la cohesión unitaria que exigía la sociedad, simplemente optó por asumir el reflejo de lo que le ordenaron que debía hacer y aparentar ser. En este sentido, la vida que asumió el fantasma fue su propio castigo, ya que nunca dijo todo lo que debía decir; inmóvil tanto en vida (por no haberse asumido) como en muerte (por no poder asumirse).

La muerte resulta un dispositivo liberador, que le permite al espíritu del Maestro-conciencia dejar esa inmovilidad vivida, aunque sea ahora a través de la palabra, la denuncia, aunque suene paradójico. La no-existencia es absoluta libertad de expresar sus pensamientos, desarticulados y fragmentados en vida. Por eso, su discurso tiene la génesis de una “confesión” expiatoria de toda la culpa que cargó en vida, al no asumir su propia palabra, sino la palabra ajena, es decir la culpa por la cobardía y el conformismo pasivo. Dicha confesión es pública y directa: “¿Ya les conté cómo me mataron? Si no me mataron, me morí yo solito, con todos mis secretos dentro [...] Y lo que se muere es la materia, que no tiene ética ni estética. Me morí solito y viví demasiado tiempo, pero no bien. Siempre aguardé un mensaje que nunca llegó o que llegó muy tarde o ya muy tarde para que yo lo entendiera” (Cortés, 2000: 121).

Este último personaje antípoda, conciencia a la vez, es también memoria, culpa, reflexión y advertencia. Asimismo, por medio de la voz y la presencia ausente del Maestro Miranda “la problemática función autor”, como la denomina María Amoretti (1997: 189), continúa bordeando el texto ficcional de Carlos Cortés, en donde se realiza una disertación, sobremanera relevante, en cuanto a lo que significa *asumir la palabra y la conciencia del ser*, es decir de la identidad (individual y colectiva); así como de las consecuencias para quienes se atreven a rebasar ese límite establecido por el Centro, o sea la expulsión, la marginación.

Ese *alter ego* desdoblado en diversas voces dentro de la novela, expone aquí la cuestión fundamental o fundacional, la cual gira en torno a la colectividad y la individualidad de ese *Ser* etéreo e intangible del discurso identitario nacional. Esta conciencia fantasmagórica, que completa la tríada de la novela (tres personajes semejantes, sin coherencia ni unidad), es la única voz capaz de denunciar absolutamente

todos los resquicios de esa imagen fundacional de la nacionalidad costarricense: “El poder de las palabras es mentir” (Cortés, 2000: 122) dice Martín Amador; pero el Maestro Miranda agrega y amplía, cuando hace la denominación “... ciudadanos de papel...” (Cortés, 2000: 112), inventados por *unos cuantos* a través de los discursos que dicen sobre *otros más*. Identidad imaginada, creída y aceptada, pero no elaborada a través de la auto-reflexión y construcción propia.

El rumor social: entre lo público y lo privado

Esta multiplicidad de voces forma un *rumor social* que permite captar diversas posiciones en el relato, donde la conciencia juega un papel fundamental en el acto de de-construcción que se manifiesta en *Cruz de olvido*. Dicho rumor social establece una constante alternancia entre los opuestos y complementarios *público/privado*. Estas dos zonas son las que permiten la oscilación de los personajes homólogos o antípoda, pues la duplicidad en sus roles ejecuta la distinción: público=periodismo y privado=literatura. De manera que también la ambivalencia sobre este aspecto es evidente en los tres personajes (Martín Amador, Ricardo Blanco y el Maestro Miranda).

Sobre esto Víctor Alba de la Vega recuerda la famosa expulsión de los poetas, que realiza Platón, de lo que para él sería una república ideal (2003: 21). Esta idea ha tenido altibajos a lo largo de las épocas, la filosofía y la cultura en general. Sin embargo, ante la presente reflexión posee implicaciones mucho más amplias: Expulsar a los poetas-escritores-literatos de la república ideal significa sumirlos en un estado de marginación, son rechazados de lo *público*, para limitarlos a lo *privado*: “[...] por eso (que) la literatura, en Occidente, siempre ha estado subordinada -exiliada- por la metafísica y por la ciencia” (Alba de la Vega, 2003: 67).

La idea de Platón se ha manifestado como la oposición verdad/mentira o realidad/ficción. Pero los personajes homólogos rompen esa barrera permanentemente a lo largo de la narración al constituirse en seres fragmentados, indecisos, irracionales por momentos, e incluso transformistas, diluyen esas zonas de lo público y lo privado, es decir pueden huir del objeto próximo y estar lejos, en esa *otra parte* de su inmensa intimidad (Bachelard, 1975: 220).

Esta oscilante y ambivalente dicotomía público/privado de los antípodas implica tres conceptos

interrelacionados. Primeramente, la noción de individuo, del latín *individūus*, se refiere específicamente al ser que “...no puede ser dividido [...] Cada ser organizado, sea animal o vegetal, respecto de la especie a que pertenece” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 1984: 818). El individuo puede ubicarse dentro de la esfera de lo privado: la vida familiar, los amores, las frustraciones y las culpas; lo cual se hace más patente en las voces de Martín y el Maestro, pues ambos buscan esa interioridad meditabunda y crítica. Ambos personajes comparten esa inquietante pregunta, propia de la crisis interna: ¿quién soy? Para Gerard Imbert, poder decir quién soy es proclamar mi identidad, identificar mi lugar como actor social (1990: 74). Sin embargo, ninguno de estos personajes logra encontrar la respuesta asertiva y directa, que les diera la racionalidad heredada.

Esa es la razón de ambicionar posesionarse de una voz propia, que les dé la unidad y congruencia como seres sociales (poseer identidad). También, esa es la razón del desinterés de Ricardo Blanco por la literatura, él prefiere esconderse en lo público, no mostrar lo privado y de este último se sabe lo que dice el narrador omnisciente. Su voz se auto-anula, se aniquila y desaparece, se olvida de sí.

María Amoretti indica sobre el término sujeto: “Ante la pregunta ¿quién habla? La sociedad, responde [...] haciendo de la sociedad no sólo el autor sino también el valor estético” (1992: 115). Es decir, el sujeto varía entre lo público y lo privado. Asimismo, del latín *subjectus*, de sujetar, es el que está “Expuesto o propenso a una cosa [...] Persona innominada” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 1984: 1360). Los tres antípoda son sujetos, dos (Martín y el Maestro) intentan desde su individualidad privada desatarse de las cadenas sociales que les atormentan y agobian (culpa, olvido, mediocridad). El tercero (Ricardo Blanco) prefiere asumirse como sujeto enteramente, renunciar a su condición de individuo, no escribe literatura, no proyecta su voz en la novela, no posee memoria.

Desde el punto de vista de lo público, según García Canclini, el sujeto (sujetado) está expuesto a la urbanización, que conlleva una serialización y anonimato, en modificación de los vínculos entre lo público y lo privado (1990: 265). Esto degenera en una sociedad de apariencias, máscaras e hipocresías, a la que critican y se resisten Martín Amador y el

Maestro; pero a la cual se entrega Ricardo Blanco a cambio de un cierto reconocimiento colectivo que se expresa como vanidad.

El sujeto, como intermedio entre lo público y lo privado, se construye a partir de la oposición yo/otro. Gerard Imbert propone ese otro en tres dimensiones: otro virtual, otro marginal, y otro antisujeto (1990: 59-61). El *otro virtual* es una forma no realizada del sujeto, lo posible. En este caso es la propuesta de la sociedad a la que pertenecen los tres personajes, la cual pretende asumir Ricardo Blanco y asumió en su momento el Maestro Miranda. El *otro marginal* es el residual, la otra cara, lo que se esconde tras la(s) máscara(s) social(es) y se evidencia en la homosexualidad encubierta de Ricardo Blanco, las frustraciones familiares de Martín y el Maestro. Por último, el *otro antisujeto*, el cual cuestiona al sujeto desde dentro, busca la territorialización del discurso de la identidad para renacer como sujeto con su propio lenguaje, en esta búsqueda se encuentra Martín, no por nada realiza un retorno odiseico; pero, para el Maestro fue muy tarde ya que lo sorprendió la muerte antes de *entender el mensaje*.

Un poco más cerca al término personajes, la palabra persona, del latín *persōna*, se entiende como sinónimo de "...individuo de la especie humana [...] Hombre o mujer cuyo nombre se ignora o se omite [...] distinguidos en la vida pública" (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 1984: 1122). Inclusive, Rom Harré asocia el concepto social de persona al lugar público, donde el yo se constituye como una unidad interna (1986: 37).

A partir de este entendido del concepto de persona, los persona(je)s antípoda de la novela pertenecen a lo público, son personas con temores y desconfianzas. Sin embargo, tanto Martín como los otros persona(je)s antípoda van trazando su vida a pinceladas, en fragmentos que oscilan entre lo público y lo privado, entre su vida como periodistas y sus conflictos personales irresueltos. La parte privada, individual, se observa en sus memorias, como retrato de su complejidad interna (sentimientos y pensamientos). Lo público y lo privado se disuelven, así como lo culto y lo popular, en una mezcla híbrida que García Canclini define como repensar la hegemonía de los vínculos cultura y poder, pues la diferencia entre culto y popular pierden la relación exclusiva con su territorio (1990: 326). En cada uno de los tres personajes se manifiesta a intervalos lo culto, asociado con la literatura, el

periodismo; pero también lo popular, las cantinas, el vocabulario coloquial.

Martín Amador, Ricardo Blanco y el Maestro Miranda, así como los demás personajes, van tejiendo y destejiendo su identidad individual con base en una identidad colectiva prefabricada, ambivalente, fragmentaria, donde no se sabe con certeza qué es y qué no es. En esa *ciudad aldea* que es San José, centro del poder implícito y explícito, el cual con la masificación y homogenización, según Imbert, logra ir desvaneciendo al individuo, hasta convertirlo en un rumor social (1990: 77-78).

CONCLUSIÓN

Según García Canclini, los escritores modernos realizan un intento unificador de su propia subjetividad como creadores, pueden sustituir o alterar modelos, pero siempre con referentes de legitimidad. Los escritores posmodernos, dice este teórico, tienden a cruzar las fronteras de lo establecido, a mezclar los elementos como lo culto y lo popular (1990: 307). En la novela *Cruz de olvido*, Carlos Cortés está permanentemente traspasando esos límites de lo establecido. El autor re-construye con fragmentos como pedazos de un espejo roto, la identidad individual de sus personajes, para reconocer la impotencia de lograrlo y unificar un yo coherente; pues, el mismo medio social está imposibilitado para conseguirlo sobre sí, como colectividad.

Cada uno de los personajes abordados se define a sí mismo a partir de su relación con el otro que es la sociedad, su familia, su trabajo. Se presentan como las voces de su propio yo encarando lo que aparentaban y lo que realmente eran. Desentrañan las máscaras sociales a partir de sus relaciones íntimas-personales-familiares. Mismidad/otredad sirve de marco para que ese yo latente a lo largo de la novela se busque y se encuentre a partir del ser/parecer que lo agobia.

Michel Foucault dice que: "Todos los discursos, cualquiera que fuera su estatuto, su forma, su valor y cualquiera que fuera el tratamiento al que se les somete, se desarrollarían en el anonimato de un murmullo" (1999: 350-351). A partir de esto, el texto re-construye a esos *otros* de la función autor, sus homólogos-antípoda, para descubrir una fragmentación y desarticulación absolutas en la imagen del yo del logos.

¿Quién soy? o ¿Quiénes somos? Ante esta interrogante, María Amoretti compara esta búsqueda de la identidad del ser con el mítico Hermes, ese dios griego quien sufre múltiples metamorfosis, asume diversas formas y siempre sin identidad única (1997: 14). ¿Acaso este es el escenario del ser costarricense finisecular? Encarar esta pregunta sólo se puede mediante los personajes de la novela: Martín Amador, Ricardo Blanco y el Maestro Miranda, personajes metamorfoseados a lo largo del relato, que no logran constituir un yo armónico con unidad racional.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba de la Vega, Víctor. (2003). "Rorty, Platón, Derridá y el otro Platón". En: *Las Reglas en juego*. Compilado por Víctor Alba de la Vega. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 16-98.
- Amoretti Hurtado, María. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José Costa Rica: EUCR.
- (1997). "Siempre queremos saber quién habla". En: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XIII.1 (ene.-jun.): 7-23.
- (1998). "Autor y autoridad... cuestión de principios". En: *Revista Káñina*, XII.1 (ene.-jun.): 9-21.
- Bachelard, Gastón. (1975). *La poética del espacio*. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bordieu, Pierre. (1997). *Las reglas del arte*. 2da. ed. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cornejo Polar, Antonio. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.
- Cortés Zúñiga, Carlos. (2000). *Cruz de olvido*. Edición de Bolsillo. San José: Editorial Alfaguara.
- De Peretti, Cristina. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Foucault, Michel. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Tomo I. Barcelona: Editorial Piados.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- Harré, Rom. (1986). "Sintaxis y estructura de la experiencia: La gramática y el sí mismo". En: *Revista de Occidente*, 56 (enero): 35-45.
- Imbert, Gerard. (1990). *Los discursos del cambio: Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Madrid: Editorial Akal.
- Real Academia de la Lengua. (1984). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. 20ma. ed. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe.