

INTERSEDES

REVISTA ELECTRÓNICA DE LAS SEDES REGIONALES
DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA



Cortés Amarillo. Oleo de Norma Varela

*El recorrido mítico del (anti)héroe moderno y el desdoblamiento
metaficcional del yo, en Después de la luz roja de Mario Zaldívar*

Shirley Montero Rodríguez

WWW.INTERSEDES.UCR.AC.CR

Vol. XIII, N°25 (2012)

ISSN 2215-2458

Consejo Editorial Revista InterSedes
Director de la Revista:
Dr. Edgar Solano Muñoz. Sede de Guanacaste

Consejo Editorial:
M.Sc. Jorge Bartels Villanueva. Sede del Pacífico
M.Sc. Oriester Abarca. Sede del Pacífico
Dr. Alex Murillo. Sede Atlántico
Dra. Marva Spence. Sede Atlántico
M.L. Mainor González Calvo. Sede Guanacaste
Ing. Ivonne Lepe Jorquera. MBA. Sede Limón
Dra. Ligia Carvajal. Sede Limón

Editor Técnico:
Bach. David Alonso Chavarría Gutiérrez. Sede Guanacaste
Asistente:
Guadalupe Ajum. Sede Guanacaste

Consejo Científico Internacional
Dr. Raúl Fornet-Betancourt. Universidad de Bremen, Alemania.
Dra. Pilar J. García Saura. Universidad de Murcia.
Dr. Werner Mackenbach. Universidad de Potsdam, Alemania.
Universidad de Costa Rica.
Dra. Gabriela Marín Raventós. Universidad de Costa Rica.
Dr. Mario A. Nájera. Universidad de Guadalajara, México.
Dr. Xulio Pardelles De Blas. Universidad de Vigo, España.
M.Sc. Juan Manuel Villasuso. Universidad de Costa Rica.

Indexación: Latindex / Redalyc
Licencia de Creative Commons

Revista Electrónica de las Sedes Regionales de la Universidad de Costa Rica, todos los derechos reservados.

Intersedes por intersedes.ucr.ac.cr está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Costa Rica License.



El recorrido mítico del (anti)héroe moderno y el desdoblamiento metaficcional del yo, en *Después de la luz roja* de Mario Zaldívar

The legendary route of (anti) hero metafictional modern and the splitting of the self, “After the red light”. Mario Zaldívar

Shirley Montero Rodríguez ¹

Recibido: 25.06.12

Aprobado: 11.08.12

Resumen

El presente artículo analiza la construcción del discurso sobre la identidad nacional en la novísima novela costarricense a partir del texto *Después de la luz roja* de Mario Zaldívar. Para ello, en primer lugar se observa el recorrido mítico del sujeto protagónico, en su configuración de (anti)héroe moderno. En segundo lugar, se estudia el proceso de desdoblamiento del “yo” dentro de la estructura narrativa de la novela, como rasgo metaficcional.

Palabras claves: identidad, mito, héroe, desdoblamiento, metaficción, novela costarricense, Mario Zaldívar.

Abstract

This articles analyzes the construction of the discourse on the national identity in the new Costa Rican novel from the text *Después de la luz roja* from the writer Mario Zaldívar. First, the mythical travel of the protagonist subject in his configuration as a modern (anti) hero is observed. Secondly, the process of the splitting of the “I” within the narrative structure of the novel, as metafictional trait is studied.

Key Words: identity, myth, hero, splitting, metafiction, Costa Rican novel, Mario Zaldívar.

Introducción

Desde sus inicios, la literatura costarricense ha estado ligada al proceso de construcción discursiva de la identidad nacional. Junto con el discurso histórico y el periodístico, el texto literario fue conformado –en el imaginario colectivo del costarricense– una noción abstracta que pretendía definir al sujeto que habita este país. Tal imagen respondió, inicialmente, a un intento

¹ Costarricense. Docente de la Sede de Occidente. Universidad de Costa Rica. Máster en Literatura Latinoamericana. Email: shirleymr02@costarricense.cr

conciliador y unificador de la heterogeneidad de este territorio, a partir de una identidad enmarcada en los parámetros de la modernidad decimonónica.

A lo largo de casi dos siglos ha prevalecido una noción de “identidad nacional” que responde a las características excluyentes, donde lo negro, lo indio y lo mestizo no tienen cabida. El “ser costarricense” se ha entendido como blanco, pacífico, circunscrito al Valle Central y muy cercano a la visión colonizadora de civilización (1).

De esta manera, la identidad costarricense es el resultado de un esfuerzo discursivo, llevado a cabo desde 1821 por las clases hegemónicas (inicialmente la Oligarquía cafetalera). La imagen de nación fue concebida como una “gran familia”, unidad racional de la modernidad; a la vez, fue un mecanismo que posibilitó la invención de un discurso que integraba en su imagen cognitiva a los sectores populares, a la vez que impedía el surgimiento de conflictos sociales.

No obstante, durante el siglo XX, la literatura costarricense inició un proceso revisionista del discurso sobre la identidad nacional. Esto abrió el espacio dialógico a zonas marginales de irrupción y fragmentación paulatina de una “unidad imaginada”. Escritores vanguardistas como Yolanda Oreamuno, Joaquín Gutiérrez, Eunice Odio, Fabián Dobles, Carmen Naranjo, entre otros, empezaron un camino crítico que aún hoy no concluye.

La nueva novela costarricense, ubicada a finales del siglo XX a inicios del siglo XXI, plantea un profundo carácter revisionista posmoderno. Inserta en un contexto sociocultural complejo, esta forma literaria se apropia de las incertidumbres de la modernización (como proceso tecnológico, científico y económico) y la modernidad (como consecuencia discursiva del primero y como visión de mundo subyacente), para plantear cuestionamientos reflexivos sobre ¿qué es ser costarricense?, como constructo discursivo histórico. Asimismo, en la producción de escritores como Rodrigo Soto, Carla Fonseca, Carlos Cortés, Tatiana Lobo, Ana Cristina Rossi, Jorge Méndez Limbrick, Alexander Obando, Mario Zaldívar y otros, se desarticulan los asideros narrativos tradicionales, en un intento especular de reconfiguración.

En la actualidad, la novísima novela costarricense se ubica en un relativismo sociocultural que permite la valoración de los diversos ámbitos sociales, desde la política y la economía, hasta la ética, la moral y la educación. Ahora, la crisis (en su sentido etimológico de “evaluación”) se ha vuelto permanente, al ver que acaba una e inicia la otra, sucesivamente, y la posmodernidad (como discurso que dialoga con el discurso de la modernidad, en acto cuestionador) (2) permite la re-evaluación y la re-visión crítica de esos metadisursos de la identidad nacional costarricense.

En este espacio se posiciona la novela de Mario Zaldívar, *Después de la luz roja* (2001). Como texto finisecular, desentraña un recorrido urbano por el San José de la segunda mitad del siglo XX, a la vez que instaura un viaje íntimo del sujeto protagónico de este momento histórico.

De tal manera, el texto de Zaldívar permite una lectura que reconsidera los signos básicos de su momento, el cual inscribe a Costa Rica en el proceso de modernización de fin y principio de siglos. Tal como lo indica Álvaro Quesada:

Estos autores viven la experiencia de un mundo complejo y cambiante: desde el ascenso de los ideales revolucionarios y las utopías juveniles de los años sesenta, hasta la crisis de los ochenta, el “fin de las utopías”, el imperio del nuevo capitalismo globalizado, la ideología neoliberal y el “posmodernismo” escéptico y desesperanzado de fines del siglo XX. De aquí que construyan estos autores un grupo heteróclito, complejo y cambiantes, que oscila –de un autor a otro y de un texto a otro– entre el entusiasmo y la esperanza y el escepticismo y el desencanto. (Quesada, 2000: 3).

El recorrido mítico del (anti)héroe moderno

Del griego μῦθος, el mito se concibe como una narración situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico, la cual con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001: 1027). Es decir, es un enunciado social que se ubica en el espacio difuso entre historia y ficción, el cual se asume –dentro de la comunidad donde nace– como un verosímil no cuestionable. De muchas formas, el mito permanece en el archivo mental del sujeto colectivo y posee la capacidad de determinar el comportamiento humano, pues, sirve para justificar el “status quo” del sistema social imperante: “Nuestro inconsciente es una pantalla mágica en que se reproducen las marcas sin que haya un original” (Rojas Osorio, 2003: 171).

En cada sociedad, el mito es una especie de forma alegórica o modelo ejemplar de toda la actividad humana significativa, el cual debe ser imitado por los miembros de la colectividad. De acuerdo con Helena Beristáin, el mito “es una forma de la ideología. El papel que representó el mito en sociedades primitivas ha sido sustituido por la ideología que es la forma mítica moderna, de las sociedades civilizadas” (1998: 335). En este sentido, el mito subyace en diversas formas discursivas, para servir de vía fundamental que indique cómo hacer frente a la experiencia.

El mito desempeña –de alguna manera– un papel didáctico socializador, al transmitir ideas acerca del “deber ser” o del “deber evitar” del sujeto colectivo donde se inscribe. Según Beristáin, en cada sociedad existe una especie de “mitopoiético” de la conciencia, ya que todo conocimiento implica, en el instante en que se capta, una actividad sintetizadora de la mente, que es similar a la

actividad mítica; de esta manera, los mitos son fundamentos de una “verdad social”, porque encierran las ideas científicas, filosóficas o morales del pueblo que los crea para explicarse el mundo, los ritos, el origen de los clanes, las leyes, las estructuras sociales, etc.; es decir, su principal función consiste en racionalizar el “status quo” (1998: 335).

El poder del mito se establece por su capacidad para determinar el comportamiento humano:

El mito es el doble de nosotros mismos. Es el doble de las etnias, de los pueblos, las naciones y de todas las cosas que pueblan el universo. El mito tiene la fuerza que nuestros pensamientos y sentimientos le aportan (...) Por una parte ese doble complementa y a la vez opone nuestro ser, la naturaleza y todas las cosas creadas por el hombre. El mito cohabita con nosotros en nuestra cotidianidad pero él tiene su sede allá en nuestro inconsciente en el inconsciente étnico (Monge Amador, 1997: 69).

De acuerdo con Joseph Campbell, el mito se encuentra en todas las culturas y en todos los tiempos de la humanidad, como una especie de fuerza creadora que permanece en la psique de los sujetos (1959: 11-12). Este crítico asocia la configuración del mito con la “aventura del héroe”; el cual se puede definir como el sujeto ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001: 814). Asimismo, dentro del discurso literario, la aventura del héroe que constituye el espacio mítico es reapropiado por el autor en su esencia, para ser reelaborado y revisado a partir de la(s) ideología(s) que atraviesa(n) el texto.

Campbell propone la existencia de una unidad básica, subyacente a toda configuración mítica, la cual llama “monomito”. Al respecto dice:

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación - iniciación – retorno, que podría recibir el nombre de unidad nuclear del monomito (...) El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos (Campbell, 1959: 35).

La novela de Zaldívar establece este monomito o aventura mitológica del héroe, a partir del protagonista básico del texto literario: Daniel Mondragón, quien a lo largo de la narración realiza un viaje espacio-temporal para descubrir su historia familiar, así como su propia identidad.

Después de la luz roja se puede asociar, desde su configuración inicial, con la “telemaquia” o recorrido de Telémaco en *La Odisea*. Así lo plantea el epígrafe que abre la narración, el cual es tomado de Federico Fellini (3):

Tengo la impresión de haber descubierto a mi padre el mismo día de su funeral (...) Fui a hablar con sus amigos cada vez que iba a Rimini y ellos que eran ya bastantes (sic) viejos me mostraron la verdadera imagen de mi padre. Su verdadera imagen humana.

Este elemento condensador de sentido lleva implícito un paralelismo con la trama de la novela, pues Daniel también inicia una búsqueda de conocimiento sobre su padre mediante los amigos de éste: el doctor Cabezas, monseñor Laprade, el cura Camacho, Ernesto Borbón y el arquitecto Barahona. Tal como lo propone Genette, este paratexto es un elemento que justifica, esclarece o adelanta comentarios sobre el texto literario mismo; de igual manera, trasciende la relación con el cuerpo de la novela, al permitir una explicación del texto literario como un todo (1987: 145-146).

Igual que Telémaco, Daniel va en busca de su padre muerto y, a medida que avanza, se encuentra con el grupo de hombres que fueron sus amigos. Cada uno de ellos le ayuda a reconstruir una imagen de Gabriel, su padre, al tiempo que el joven configura su identidad.

El viaje heroico de Daniel se concibe como un rito de madurez, el cual le permite adquirir independencia cognitiva. No es casual que este rito se inicie al cumplir sus diecisiete años, es decir, previo a adquirir su mayoría de edad dentro la sociedad civil costarricense: “Esta zona incierta de la vida de mi progenitor comenzó a ganar terreno en mi interior y la enfermedad, por primera vez en mis diecisiete años, pasó a segundo plano” (Zaldívar, 2001: 9).

Daniel inicia un proceso que, según Campbell, se concibe como la partida o separación del héroe de su entorno inmediato: “Grande o pequeña, sin que tenga importancia el estado o el gado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y un renacimiento (...) del despertar del yo” (1959: 54-55). Efectivamente, la transfiguración de Daniel consiste en el paso de “niño” a “hombre”, donde se va convirtiendo en una entidad pensante, un “yo” que se libera de las normas familiares representadas por la tía Gertrudis.

La búsqueda del padre no es otra cosa que la búsqueda de su propia identidad, de su origen; para encontrar el lugar que ocupa el sujeto dentro de su sociedad. En el caso del protagonista de la novela, el viaje responde tanto a un desplazamiento físico como temporal, pues cada lugar que recorre implica la inclusión de recuerdos sobre Gabriel. Precisamente, la figura que instiga en el héroe el interés por el viaje responde a la representación femenina: la tía Gertrudis. Igual que Atenea, Gertrudis sirve como mensajera de la “llamada” a la aventura; asimismo, se constituye como un personaje ambivalente que oscila entre el espacio de la casa (normas) y lo desconocido para Daniel:

Cuando tuve suficiente edad para comprenderlo, la tía Gertrudis me dijo secamente: ¡Daniel, eres un hemofílico, no un imbécil! Quizás ella quiso decir que era el momento de traspasar la balastrada de la vieja casona del barrio Amón y acercarse a los grupos de muchachos y muchachas que hacían rondas por el Parque Morazán (...) mi tía ignoraba que todo mi interés, desde mucho tiempo atrás, estaba dirigido a encontrar la figura de mi padre. Ese hombre fallecido trece años atrás, en medio de circunstancias oscuras y deliberadamente ocultas para buena parte de la familia (Zaldívar, 2001: 9).

Según Campbell, “la llama de la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida (1959: 60). En este sentido, de acuerdo con Margarita Rojas: “los lugares hay que recorrerlos para poder descubrir los secretos que esconden en las bibliotecas, los estudios y las habitaciones privadas” (2006: 113); es en estos sitios misteriosos donde se inscribe la aventura de Daniel. Así, en el caso de este protagonista, ese espacio de “lo conocido” se circunscribe a la casa familiar de barrio Amón, donde nació y fue cuidado toda su vida, el espacio íntimo que para él encierra misterios asociados a su padre (y aunque no se menciona, también sobre su madre). La casona se refiere como espacio femenino, o como un útero protector: “La casa tenía marcas de mujer, sea por la distinción de mi abuela o por el carácter volcánico de mi tía. Ellas eran la fortaleza; los hombres –un inmigrante tísico, un bohemio y un hemofílico– éramos atisbos de sombra bajo un resplandor” (Zaldívar, 2001: 145).

Para Daniel, salir de la casa familiar implica enfrentarse al mundo abierto, es decir a “lo desconocido”, lo público, así como a los peligros que ello encierra. Este tránsito se establece mediante elementos como el reloj y la biblioteca, pues –como señala Margarita Rojas– estos se

ocultan en la habitación de Laprade, pero, luego pasan a la habitación de Daniel (2006: 115-116). Entonces, existe una especie de herencia, implícita en el acto.

El mayor riesgo que corre Daniel al salir a la aventura corresponde a su salud, pues como hemofílico lleva en su sangre la posibilidad constante de una crisis. Sin embargo, necesita urgentemente constituirse a sí mismo; así que en este viaje del héroe la ayuda sobrenatural que propone Campbell se establece en la figura protectora del doctor Cabezas:

El doctor Cabezas quien desde niño me trajo a compresas e inyecciones, me fue ganando poco a poco con sus gastados trucos de profesional curtido (...) Es médico nicaragüense fue quien me dio las primeras pistas para acercarme a la vida de mi padre. Me dijo: para tu abuela siempre será un chico fogoso; para tu día, un atorrante de mierda. ¿Sabés por qué? Porque era las dos cosas a la vez (Zaldívar, 2001: 10).

El personaje del doctor Cabezas sirve de guardián del héroe, en tanto que éste va reconstruyendo –en la imagen del padre– la suya propia: “Entre inyecciones y excesivos cuidados, fui cultivando una severa palidez de poeta decimonónico. El espejo me devolvía una imagen enjuta, débilmente audaz y poco comunicativa” (Zaldívar, 2001: 9).

El destino de Daniel consiste en buscar la verdad sobre su padre y sobre su origen, esta es la principal aventura que lo llama y la cual él acepta. El cruce el umbral de la aventura por parte del héroe implica recorrer el espacio desconocido, fuera de su casa en Barrio Amón. Tal recorrido se cierne sobre diversos espacios de San José a mediados del siglo XX, los cuales son resguardados por los amigos de Gabriel –el padre–. Cada uno de estos personajes lo acompañará en el viaje y le proporcionará pistas, a la vez que se convierten en personificaciones de su destino a la entrada de la zona de fuerza magnificada: “Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones (...) irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro” (Campbell, 1959: 77).

Igual que Telémaco va en busca de los reyes amigos de Odiseo, Daniel visita a Laprade, Ernesto Borbón, el cura Camacho y el arquitecto Barahona, respectivamente. El desplazamiento espacial del héroe permite una profundización paulatina en la zona de aventura, la zona desconocida. En cada incursión de Daniel, se topará con uno de estos guardianes: “La aventura es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido” (Campbell, 1959: 81).

El barrio Amón se constituye para Daniel en el espacio protector primigenio; a su vez responde a una ubicación sociohistórica de la novela. Este barrio josefino se concibe como el espacio de las clases poderosas del San José de finales del siglo XIX: “(...) a finales del siglo XIX se inició un proceso de traslado de las élites de los alrededores de la Catedral hacia el sector noroeste (barrio Amón a partir de 1897) y al oeste (Paseo Colón) de la ciudad” (García y Paniagua, 2008: 1490). No obstante, el barrio Amón de la segunda mitad del siglo XX, que habita Daniel, ya no posee la alcurnia de antaño; las familias de abolengo europeo han perdido su estatus social y el protagonista gira entre los recuerdos de la ascendencia familiar y el presente desprovisto de dignidad.

La casona de los Mondragón Victory, en barrio Amón, adquiere ese simbolismo de poder a través de su descripción panóptica (4): “Desde la azotea de la casa de los Mondragón Victory se divisaba buena parte de los barrios de San José, sobre todo los del oeste (...) era una especie de torre en el vecindario” (Zaldívar, 2001: 95). Sin embargo, en la narración es evidente su decadencia y la de sus habitantes: “Éramos los últimos Mondragón Victory en Costa Rica, responsables de cerrar un círculo que no tenía consecuencias para nadie” (Zaldívar, 2001: 225).

El último miembro de la familia vive la decadencia de una clase social venida a menos y arrasada por sus propios errores. A pesar de todo, este sujeto protagónico debe reconstruir su genealogía inmediata a través de la salida del barrio Amón y del recorrido por un San José nuevo a sus ojos. Los espacios de esta aventura urbana lo llevan desde la proximidad de la casa de Laprade, en el barrio Otoya, pasando por donde Ernesto Borbón en Sabana Norte, luego la casa del cura Camacho en Guadalupe de Goicoechea, hasta el descenso al bar donde está el arquitecto Barahona y, finalmente, el recorrido por los burdeles.

Daniel responde al proceso degenerativo de su estirpe y su clase social, al hundirse paulatinamente en el submundo josefino: “El bar Ceci tenía tantas putas, que el administrador me aseguró que todos los días del mes estaba disponible una muchacha en período de menstruación. En este burdel pasé a despilfarrar los raquíticos colones que me facilitaba la tía Gertrudis. Creía, a pies juntillas, que mientras tuviera contacto con una mujer menstruada, al menos una vez por quincena, jamás volvería a padecer crisis hemofílicas (...)” (Zaldívar, 2001: 125-126).

Tal como lo propone Margarita Rojas: “La connotación de ‘lo prohibido o lo pecaminoso’ se duplica por el eco de la “zona roja”, donde las va a buscar [a las prostitutas]; pero hay, sobre todo, una especie de circularidad en la búsqueda de la sangre –de otras–, por la sangre perdida –la propia–” (Rojas, 2006: 118). Así, con cada incursión lejos de casa, Daniel se va constituyendo en una especie de antihéroe, pues no logra superar las pruebas que el submundo le presenta.

El desplazamiento de Daniel por los diversos lugares de San José, en compañía de los amigos de su padre, se asocia inicialmente con la aventura del reloj de monsieur Laprade, quien “era miembro de una secta de relojeros (parisinos) que quiso acelerar el ritmo de la máquina del reloj; para ponerlo a tono con los nuevos tiempos” (Zaldívar, 2001: 21). La máquina, como símbolo de la modernidad, implica la significación de un tiempo veloz al cual el nuevo sujeto (Daniel) debe ajustarse, un héroe moderno. No obstante, al ser perseguido Laprade por tres franceses enviados por la secta para recuperar la reliquia, los amigos deben ayudarlo. Pero, el héroe moderno falla en la misión de solidaridad, pues consiente en ceder el reloj (y traicionar a los viejos amigos) a cambio de ser llevado a París para un tratamiento médico que le curara la hemofilia. La flaqueza moral del –ahora– antihéroe es solventada por otros: “El doctor Cabezas me dejó una nota debajo de la puerta que escuetamente decía: (...) Entregamos el reloj a la embajada de Francia porque tu vida corría peligro. Hablaremos en breve. Somos responsables del cura Camacho, el ingeniero Barahona y yo. (...) Saludos (...) Dr. C. Cabezas” (Zaldívar, 2001: 245).

Por otra parte, según Cirlot, el reloj como forma mandólica y como máquina, se asocia con ideas de movimiento perpetuo, autómatas, mecanismo, creación mágica de seres con autonomía existencial (2000: 387). Por ende, a través de este símbolo circular se configura la constante búsqueda de Daniel, donde su existencia va tomando perfiles que se sustraen al modelo del héroe clásico, ya que no logra vencer el peligro, sino que sucumbe ante él.

La aventura es siempre en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan las fronteras son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso (Campbell, 1959: 81).

Daniel, por el contrario, no cumple con esos rasgos de héroe, no logra definirse a partir de la valentía. Él es un sujeto débil y manipulable; asume así los rasgos masculinos de su estirpe. Lejos de constituir su identidad de héroe, Daniel no logra superar las pruebas de la tentación y el deseo, representadas por la fuerza de lo femenino. Las pruebas que va afrontando este protagonista se asocian con lo femenino-materno, desde la poca afectiva relación con la tía Gertrudis, las visitas a las prostitutas y, finalmente, el encuentro con la madre. Así, la mayoría de lugares secretos o prohibidos que descubre Daniel se refieren a lo femenino. Tal como lo propone Rojas:

Dos de estos ambientes relacionan la figura femenina y el erotismo: por un lado la casa de la familia Mondragón posee una azotea con una compuerta (...) Era una especie de buhardilla (...) tiene una ventana que permite el paso al cielorraso y, en su exploración, ahí Daniel descubre (...) cuarto de baño de la tía Gertrudis (...) Por otro lado, en la habitación de la prostituta denominada La Doble, a Daniel le parece que ella misma resulta ser un secreto (2006: 113).

Según Campbell:

La última aventura (...) se representa comúnmente como un matrimonio místico (ἱερὸς ὄς γάμος) del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo (...) (Ella) Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo (...) Es madre, hermana, amante, esposa. Todo lo que se ha anhelado en el mundo (...) también es la madre mala: la madre ausente, inalcanzable (...) la madre deseada pero prohibida (complejo de Edipo), cuya presencia es una incitación a los deseos peligrosos (complejo de castración) (1959: 104-106 y 108).

Esta última aventura de Daniel está constituida por el personaje femenino de Margot, a quien él –inconscientemente– había buscado en las múltiples visitas a los burdeles. Margot es la madre ausente, la madre mala, desde su ejercicio de la prostitución, hasta el abandono de su hijo. El rasgo sobresaliente de este personaje femenino se circunscribe al deseo que despertaba su belleza:

Cuando ella tomaba el sol en la playa de Puntarenas, cerca del muelle, alguno de sus ocho hermanos, hacía un círculo en la arena, alrededor suyo, y se integraba a la tropa familiar que protegía la duermevela de la joven. Sus admiradores pasaban al lado, sin sobrepasar el círculo, y dejaban sus mensajes impresos en la arena (...) (Zaldívar, 2001: 49).

Sin embargo, lo sórdido del mundo donde termina sus días este personaje (prostíbulo El Sustinente), marca la herencia genética del hijo:

La prostituta otoñal que un día fue bella, suele llevar consigo el patetismo profesional que le confiere una aureola de leyenda (...) Margot sobrellevaba esa maldición con la dignidad equivocada de quien se cree todavía redimible por el viudo acaudalado que mañana dirá la última palabra (Zaldívar: 2001: 214).

En este sentido, el personaje de Daniel no solo reconoce su bajo linaje materno, sino que se asume como un huérfano:

Para mí es palabra madre tenía un significado oscuro, subterráneo, tal como si hubiese sido inventada en ese momento, en la misma mesa del bar (...) era solitaria, sin enlaces coherentes que facilitaran una continuidad al pensamiento; ese término comenzaba y finalizaba en sí mismo, pues carecía de historia en mi consciencia. Madre era un término lejano y confuso; tal vez como una palabra de otro idioma sin traducción a mi lengua materna; por lo tanto no arrastraba sentimientos ni la simbología que conllevan otros conceptos enriquecidos por la cercanía y la familiaridad (Zaldívar: 2001: 251).

Por otra parte, a Margot se asocia el color rojo, ya que: “La diosa es roja por el fuego de la vida (...) creadora del mundo (...) también es muerte (...) Es el vientre y la tumba” (Campbell, 1959: 108). De acuerdo con Cirlot, el simbolismo del rojo se refiere a los sentidos vivos y ardientes, pasión, principio vivificador; pero también con Marte (dios de la guerra), sangre, agonía y sublimación (2000: 240). Entonces, este elemento es un condensador de sentido que adquiere una doble connotación: vida y muerte; es decir, los límites opuestos del espectro temporal del sujeto, desde antes anunciados por el símbolo del reloj.

Margot es vida-pasión y muerte-olvido, por ende, se relaciona con el título, *Después de la luz roja*, como un límite cognitivo en el sujeto:

(...) además de la amistad con mi padre sólo tenían una cosa en común: el deseo de ir más allá del límite que le imponía a cada uno su propia situación personal (...) Los tres vivían en función de la luz roja que se hacía presente cuando ponían un pie en la zona prohibida de sus debilidades (...) Mi padre era la luz roja en la vida de sus tres

amigos; pero, en su conciencia esa luz roja la representaba la literatura (...) Tal vez su novela Después de la luz roja, sólo era un intento de buscar su propio límite, su destino, y emparentarse espiritualmente con su cofradía (Zaldívar, 2001: 69).

El padre y la madre se unifican en el simbolismo de la sangre roja del hijo hemofílico. Daniel es el producto débil de una unión igualmente débil; su aventura lo lleva a reconocerse antihéroe de una vida opacada por su circunstancia original de enfermo incurable, no sólo en lo físico sino en lo emocional. Esto lo había predicho la misma Pompeya a Gabriel: “– ¡Aléjate de Margot! Sus secreciones son totalmente irreconciliables con las tuyas. (...) –Te dará un hijo enfermo (...) – Te dará un hijo hemofílico, Gabriel, porque la combinación de tus secreciones con las de Margot son inevitablemente enfermizas” (Zaldívar, 2001: 234).

La luz roja es el límite que debe atravesar el personaje en busca de respuestas, accediendo a sitios prohibidos y marginales: “–La cárcel –advirtió el ingeniero Barahona– es como una luz roja: te impide temporalmente los movimientos, pero debe cesar en algún momento y entonces volverás a tu vida normal” (Zaldívar, 2001: 231); luego: “Después de la luz roja le pareció a Pompeya Cerdas un título de novela demasiado prostibulario, porque todos los burdeles se identificaban con una luz roja en la puerta y también extrañaba la menstruación femenina” (Zaldívar, 2001: 232).

La aventura de Daniel lo lleva a descubrir su origen y el de su enfermedad, dando cuenta de su incapacidad para superar las pruebas. El simbolismo de la “luz roja” se verá determinado por un proceso de degradación en la novela, pues, pasa de ser un referente europeizante a un constructo marginal. Así, “Después de la luz roja refiere, por lo tanto, al sitio que buscaba Gabriel con dos amigos en París, y que resultó ser un café donde se reunían los artistas latinoamericanos “regentados por Miguel Ángel Asturias”: es la referencia a la literatura” (Rojas, 2006: 117); sin embargo, el traslado espacio-temporal de la idea adquiere una resemantización degradante: la luz roja de un prostíbulo. Este proceso de degradación simbólica del término se vuelve paralelo a la pérdida de dignidad de la casta Mondragón Victory, a la que pertenece el protagonista. Así, el rojo de la sangre (de Daniel y de la menstruación femenina) determina la condición de antihéroe del protagonista, quien busca identidad y encuentra vacío e intrascendencia:

Percibía que los hombres que conocieron a Gabriel Mondragón me empezaban a dar una imagen de él muy diferente a la que estuvo presente en mi niñez. Sus inquietudes artísticas y literarias ganaron una porción espiritual a la que nunca había accedido mi especulación

infantil. Las ideas que la tía Gertrudis me transmitió de ese hombre cambiaron sensiblemente, y aunque estaba muy lejos de considerarlo un héroe, al menos adquiriría una visión más real de un ser humano como cualquier otro (Zaldívar, 2001: 171).

Así, Daniel reconstruye su autoimagen a partir de un reconocimiento de su origen. Esto lo logra con el libro (último secreto al que accede) de su padre, el cual es entregado por Margot (madre). Este umbral le permite acceder al conocimiento del padre a través de la madre, pero sólo para constatar su bajo linaje y su incapacidad para superar las pruebas. Así, al igual que su padre, Daniel no logra sobreponerse a las circunstancias de su familia, su casta y su clase social (degradadas) y termina reproduciendo el ciclo. Esta condición temporal del relato determina la inmovilidad circular del sujeto: “La asociación de libro y reloj apuntan hacia el tiempo” (Rojas, 2006: 116).

Este protagonista se convierte en el representante de un colectivo humano más allá de la familia Mondragón Victory. Daniel es el antihéroe de la sociedad costarricense de la segunda mitad del siglo XX, la cual debe reconocerse degradada y sin vínculos europeos gloriosos, que le den dignidad. Es una sociedad que oscila entre la ascendencia europea que le proporcionaba gloria y altivez, y su descendencia promiscua y pecaminosa. Así, el pasado y el presente se conjugan en la imagen de un sujeto débil, enfermo y proclive a la degradación ominosa. Según Gertrudis: “Con esos antecedentes, era obvio que tu sangre no iba a resistir la alta misión encomendada al último de los Mondragón Victory. ¿Eres culpable de esta confusión? Yo diría que tu padre fue el primer responsable...” (Zaldívar, 2001: 228).

De acuerdo con Margarita Rojas: “El libro es, finalmente, el último de los lugares secretos que esconde la historia, el secreto. En esta novela el libro mismo está escondido, es el objeto de la búsqueda del hijo y el legado del padre” (2006: 116). Por su parte, Cirlot indica que el libro simboliza “el mundo, Liber Mundi de los rosacruces y Liber Vitae del Apocalipsis” (2000: 284). En consecuencia, la novela de Zaldívar lucha por desentrañar la inquietud colectiva del sujeto costarricense finisecular, la cual gira alrededor de la pregunta ¿quién soy? Con ello, el texto enfrenta una historia contada discursivamente y llena de vacíos-secretos que deben ser develados para descubrir la realidad: Un sujeto profundamente humano y, por ende, débil, que rompe con el modelo mítico del héroe. De esta manera, el libro asume –a través de la figura del protagonista– un carácter de inversión discursiva, donde el sujeto narrado es ahora un antihéroe, sinónimo del colectivo humano costarricense de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XIX.

El desdoblamiento metaficcional del yo

El término “metaficción” es una palabra compuesta por el prefijo “meta” del griego *μετα*, que significa “junto a”, “después de”, “entre” o “con” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001: 1014), es decir, posee un sentido espacial; y la palabra “ficción”, del latín *fi*ctio, que significa fingir o inventar (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001: 713).

La metaficción, como noción teórica, es propuesta por Roman Jakobson al establecer las seis funciones del lenguaje (referencial, emotiva, conativa, fática, metalingüística y poética), en asociación a un término de la lingüística contemporánea: “Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código: representa una función metalingüística” (1974: 135). Por lo tanto, para la Lingüística el “metalenguaje” se define como el lenguaje utilizado para describir un sistema del lenguaje, o sea, el lenguaje que se usa para hablar del lenguaje (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001: 1014). Entonces, el metalenguaje surge para obviar la diferencia entre el “lenguaje objeto” y el “lenguaje método”; asimismo la metaficción refiere aquel tipo de texto ficcional que reflexiona acerca de su propio artificio, en acto especular (5).

De acuerdo con Gil González, lo narrativo –como un acto del lenguaje– consiste en la representación del acto del lenguaje contar. Por ende, la metaficción es una doble representación, pues representa su propia composición (2001: 40):

La novela, por su carácter dialógico, señalado por Bajtín, refleja la inestabilidad y la multiplicidad de discursos (...) uno de los discursos que la llamada novela metaficcional incorporará de un modo destacado será el de la teoría y la crítica literaria, volviéndose así, doblemente autorreferencial, al incorporar a su identidad metaliteraria la dimensión de su propio metalenguaje teórico (Gil González, 2001: 44).

A partir de esta noción inicial de metalenguaje surge la metaficción, como ese efecto de ciertos textos literarios que reflexionan sobre sí mismos. No obstante, este término ha permitido plantear otros nuevos como: metapoética, metateatralidad, metanovela, etc. Sin embargo, interesa aquí un deslinde general de este efecto literario en la novela, donde el relato refleja la estructura comunicativa del discurso, de sus marcas.

En este sentido, interesa reconocer los rasgos generales de la novela metaficcional, los cuales –según Gil González– se circunscriben a la enunciación y a la recepción:

La enunciación, por tanto, de forma más o menos disimulada, se manifiesta siempre en el discurso (...) En la novela metaficcional, la manifestación del discurso debe ser lo suficientemente audible como para convertirse en contenido narrativo, para tematizarse en la historia (2001: 51).

Luego agrega acerca de la recepción:

(...) la metaficción demanda la participación activa y consciente del lector en el proceso narrativo (...) esta atención del discurso a su recepción, como correlato a la dedicada a su producción, y la importancia coincida a la participación del lector es señalada en la mayor parte de los trabajos sobre la cuestión (Gil González, 2001: 51).

A partir de esto, se puede señalar que la novela metaficcional realiza énfasis temáticos, relacionados con el proceso general de su estructura comunicativa. De esta manera, puede referir una metaficción de la escritura (énfasis en el autor y el momento de la producción), una metaficción de la lectura (énfasis en el lector y el momento de la recepción) o ambos procesos a la vez, como una metaficción mixta.

Para Gil González, el análisis de la metaficción implica tres niveles: 1) el **qué** de la metaficción (qué dice la novela de sí, de su autor, del relato, del lector; es decir qué ilocución acompaña al mensaje); 2) el **cómo** de la estructura metaficcional del texto (la retórica) y, finalmente, 3) el **por qué** de la metaficción, es decir, el aspecto perlocutivo (2001: 51-52).

A partir de lo anterior, este autor propone una tipología básica de la novela metaficcional con énfasis en el autor:

- a- Novela metadiscursiva: si nos muestra desde dentro del taller del escritor. La acción no es enfocada al acto de escribir, sino de inventar, imaginar o incluso soñar (monólogo interior del autor, frente al explícito decir de la escritura).
- b- Novela metanarrativa: representa, ficcionalizado, el proceso de su propia escritura; es la novela de la novela, la más propiamente especular (Gil González, 2001: 57).

Según la perspectiva desde la que el autor enfoca su discurso, y siguiendo los postulados de Genette (6), Gil González establece las siguientes clases de metanovela o novela metaficcional (2001: 72-79):

- **Metadiscursividad extradiegética:** es la omnisciencia del autor, dueño absoluto de su relato, donde se entromete como comentarista; es la voz del autor implícito, que se dirige al lector implícito para comentar, explicar o juzgar la narración. Se trata del tipo más mimético de la realidad pragmática del acto narrativo.
- **Metadiscursividad diegética:** la imagen autorial que el texto reconstruye es, igualmente, la del autor del discurso, pero a diferencia del tipo anterior, el narrador pertenece como personaje más al universo de la narración que él mismo está creando.
- **Metadiscursividad hipodiegética:** la voz autorial acude a un personaje que representa el acto narrativo en el nivel metadieético. Pero la referencialidad de su relato debe seguir representando la de la comunicación literaria; confunde en una sola voz autorial y la visión del personaje.
- **Metanarratividad extradiegética:** se trata de un personaje-autor que no reconstruye de modo fidedigno la imagen autorial de la novela. Da cierta justificación al relato, pero no apunta la plano discursivo.
- **Metanarratividad diegética:** la representación autorial es asumida por un narrador dieético, que pretende la absorción de la totalidad de la novela en su discurso (el de la novela que escribe en la narración), jugando con las convenciones narrativas hasta el punto de pretender representar una circularidad enunciativa, que se sabe circunscrita a las fronteras de la narración.
- **Metanarratividad hipodiegética:** los personajes perciben que están siendo narrados por algún autor que desconoce, y en cuyas manos son meros juguetes en el juego de la ficción.

Los tipos extradiegéticos, suponen la representación de una instancia autorial como sujeto del discurso que enuncia. En los tipos dieéticos, es instancia autorial es, simultáneamente, sujeto y objeto de su discurso. Y por último, en los tipos metadieéticos, asistimos a la formulación más paradójica de todas: la representación del acto narrativo, y de esa instancia autorial, como objeto del discurso, pro aparentemente no como sujeto del mismo (Gil González, 2001: 79).

Por otra parte, la novela metaficcional que tematiza la lectura, apela al lector desde cualquiera de los niveles del discurso narrativo: “constituyendo así en narrativo metaficcional al lector implícito del discurso (...); a un narratario ya existente en el relato (...); o acudiendo a la creación de un lector-personaje en la esfera de la narración, o de un auditorio atento a las historias de sus narradores” (Gil González, 2001: 82). De esta manera, el texto metaficcional se concibe como una invitación al lector, para que participe del mundo narrado en la literatura, de modo que desvanezca –en su espacio cognitivo– las fronteras entre realidad y ficción. Así, esta forma metaficcional es la que permite mayor acercamiento al lector, pues lo inscribe en el discurso del relato.

La novela de Zaldívar, *Después de la luz roja*, presenta claros rasgos de metaficción en su estructura y en su contenido, pues tematiza dos momentos básicos del proceso de producción literario: enunciación y recepción. Entonces, el texto literario representa, simultáneamente, la figura del escritor (emisor) y la del lector (receptor), como parte del relato que sustenta la historia narrada. Asimismo, y siguiendo la clasificación propuesta por Gil González, la novela en cuestión refiere la metanarración, porque literaturiza e integra los componentes del artificio literario a la narración misma, a través de las diversas voces que contiene.

En primer lugar, es importante analizar la metanarración de la escritura, presente en la figura del autor, pues –desde la modernidad– éste se ha considerado como un “yo” con unidad interna y absoluta coherencia, es decir, como una identidad unitaria y racional (Amoretti, 1998: 14), el cual ejerce la función autorial (autoridad) dentro del discurso.

De acuerdo con Antonio Cornejo Polar, se pueden observar dos tipos de sujeto: un “yo romántico” (moderno) que posee una identidad a veces con contradicciones internas, pero siempre fuerte, sólido y estable; y un “yo heterogéneo” (pre o posmoderno en América Latina), quien es disidente, anómalo, presenta a veces varios rostros e, inclusive, transformismos agudos. Así, el sujeto (individual o colectivo) se construye en relación con otros sujetos, no solo en la mimesis como representación, sino como “control del imaginario personal o socializado” (1994: 18-22).

A partir de lo anterior, se puede afirmar que Mario Zaldívar –como autor de la novela– es portador de una serie de entredichos que le son propios y ajenos: “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).

No obstante, para el autor, asumir la palabra escrita ficcional es a la vez un intento por encubrirse y pasar inadvertido mediante la regla de inmanencia (Amoretti, 1997: 8). El autor –como individualidad– trata de desaparecer en el escrito, pero deja su marca, “la singularidad de su ausencia” (Amoretti, 1997: 10-11).

En la novela *Después de la luz roja*, el distanciamiento del autor y su texto se logra mediante la incorporación de varias voces narrativas o imágenes creadas por el lenguaje, donde el sujeto y su identidad son invenciones, a partir de un autor desvanecido, el cual se dice y desdice en ellas:

La ilusión 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 (Bordieu, 1997: 483).

El autor incorpora en su texto esa ilusión de que habla Bordieu al proponer estructuras discursivas que mantienen armonía con el mundo real, es decir, el discurso las evoca (1997: 485-486).

Este efecto literario se asocia –a su vez– con lo que Michel Foucault denomina como “función autor”, donde la escritura como juego de signos requiere de una cierta indiferencia ética denominada muerte de su autor, al desviar los signos de su individualidad particular y generar un juego de representaciones, donde el concepto autor es una imagen más(1999: 333-336). La función autor no remite a un individuo real, sino a varios egos o posicionamientos del sujeto, pues forma parte de la función sujeto, pero es el sujeto en su totalidad (Foucault, 1999: 343-350).

Después de la luz roja presenta esta referencia metaficcional de la función autor en dos voces que se alternan: Daniel y Gabriel. En el primer caso, Daniel corresponde a una metanarración diegética, pues mimetiza el acto mismo de comunicación al contarnos su historia en primera persona singular:

La última visión del cortejo fúnebre me quedó marcada por las cabriolas de los fuertes animales. El alarde de los caballos negros, el desplante de la bestia de lujo, quedó impresa en mi memoria, no como despedida de mi padre, sino como espectáculo deslumbrante ante mi retina de niño (Zaldívar, 2001: 12).

Así, a través de este narrador-autor de su historia, reconocemos un elemento importante: la despedida del padre y la imagen del caballo, en este final del primer capítulo.

Daniel se reconoce sucesor de una estirpe que es marcada por la orfandad y, a través de este hecho, sustenta la incesante búsqueda de identidad. Según Cirlot, el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, así como el movimiento cíclico de la vida (2000: 117). Por ende, esta primera imagen en la memoria del narrador es indicio de la decadencia de su familia, sellada por lo pecaminoso-canal-instintivo, así como por la búsqueda del “lujo” y la alcuña que no poseen.

Daniel narra su historia a la vez que visita a los amigos de su padre en busca de respuestas: “–Señor Laprade, creo que el doctor Cabezas le informó acerca del motivo de mi visita” (Zaldívar, 2001: 24).

Por otra parte, la voz de Gabriel corresponde a la metanarración extradiegética e hipodiegética a la vez. Durante los primeros capítulos de la novela, este “yo” asume directamente el papel de escritor, al enmarcar su discurso con una tipografía diferente y como parte de un libro suyo. En este plano, Gabriel funciona como un alterego de la función autor e, igual que Daniel, narra en primera persona su historia particular: “Mi madre, Amelia Victory, supo respingar con elegancia ante la elección de mi padre, Camilo Mondragón, al elegir el barrio Amón como residencia de nuestra familia” (Zaldívar, 2001: 15).

Del griego αντίποδες, antípodas, que a través del latín *antipodes*, significa: “habitante del globo terrestre con respecto a otro que more en lugar diametralmente opuesto” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001: 113), el personaje de Gabriel se transforma en el antípoda del alterego desdoblado de la función autor. Así, semejante al idealismo platónico, esta voz es la representación caótica, convergente y divergente del creador del mundo ficcional, pero opuesto al mundo real en donde habita el cuerpo presente; no obstante, aquí se plantea como una crisis múltiple. 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 (Imbert, 1990: 78-79).

Gabriel escribe una novela, al igual que Zaldívar: “ese ambiente me permitió acceder con mayor continuidad a la biblioteca de Ernesto, y un poco contagiado por el nuevo rumbo de las cosas, escribí buena parte de mi novela (...) mi propósito era escribir al margen de los acontecimientos diarios” (Zaldívar, 2001: 81). La corrección trasciende el plano descriptivo para llegar al nivel temático estructural dado por la convergencia del título:

–El doctor Cabezas y el cura Camacho dicen que mi padre escribió una novela; se llamaba Después de la luz roja (...).

–Primero se llamó Après da lumière rouge, pero le cambiamos su título en esta sala porque el francés era muy pomposo para la época (Zaldívar, 2001: 35).

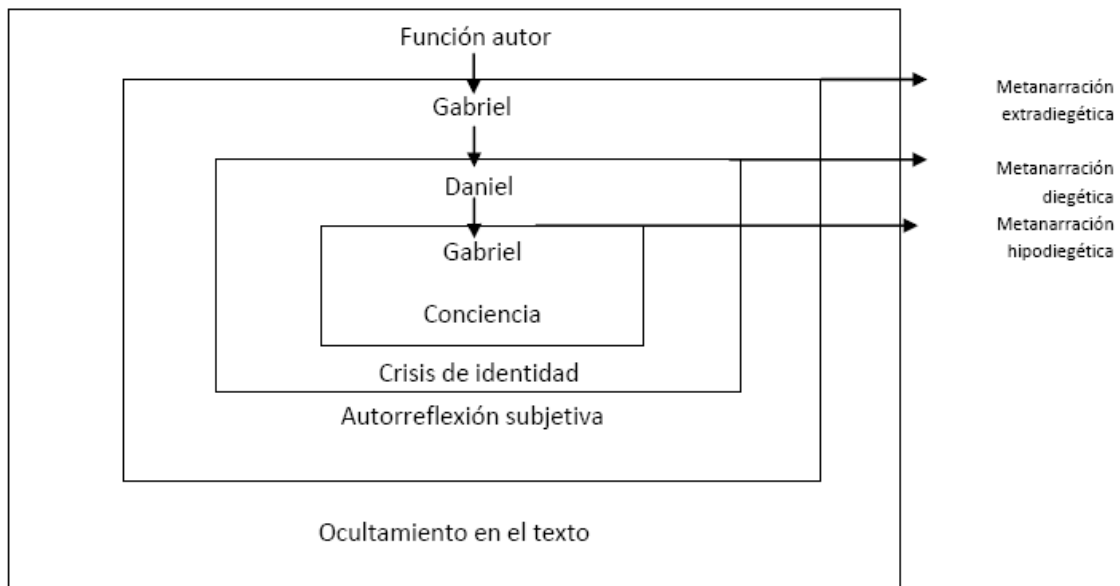
Al final de la novela, se descubre al hijo leyendo el texto del padre. Esta escena final permite considerar al personaje de Gabriel como parte de una metanarración hipodiegética, es decir, la novela dentro de la novela. La imagen de Gabriel escritor-narrador transforma el relato de la metaficción extradiegética hasta la hipodiegética; proponiendo así un juego ficcional que obliga al lector a reflexionar acerca de lo que lee y su artificio.

La imagen de un escritor muerto (Gabriel) permite la metáfora de ocultación de la función autor; la cual es reforzada a través de la imagen del hijo (Daniel) leyendo la novela del padre. Este mecanismo lúdico de voces e imágenes, convergentes y divergentes le permiten a la función autor 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) (Bajtín, 1986: 146).

Mediante la articulación de alteregos de la función autor, el papel fundador del sujeto se pierde entre los puntos de inserción de los modos de funcionamiento y dependencia, que el texto narrativo va elaborando (Foucault, 1999: 349). Así, esta compleja red discursiva lleva al descentramiento antropológico del Ser, como ente construido por las estructuras discursivas de la modernidad racionalizada.

De alguna manera, la imagen final de la metaficción del texto gira en torno a un sujeto en crisis (Daniel), quien desconoce su origen, y un sujeto-conciencia (Gabriel), quien pertenece a otro plano (el de la muerte) y desde donde desentraña el bajo linaje de su estirpe.

Figura N° 1
Función de los antípodas en el mundo ficcional de la novela



Otro componente relevante de este juego metaficcional de la novela *Después de la luz roja*, lo constituye el paralelismo evidente entre las voces narrativas:

La alternancia en el relato de las historias de Daniel y su padre, y el hecho de que ambos compartan los mismos amigos, hace que inevitablemente las historias resulten mezcladas y, por lo tanto, también sus respectivas identidades, ya asociadas por la semejanza fonética: Gabriel=Daniel (Rojas, 2006: 113).

El nombre Gabriel se asocia con las tradiciones judía, cristiana e islámica; en el Evangelio, anuncia el nacimiento de Juan el Bautista y de Jesús; en el Islam, es quien transmite el mensaje de Dios a Mahoma (*Diccionario Larousse*, 2002: 1336). De esta manera, el personaje ficcional es determinado, onomásticamente, como el portador de un mensaje oculto en el libro: la identidad del sujeto. Esta imagen de mensajero y/o conciencia del relato se transfiere metaficcionalmente a la función autor. Así, de alguna manera, la novela de Zaldívar también lleva implícito ese mensaje esclarecedor de la identidad (no solo individual, sino colectiva nacional).

Por su parte, Daniel refiere al héroe del libro bíblico que lleva su nombre, escrito en el año 165 a.C., y que trata sobre un judío deportado a Babilonia, quien fue arrojado a una fosa con leones, de donde salió milagrosamente vivo (*Diccionario Larousse*, 2002: 1261). Esta huella discursiva construye en el personaje la constante del peligro que lo asecha en la ciudad perdida (Babilonia=el submundo josefino).

De esta forma, la imagen del padre-conciencia sirve para que el hijo reconozca sus debilidades congénitas y reelabore una identidad propia, aunque sea a partir de la certeza de una casta degradada. Sin embargo, las múltiples coincidencias entre ambos permiten unificar sus rasgos: comparten los mismos amigos; poseen la misma debilidad por las prostitutas; y ambos se aventuran en un viaje más allá de las fronteras de la familia, Daniel por el submundo de San José y Gabriel en las Juntas de Abangares: “Las Juntas resulta una pequeña ciudad en el interior del país que reproduce la capital” (Rojas, 2006: 114). Por otra parte, la novela establece una especie de homología entre el carácter bohemio de Gabriel y la hemofilia de Daniel, donde los dos sujetos adquieren una configuración débil frente al mundo, una disposición a la mediocridad:

–¡Daniel, te voy a decir algo que nunca debes olvidar! –decía con la altanería familiar que había pulido íntimamente con los años– tu padre fue un vagabundo trasnochador, un irresponsable desvergonzado. Tu abuela y ese borracho, el doctor Cabezas, no hicieron otra cosa que alcahuetearlo y hacerle creer que era un escritor. ¡A la mierda con los escritores! En esta familia nunca tendremos escritores. ¿Sabes por qué? Porque con nosotros se acaba la familia Mondragón Victory. ¡Bonita forma de terminar con los apellidos: un enfermo incurable y una solterona! (Zaldívar, 2001: 19).

Las palabras de Gertrudis responden a la visión generalizada de la familia-nación sobre el sujeto-escritor, construyendo un referente peyorativo y degradante de este sujeto. Así, en ambos (padre e hijo) pesará el estigma social de la degradación.

Como ya se ha visto, un elemento divergente –en la construcción de estas identidades ficcionales– lo constituye el plano temporal, pues Daniel (vivo) busca el libro de su padre (muerto). La historia personal de Gabriel se circunscribe a la primera mitad del siglo XX (de 1920 a 1954 aproximadamente), mientras que la de Daniel transcurre en la segunda mitad de siglo XX (de 1950 a 1976). De esta manera, los dos sujetos representan dos etapas importantes en el devenir histórico costarricense: el primero, la generación que transporta la tradición y rompe con ella, en el proceso modernizador de la sociedad nacional; el segundo, la generación heredera de una crisis de identidad, producto de la ruptura anterior y de los cambios posmodernos. Gabriel es el pasado reciente y Daniel es el presente inmediato, el sujeto finisecular.

No obstante, el punto de encuentro entre los planos temporales de las dos identidades narrativas es el libro:

El texto inaugura con la historia del hijo, después de una dedicatoria y un epígrafe de Federico Fellini. Luego sigue otra dedicatoria, “Para Daniel, mi hijo”, que antecede el inicio de la historia del padre (...) este dato remite al hecho de que el Lector, como Daniel, está leyendo dos novelas o dos libros, uno dentro de otro, novela dentro de la novela: hay uno, escrito por Gabriel, que forma parte de la historia de Daniel porque este lo está leyendo al mismo tiempo que el Lector, esto es lo que el Lector descubre al final (Rojas, 2006: 118).

Esta coincidencia entre el tiempo de lectura de Daniel y el tiempo de lectura del Lector, permite establecer –en la novela de Zaldívar– otra modalidad ficcional: la metanarración de la lectura. De esta manera, el personaje de Daniel se convierte a su vez en un antípoda, pero ahora del Lector que lo acompaña en el transcurso de su historia. Tal como lo plantea Margarita Rojas, este efecto histórico es en sí un fenómeno de duplicación en la última página de la novela, donde “el Lector descubre que su lectura era también la lectura de Daniel y toda la novela leída por el autor, Mario Zaldívar, con un fragmento agregado” (2006: 118). Daniel es el reflejo de la imagen del Lector y sus crisis de identidad también es trasladado a éste:

La última página de la novela contenía cierto desprecio por la credibilidad de los hechos, pero condescendía a la ruina y a la desgracia que siempre le acompañaron. Dice así: Quedamos frente a frente él y yo en el último peldaño de la escalera (...) (Zaldívar, 2001: 261).

Esta imagen final del texto, donde dos se encuentran en acto especular, plantea la interrogante acerca de sus identidades. ¿De quiénes se trata: Gabriel y su asesino, Gabriel y Daniel, Gabriel y el autor, Daniel y el Lector, el autor y el Lector?

El juego metaficcional de la novela *Después de la luz roja* provee de esta doble referencia, donde enunciación (autoría) y recepción (lectura) se observan en el espejo del texto literario: “Así, resulta una autorrepetición del texto pero también es el punto de unión de ambas historias, sus dos finales” (Rojas, 2006: 119).

La inquietud de Daniel y su incesante búsqueda de identidad, así como las respuestas encontradas en su viaje psicológico, son adjudicadas –abruptamente– al Lector de la novela: Daniel y el Lector son uno solo. Así, la novela obliga –en su lectura– a un replanteamiento íntimo y personal del Lector nacional acerca de su identidad y su origen. Como Daniel, el Lector encuentra que su linaje es un linaje bajo, degradado y en nada parecido a la alcurnia europea de las familias de antaño. De esta manera, el Lector es obligado a encontrar en el texto literario sus propias imágenes de antihéroe moderno, un sujeto huérfano, solitario y en profunda crisis de identidad:

Los dos caímos peldaños abajo, arrastrados por la fuerza brutal del asesino que ha liquidado al ídolo de la camarilla local. Mi último recuerdo, mientras recibía golpes en todo el cuerpo, fue el perfume del homicida que, para mi sorpresa, era de mujer. Después de todo fue oscuridad. (Zaldívar, 2001: 261).

¿Quién es el “ídolo” muerto? Acaso no se trata de la identidad nacional, preconstruida discursivamente a través de rasgos europeos. Anuncia esta novela una crítica poscolonial, que cuestiona el mito nacional del blanqueamiento racial como producto de una fuerte herencia europea. Por el contrario, el nuevo planteamiento del texto consiste en redescubrir una identidad degradada del sujeto colectivo nacional de fin y principio de siglo. Por ello, al escritor (Gabriel) le corresponde el recibir golpes (críticas) por la ruptura planteada. Sin embargo, el texto es claro en su final, todo será “oscuridad” al no determinar cuál es la identidad auténtica del Lector: “Después de la luz roja lo que queda es la nada, después del texto, no hay nada, solo oscuridad. Después del texto, al borde de su frontera, empieza la realidad (...)” (Rojas, 2006: 119).

Conclusiones

La novela *Después de la luz roja* de Mario Zaldívar propone un profundo cuestionamiento del discurso de la identidad nacional a partir de dos nociones básicas: la construcción del (anti)héroe y la metaficción.

En el primer caso, el personaje de Daniel responde a los planteamientos iniciales del monomito de Campbell. No obstante, en la “aventura del héroe”, Daniel se reconoce débil e incapaz de superar las pruebas. Por el contrario, el aparente héroe sucumbe a las tentaciones y es absorbido por el submundo. El carácter débil de la personalidad del (anti)héroe se asocia con lo congénito, la sangre materna y paterna le han heredado una casta poco gloriosa. Así, Daniel responde al antihéroe colectivo, al nuevo sujeto nacional marcado por su bajo linaje.

Por otra parte, el juego metaficcional de la novela especula sobre dos momentos del artificio: la enunciación (autoría) y la recepción (lectura). En el primer momento, la enunciación, se propone una metanarración diegética (Daniel), extradiegética (Gabriel) e hipodiegética (Gabriel y su libro). Este juego de alteridades de la función autor permite su ocultamiento, así como una participación activa del lector, quien debe reflexionar sobre cuál es el discurso que está leyendo. En cuanto a la metaficción de la recepción, esta se logra en el cuadro final de la novela, donde el libro leído por Daniel se análoga con el libro leído por el autor.

A través de esta doble metaficcionalidad, *Después de la luz roja* no solo logra el enmascaramiento de la función autor a través de sus alteridades, sino que traslada la crisis de identidad de Daniel al lector. De esta manera, el discurso literario obliga al lector a reflexionar acerca de la imagen identitaria nacional, que se ha construido discursivamente a lo largo de poco más de un siglo, la cual ahora oscila entre la alcurnia de una supuesta herencia europea, y el bajo linaje del sujeto actual.

La novela de Zaldívar propone una interrogante básica en la literatura nacional actual: ¿Quiénes somos? No se trata de aportar respuestas, sino de plantear abiertamente el debate, el cuestionamiento que posibilite la construcción discursiva de una nueva imagen identitaria acorde con los nuevos tiempos.

Notas

- (1) La búsqueda de la uniformidad, que permitiera el sentimiento de pertenecía y cohesión, origina la idea de “blanqueamiento” u “homogenización racial” como constitución de la herencia de la racionalidad europea, donde se consideraba que el color de la piel era indicativo de civilización y progreso, frente al otro (indígena, negro o mestizo) bárbaro.
- (2) Las nociones modernidad/posmodernidad se entienden como ejes discursivos del diálogo sociocultural de la época actual; es decir, son paradigmas epistemológicos que convergen y divergen, en constantes esfuerzos por presentar y representar las sociedades globalizadas. Deben entenderse –desde las ciencias sociales- como discursos dialógicos desde los cuales el sujeto se puede posicionar para interpretar su entorno.
- (3) Director y guionista cinematográfico italiano. Nació en Rimini, en 10ç920, y murió en Roma, en 1993.
- (4) Panóptico proviene del griego *πάν*, que significa todo, y *ὀπτικός*, que significa óptico. Se refiere al edificio construido de modo que toda su parte interior se pueda ver desde un solo punto (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001: 1131). Según Foucault, es una arquitectura que representa el ejercicio del poder, en tanto que no sólo sirve para ser visto, sino “(...) para permitir un control interior, articulado y detallado – para hacer visibles a quienes se encuentran dentro (...) habría de ser un operador para la transformación de los individuos: obrar sobre aquellos a quienes abriga, permitir la presa

sobre la conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, ofrecerles a un conocimiento, modificarlos” (1984: 177).

(5) “La metaliteratura, o metaficción, es, por lo tanto, una función de la literatura, como la metalingüística lo es respecto del lenguaje” (Gil González, 2001: 56).

(6) Gerard Genette propone: visión por detrás (autor>relato), visión con (autor=relato) y visión desde fuera (autor<relato) (Gil González, 2001: 69-70).

Referencias bibliográficas

- Amoretti Hurtado, María. (2007). “Siempre queremos saber quién habla”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XIII (1), (enero-junio): 7-23.
- (1998). “Autor y autoridad... cuestión de principios”. *Revista Káñina*, XII (1), (enero-junio): 9-21.
- Bajtín, Mijail. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Beristáin, Helena. (1998). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bordieu, Pierre. (1997). *Las reglas del arte*. 2da. ed. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cirlot, Juan Eduardo. (2000). *Diccionario de símbolos*. 4ta. ed. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cornejo Polar, Antonio. (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.
- (2001). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 22da. ed. Colombia: Editorial Espasa.
- (2002). *Diccionario Larousse*. Barcelona: Editorial SPES.
- Foucault, Michel. (1984). *Vigilar y castigar (Nacimiento de la prisión)*. 9na. ed. México: Editorial Siglo XXI.
- (1999). *Entre filosofía y literatura*. Tomo I. Barcelona: Editorial Paidós.
- García Fernández, Raúl y Paniagua Arguedas, Laura. (2008). “De La Puebla a La Carpio: segregación y exclusión en la ciudad de San José”. *Revista Electrónica de Historia*, número especial: 1484-1508. Consultado el jueves 15 de abril de 2010. En <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>.
- Gil González, Antonio Jesús. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. España: Ediciones Universidad de Salamanca. Consultado el martes 20 de julio de 2010. En <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22455/1/978-84-7800-935-0.pdf>.

Jakobson, Roman. (1974). “La lingüística y la poética”. En Thomas A. Sebeok. *Estilo del lenguaje*. Trad. de Ana María Gutiérrez. Madrid: Ediciones Cátedra.

Monge Amador, Jorge Alberto. (1997). “El inconsciente étnico del mestizo”. *Cultura y contracultura en América Latina*. Compilado por Olmedo España. Costa Rica: EUNED: 69-110.

Quesada, Álvaro. (2000). “La narrativa costarricense de fin de siglo”. *Tópicos del humanismo*, N° 54, (enero): 1-3.

Rojas Osorio, Carlos. (2003). *La filosofía en el debate posmoderno*. Costa Rica. EUNED.

Zaldívar, Mario. (2001). *Después de la luz roja*. San José: Ediciones Perro Azul.