

***Cruz de olvido:* historia, ficción y catarsis**

Amalia Chaverri

Universidad de Costa Rica

Cruz de olvido, del costarricense Carlos Cortés, publicada por Alfaguara y ganadora del Premio Nacional de Novela 1999¹, construye una hiperbólica y espeluznante metáfora que denuncia, sin tapujos, la estrecha relación poder político, corrupción, ambición, crimen, en una determinada época histórica de Costa Rica y de la cual el escritor fue testigo: los sucesos que rodearon el crimen de Alajuelita y su relación con los hechos ideológicos que propiciaron la caída del sandinismo en la vecina Nicaragua.

Si bien desde la consolidación de la novela histórica en Occidente muchas teorías se han abocado al estudio del género, en la actualidad, una de las preocupaciones medulares al respecto y rasgo propio de la posmodernidad² es la reconceptualización de la noción de "verdad histórica", así como un mayor énfasis en la problematización de la relación ficción/realidad a partir de una reivindicación del poder de la imaginación.

Haciendo un salto en el tiempo, surge en América Latina, a mediados del siglo recién pasado, una propuesta conocida como

-
1. Todas las citas textuales pertenecen a la edición siguiente: Carlos Cortés, *Cruz de olvido* (México: Editorial Alfaguara, 1999). En el año 2000, Alfaguara lanzó al mercado una edición de bolsillo.
 2. Desborda los propósitos de este trabajo referirme a qué entiendo y cómo me inserto dentro de los parámetros de la posmodernidad. Para ello confróntese mi tesis de maestría «*Asalto al Paraíso: una transmetáfora que reescribe la historia*» (Universidad de Costa Rica, 1996). Cfr. también Amalia Chaverri, «Cruz de Olvido. La (in)fidelidad de la ficción», *La Nación. Suplemento Cultural Ancora* (San José, 1999).

"nueva novela histórica latinoamericana", cuyo énfasis es la reescritura de la historia. Uno de sus rasgos constitutivos, delimitado especialmente por Fernando Ainsa y Seymour Menton³, es que el escritor no debe haber sido testigo presencial de los hechos. Por otra parte, María Cristina Pons⁴ se refiere a la "notoriamente variada y extensa" proliferación de novelas histórica en este fin de siglo, con énfasis en América Latina. Motivo de ello es su extensa revisión y clasificación de: a) la noción de hecho "histórico" y por ende de la noción de historia; b) las características de la novela histórica tradicional; c) su concreción y desarrollo en América Latina; y e) el distanciamiento. Dice en relación con el distanciamiento y las intenciones:

Esta clasificación, como otros estudios que tienden a agrupar a las novelas en modos o tipos, también ponen de relieve que, dependiendo de las intenciones con las que se escribe una novela histórica y las condiciones del presente desde el cual se escriben, las novelas históricas variarán en la forma y la selección del material histórico que formará parte de la reconstrucción literaria del pasado⁵.

Evidentemente, uno de los parámetros, en relación con la delimitación del género, ha cabalgado siempre sobre la idea de narrar algo del pasado "histórico", lo cual trae implícita la necesidad del distanciamiento.

De nuestro enfrentamiento con *Cruz de olvido*, se desprende la siguiente preocupación: ¿cómo tratar, dentro del género novela histórica, un texto que devela y denuncia un momento histórico del cual el escritor es testigo?

3. El tema de la reescritura de la historia lo traté con amplitud en la tesis mencionada. De igual manera, aparecen en ella, como parte del marco teórico, los postulados de estos estudiosos.

4. María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1996) 34.

5. Pons, 45.

La puerta la abren los planteamientos de Noé Jitrik en su estudio *Historia e imaginación literaria*, sobre los cuales me apoyo para esta propuesta de lectura y que paso a sintetizar. Jitrik aborda el tema en términos de representación, en el entendido que lo representado es un discurso que representa otros discursos que dan cuenta de un hecho considerado real y acontecido. Las formas que asume esa representación tienen una finalidad específica; dice al respecto: “la novela histórica no representa *pasivamente*, sino que *intenta dirigir* la representación hacia alguna parte (...) sus finalidades son de diverso orden”⁶.

No desligado de lo anterior está el problema de la distancia. Delimita tres tipos de novelas históricas: la catártica, la funcional y la arqueológica. De la catártica, como respuesta a la necesidad de recrear problemas inmediatos y desenmascarar hechos cercanos al escritor, dice:

...cuando la distancia temporal es mínima, es decir, *cuando se hace novela histórica* con lo casi inmediato y los dos contextos se mezclan, se podría hablar de una novela histórica "catártica", en la que se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía⁷.

Jitrik delimita también la doble significación de la noción de contexto. Una primera opción lo define como el referente: la realidad que se va a narrar; la segunda, el referido, como todo lo que rodea el acto de escritura; lo que ha sido construido con el material retomado mediante procedimientos propios de la narración novelística; incluye también lo que gravitaba sobre el autor en el momento de iniciar su empresa de escritura: el referente es algo que existe previa y autónomamente fuera, residente en el discurso histórico, y que pasa, mediante

6. Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995) 60, subrayado nuestro.

7. Jitrik, 69.

mecanismos de representación, que consideramos propios de una relación simbólica con las cosas, a ser referido⁸.

La forma en que referente y referido se relacionan en el momento de la escritura varía según la distancia. Cuando el referente ha "tocado", ha impregnado, impactado, y ha sido experimentado por el escritor, la imbricación de ambos contextos asume características especiales: cuanto temporalmente más cerca está el referente más posibilidades existen de que su contexto comparta el contexto de la escritura⁹.

El término *katharsis* (derivado de *katharós*, limpio) que significa purgación y purificación, si bien fue utilizado originalmente en medicina, pasó a otros discursos con el significado de liberación de tensiones. En el contexto teatral, se conoce como provocador de emociones en el público ante la presencia, en escena, de lo grotesco, lo monstruoso, lo sublime y diversas formas de crueldad. Esta situación nos conduce a lo siguiente.

Del arsenal de recursos estilísticos de que dispone un escritor, tres son en este texto los que permean el entramado textual: lo grotesco, lo esperpéntico y lo macabro, todos constitutivos de la noción de catarsis, tal y como recién planteamos.

La categoría estética de lo grotesco (siguiendo a Bajtín en su estudio sobre Rabelais) tiene, como uno de sus rasgos, la presencia de lo bajo corporal: cuando el énfasis está en las partes del cuerpo "menos dignas", tales como orificios, protuberancias, excrecencias, barrigas, órganos genitales, todo utilizado para evidenciar la faceta de la animalidad manifestada en sus instintos primordiales, la irracionalidad y las pulsiones instintivas. La característica de lo esperpéntico es la deformación de la realidad, también con fines de denuncia, ironía y crítica mordaz. Lo macabro (de *maqabir*, tumbas, cementerios) es todo lo relacionado con lo necrófilo.

8. Jitrik, 55.

9. Jitrik, 68.

El referente

El crimen de la Cruz de Alajuelita, acaecido un 19 de marzo, día del patrono San José, a mediados de los ochenta, e inserto en un momento clave dentro de la coyuntura política costarricense, fue un hecho atroz y sangriento que golpeó a un gran espectro de la sociedad, conmovió a la opinión pública y fue motivo de un amplísimo despliegue periodístico. Ha sido, sin duda, una de las masacres más espeluznantes y vergonzantes de nuestra historia, investigada y relatada en los medios, tamizada por el discurso periodístico, así como por la "censura" propia del sistema de poder y de los avatares ideológicos del momento.

El escritor

Para Genette¹⁰, es componente imprescindible, cuando se analiza el proceso de escritura, lo que él define como el epitexto privado: el acceso a la palabra y las experiencias del escritor. A partir de dos entrevistas¹¹ se extrajo lo siguiente: a) cuando sucedió el crimen, el escritor cubre la noticia como reportero de una revista de análisis político; b) en ese momento no pensó en utilizar el material para otros fines; sin embargo, reconoce que se obsesionó con los detalles, que su reacción fue de "pasma y horror por la magnitud de la tragedia" y que la sintió como una "especie de profunda agresión simbólica a la imagería costarricense"; c) recuerda con claridad el impacto que le produjo el entierro colectivo en el sótano de la Cruz Roja; d) el proceso de maduración dura hasta fines de los ochenta, momento en que empieza a concretar la idea de la novela, siendo el detonante el percatarse de una "conspiración de silencio" alrededor de un crimen de esa magnitud y trascendencia; e) la convicción de que "vivimos de mentiras y de olvidos y de amnesias" fue componente del proceso y que, por lo tanto, la tarea del escritor es revelar lo que los

10. *Seuils* (París: Editions du Seuil, 1987).

11. «Cinco preguntas al escritor», entrevista realizada vía correo electrónico (8 de agosto de 1999) y Universidad Latina, «Entrevista realizada al escritor» (6 de agosto de 1999).

periódicos no dicen; f) en los inicios de los noventa comenzó a escribir y aunque tuvo acceso a fuentes indirectas o documentales, nunca hizo entrevistas a testigos directos. En síntesis, mientras el suceso se fue convirtiendo en algo cada vez más irreal en la memoria colectiva de los costarricenses, al escritor se le fue haciendo más real e importante. De sus palabras se desprende la relación olvido, crimen, impunidad y también pasmo, horror, tragedia.

Una novela histórica catártica

A la luz de las premisas teóricas expuestas, del conocimiento del referente, y de la situación del escritor/testigo, el objetivo es plantear el texto *Cruz de olvido* como una *novela histórica catártica* en aras de que las mediaciones y la "no" distancia referente/referido, inciden en la finalidad del texto, reelaboran los hechos reales y dirigen el escogimiento de los recursos literarios.

El género

Como artificios estéticos y eslabones que relacionan al escritor con el universo de la literatura, es innegable —más allá de las discusiones que suscitan— que los géneros "tienen métodos y medios de percibir, conceptualizar y evaluar una realidad; son portadores de un contenido ideológico y proveedores de una forma y un 'lenguaje' que expresan una determinada actitud hacia la realidad"¹².

Si bien planteo que *Cruz de olvido* es predominantemente una novela histórica *catártica*, la densidad de sus contenidos posibilita un interesante ensamblaje de géneros, los cuales llegan a subsumirse en el de la propuesta. Veamos. De la *novela negra* —no es gratuito que ese haya sido su segunda opción titular como veremos luego— trata de reflejar, desde una conciencia crítica, el producto de la violencia y corrupción de una sociedad. Como *novela policíaca*, si entendemos

12. Bajtín, cit. por Pons, 17-18.

como tal la que pone el énfasis en el descubrimiento de un crimen (en este planteamiento el género va más allá que la anterior), cuyo autor se desconoce. Como *novela psicológica* por el "*cambio de vida*" (evolución interna y proceso mental) que sufre el personaje; por el contrapunto entre presente/pasado, y por la presencia constante del tema de la culpa y del olvido. Puede aun tener rasgos de *novela política*, por el carácter denunciante de la corrupción de las clases políticas. Es también *novela urbana* por la importancia que asume el referente San José, ciudad que se convierte en el *alter ego* de Martín Amador, personaje principal. Todos ellos se subsumen para conformar una *novela histórica catártica*.

Título y portada

El primer título que tuvo esta novela fue *Los costarrisibles*, expresión acuñada por la poeta costarricense Eunice Odio. Si bien este título no se utilizó, la expresión es significativa —tanto que podríamos hablar de un *leitmotiv*—, pues, presente desde el primer capítulo, marca una pauta inicial que continúa a lo largo del texto: una fuerte carga de ironía para nombrarnos, ridiculizarnos y "explicarnos". Luego madura con el título *Novela negra con olvido*, clara referencia a los contenidos del género. Sale finalmente al mercado como *Cruz de olvido*, título de una conocida canción popular. Si bien remite al referente (la Cruz), acarrea la carga simbólica, indeleble e inabarcable de *Cruz* como dolor, sacrificio, fardo, dificultad. Junto a *olvido*, se potencializa la connotación dolorosa y pesimista, todo lo cual sugiere algunas interpretaciones: desde una perspectiva subjetiva, la constante pugna memoria/olvido; o, la insoportable necesidad de olvidar; desde otra arista, una expresión para recordar "algo" que se ha "olvidado"; y finalmente, con una diferencia de matiz, la *Cruz* como símbolo del lugar donde "algo sangriento" sucedió y que no "debió" ser olvidado.

Es importante destacar la fuerza del diseño de portada: una manzana, de fuerte color rojo, con la pulpa negra de la cual se

desprende un pedazo cortado con filo. Desde La Biblia, la manzana ha sido símbolo del desencadenamiento de los deseos terrestres, del pecado y de la discordia¹³. Manzana y además con pulpa negra: la muerte, el duelo y el magma pasional. Manzana abierta, con las semillas afuera: sembrando el mal, el horror y las pasiones humanas. Título y portada (*cruz/olvido + muerte/duelo*) se complementan en una magnífica conjunción de fuertes contenidos simbólicos que condensan el sentido de lo que ofrecen.

Imbricación referente/referido

Se entiende esta imbricación como la transformación que en el interior del texto y producto de mediaciones, sufren los hechos reales (referentes) al pasar a ser parte del referido: lo literario ficcional. Lo anterior se manifiesta en el interior del texto en la bifurcación que adquiere el título al establecer un contrapunto entre dos temas fuertemente ligados entre sí: el fenómeno colectivo en la coyuntura del hecho histórico (referente) y en la propuesta de la idiosincracia del tico¹⁴ y, por otra parte, el fenómeno individual manifiesto en el proceso subjetivo e individual del personaje Martín Amador, propio del referido.

La entrada al texto

La primera frase del texto —*incipit*— dice: "En Costa Rica no pasa nada desde el Big Bang", obvia referencia a la situación de olvido anunciado por el título y crítica a nuestro individualismo y espíritu "domesticado"¹⁵. Cito:

...la masacre, por supuesto, no había logrado alterar la vida corriente y monótona de la ciudad. Nadie se ha enterado. Todo,

13. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, 1991) 297.

14. La expresión "tico" es la forma coloquial de nominar a los costarricenses.

15. Un conocido expresidente, José Figueres Ferrer, expresó, en una oportunidad, que nosotros los costarricenses ya estábamos domesticados.

todo sigue igual, como siempre, desde hace siglos, a pesar de los siglos. Pensé con cólera que nada podía hacer despertar a los *costarrisibles* de su limbo.

En la primera alusión al "topos" (referente) donde sucedió el hecho histórico, este aparece, en el referido, impregnado de simbolismo:

...al doblar la esquina suroeste me sorprendió la enorme cruz aún encendida sobre los montes de Alajuelita, que domina la ciudad de San José como un inmenso ojo sin párpado de algún dios desconocido. Me imaginé entonces que un caudaloso río de sangre bajaba como si fuera lava desde La Cruz hasta la puerta de la vieja casa de mi madre y que, como si se tratara de una escalera, yo subía hasta ahí.

La obvia relación cruz/sangre derramada referida al crimen, está enlazada con la realidad subjetiva del personaje: la sangre baja, pero a su vez el personaje sube por ella hacia la cruz/sacrificio/muerte. Es el anuncio de una inmolación, purificación, catarsis.

El regreso de un huérfano: Martín Amador

Martín Amador, periodista de *Barricada Internacional*, afincado diez años en Nicaragua, ahora "revolucionario desempleado", recibe una llamada telefónica que le "cambió la vida": su hijo era una de las víctimas del crimen de Alajuelita, esto último es una clara referencia al hecho histórico.

Desde el ángulo de la subjetividad del personaje, es también el regreso de un antihéroe solitario, derrotado anímicamente, pues a partir de lo anterior se desata y revive la gran tragedia identitaria del personaje, su orfandad, que se resume en estas palabras: "Eras un maldito huérfano de esta época mediocre, sin dioses ni palabras".

Esta orfandad se manifiesta de varias maneras:

- a) Orfandad ideológica, el fracaso de su sueño/utopía, la revolución sandinista: "huérfano de lo grande, huérfano del poder, huérfano de la historia y de las ideas que destrozaron este siglo sin sentido".
- b) Orfandad existencial, lo cual lo hace abrazarse a sí mismo, porque "¿A quién podría abrazar en aquel entonces?". Por lo que también es el regreso al "sueño" de encontrar lo único que había buscado en el mundo: "el abrazo de mi padre"; padre muerto pero siempre vivo en su memoria:

Había buscado todos aquellos años a un padre con la misma esperanza ciega con la que conocí de su muerte a los 12 años, por unos periódicos amarillentos, pensando en que no podía haberse muerto.

- c) Orfandad de madre, pues va hacia una (re)unión y búsqueda de una madre viva, pero loca; reunión plasmada en el genial capítulo titulado «Marzo se me hace siempre tan largo», colocado estratégicamente en el centro de la novela y donde la presencia del agua, símbolo por antonomasia de lo femenino, adquiere todo su potencial simbólico/literario¹⁶.

Y es también un encuentro con su propia Cruz/culpa que siempre lo acompaña, el haber olvidado la existencia de su hijo.

Reencuentro con la ciudad

Es también el (re)encuentro y (des)conocimiento de lo que fue *su* San José —topos real testigo de los acontecimientos—, ahora ciudad agónica y *hábitat* de sus amigos de infancia, también periodistas y políticos convertidos en protagonistas de las luchas del poder y de la corrupción.

16. Por la densidad de este capítulo, bastante autónomo además, pienso que es digno de una lectura independiente.

Esta ciudad/personaje ofrece muchas aristas, pues se escarba y recorre hasta la saciedad. No se escapan nombres de bares y bailongos de "mala muerte", de calles y avenidas, de pulperías y otros establecimientos, de cines y teatros, hoteles, hotelitos y hoteluchos, etc.

El itinerario es perfectamente transitable a lo largo de todo el texto. Sirva este ejemplo:

Salí de Chelles y seguí por Cuesta de Moras, hasta pasar la Asamblea Legislativa y el Museo Nacional. Atravesé un par de cuadras más y me encontré con el viejo hotel Bellavista: ahí, 15 ó 20 años atrás, todos habíamos perdido la virginidad... (...) A medio kilómetro de ahí se localizaban la Policía Judicial y el circuito de la Corte Suprema de Justicia.

Destaca la importancia del bar Chelles, ombligo del mundo, punto de referencia obligado, la meca, el templo, lugar de encuentros y desencuentros, de gestación de revoluciones, de confesiones amorosas e ideológicas, de borracheras y de "desgomes"; en fin, testigo de los avatares de la época:

Alguna vez llegamos a permanecer 50 horas continuas y heroicas en Chelles y consumimos entre la tribu, no sé, unos 300 cafés, más de 100 birras, por lo menos 60 arreglados, 30 sándwiches de queso amarillo y casi 500 bocas de arroz con carne, mexicanas, ceviche y frijolitos blancos. Pero esos eran otros tiempos... Los tiempos heroicos.

Otros lugares significativos son testigos de los horrores. Ejemplo de lo *grotesco*, es el pasaje de La Sabana (referente real y simbólico en la memoria colectiva de los costarricenses), es el escenario donde se lleva a cabo una de las escenas más grotescas de la novela, lo que el Procónsul llama *Operación Culiolo*, donde se da una cacería de "playos, maricas, maricones (...) la escoria y la bazofia..."

Dice el Procónsul:

—¡Huevones, jale a La Sabana a cazar playos!— aulló y sacó una subametralladora bajo el asiento del cuatro puertas japonés disfrazado de limusina presidencial.

Momento climático es el capítulo titulado «Cinco días de oscuridad» o, en nuestras palabras, un viaje a los infiernos. Es un interesante juego entre los dos niveles de lo urbanístico, el "*arriba*" y el "*abajo*". La superficie urbana (hoteles, calles, bares, instituciones, teatros, etc.) y su relación con el submundo descrito (cloacas, desfiladeros, depósitos de suciedades, podredumbre, ríos subterráneos), todo gran metáfora de los "cimientos" morales sobre los que está montada la ciudad. Como ejemplo del recurso de lo *macabro*, está el capítulo «La noche de la morgue» (recordemos lo manifestado por el escritor), que describe el entierro colectivo de las víctimas en la morgue de la Cruz Roja.

Otro representativo pasaje dentro del recurso de lo grotesco y macabro, "bella y repulsivamente construido" (permítaseme la expresión), es el entierro del Maestro —también personaje importante— que implica un viaje con su cadáver para ser tirado en el simbólico Puente de los Anonos, conocido como uno de los lugares escogidos por los suicidas. Y, el epítome de lo macabro se da en el capítulo «El día más eterno de mi vida», donde, en la Avenida Segunda, los personajes principales juegan a la pelota con una de las cabezas de los asesinados en Alajuelita. Como referente visual, y cuando más exacerbados están lo macabro y lo grotesco, se vislumbra la Cruz de Alajuelita.

El San José personaje/referente en *Cruz de olvido* es, en el referido, *alter ego* de Martín Amador: San José destruido y acabado es un reflejo de la problemática existencial del personaje, quien en un momento dado confiesa: "La ciudad, esa mañana, amanecía contagiada por mi nerviosismo".

La historia del Procónsul

Todo lo anterior es el escenario donde, como amplio manto que cubre, contamina, maneja, contagia e infecta a la sociedad, se desarrolla la "historia" del Procónsul, símbolo hiperbólico, producto y productor de las consecuencias nefastas de la relación poder político/corrupción. Con él, su antiguo compañero de colegio, se reencuentra Martín Amador.

Son las categorías de lo grotesco y lo esperpéntico los recursos insoslayables puestos al servicio de la finalidad y los objetivos del escritor, pues el Procónsul cobra vida a partir de sus características físicas y anatómicas, su degeneración y su corrupción, todo al servicio de la construcción de un personaje/monstruo, epítome, como dije, de la relación poder político/corrupción.

Con sarcasmo, otro recurso que atraviesa el texto, aparece el currículum político y camino hacia el poder de este personaje:

...embanderador a los diez años; guía electoral a los 23; joven visionario a los 25; miembro de la Asamblea Nacional a los 25; ejecutivo del directorio político a los 28; (...) asistente personal del fundador del partido a los 28; ideólogo minoritario a los 28; asesor privado del presidente de la república a los 28; ojos y oídos del supremo líder a los 30; ideólogo mayoritario a los 30; (...) el heredero a los 32; el hombre que traza la línea del partido a los 32; secretario general a los 32; (...) viceministro (Interior y Policía) y luego ministro (Relaciones Exteriores) a los 35; precandidato con apoyo de la maquinaria un año después; (...) favorito para ganar las elecciones a los 37 y medio; presidente electo a los 38; presidente elegido para la gloria —es decir, hablo del futuro— a los 42.

Los apodos aluden, en su gran mayoría, al rasgo de animalidad propia de lo grotesco: "El Mono, Simio, Primate, Gorila, Gorilón,

Orangután, Chita, Tarzán, Tapis, Luchi, Lucho, Luchón, Bronca, Moralón, Mulón y otros que ya no recuerdo..."

Hay otros ejemplos de lo instintivo e irracional en el Procónsul:

...él se resistió, aulló, pataleó, se recompuso, se revolvió y siguió llorando como un niño sin ángel de la guarda. Estaba borracho... (...) ...sentí la gelatinosa densidad de su olor que también me abrazaba... (...) ...Barriga apocalíptica... (...) ...radioactividad alcohólica que gobernaba su cerebro... (...) ...en el colmo de un raptó alcohólico, los ojos rojos, la boca desencajada, el aliento de fuego, la patada a guaro podrido.

Hacia el apocalipsis

En forma cíclica, el cierre, luego de la macabra y esperpéntica narración, asume las dos facetas de lo anteriormente expuesto; primero, expresa poéticamente en el mensaje final la capacidad de olvido del costarricense como fenómeno colectivo:

Podrás ver cómo un hilillo de sangre va bajando desde la boca de la montaña, al pie de La Cruz, hasta la meseta... podrás reconocerlo por el color rojo escarlata, que brillará con el sol, a la luz del día. *Y no sabrás por qué y le preguntarás a todos en el pueblo y ninguno se acordará, ni ninguno sabrá responder-te...* (Subrayado nuestro).

Y, en contrapunto, como fenómeno individual, el personaje se expresa en las últimas palabras del texto:

Y vos también, vos también, con el tiempo, que todo lo borra, que todo lo cura, lo bueno y lo malo, implacablemente, te olvidarás de todo, hasta de tu nombre.

La fuerza del título como condensador de sentido y programador de lectura, se evidencia coherente y cíclicamente en el *incipit* y en el cierre textual.

¿Qué conducirá a la visión apocalíptica de la realidad con la cual se cierra la narración?

El olvido y la desesperación

Es palpable la conciencia de que todo lo que rodeó un momento histórico había caído en el olvido, pues,

Nada había ocurrido entonces desde el Big Bang en aquella mediocracia nuestra de todos los días (...) ¿No era eso lo que pasaba, que todo se estaba muriendo y que era yo el último en darme cuenta? (...) ¿Qué me quedaba a mí sino la deshonra, la miseria de creer aún en unos valores anticuados y vacíos? ¿De no haber entendido ni siquiera mi vida, su marcha atropellada, irritada, sinuosa...?

La orfandad

La gran tragedia identitaria del personaje se resume en estas palabras:

Eras un maldito huérfano de esta época mediocre, sin dioses ni palabras... (...) ...huérfano de lo grande, huérfano del poder, huérfano de la historia y de las ideas que destrozaron este siglo sin sentido.

La percepción de los políticos

Al respecto, con un claro sentido del sarcasmo y la ironía, dice el narrador:

...el desfile de las oscuras aves de la política nacional que revoloteaban por la capilla interior del Unión: cuervos, águilas,

lechuzas, infinidad de zopilotes, loras, muchísimas loras bulliosas, gritonas, sobresaltadas, algunas cacatúas, uno o dos pavorreales, numerosas palomas, que levantaron con el pico la silla de ruedas del venerable patriarca y elevaron en andas la figura oscura y disminuida.

La impunidad propiciada por el sistema

Una de las críticas más contundentes al sistema puede leerse en la líneas que siguen:

En el fondo de mi corazón, de mi confiada razón, a punto de estallar, pensaba, creía, estaba completamente seguro, absolutamente confiado, en que una masacre de semejante magnitud no podría quedar impune en ningún país, menos en Costa Rica, pero de nuevo estaba equivocado.

La mentira colectiva

Tomar conciencia de ello atormenta al personaje:

Tenía la conciencia tranquila porque había descubierto la más sencilla de las debilidades humanas: la mentira. Y abandoné mi invisibilidad perdida para cubrirme con aquella máscara que todos aceptaban como si fuera un rostro verdadero: la mentira. La mentira colectiva que, como una tarjeta de crédito todos aceptaban. Todos la aceptábamos y la canjeábamos por pasiones auténticas o por verdades a medias, pero las más de las veces por otras mentiras, en una sucesión ininterrumpida de falsedad, hipocresía y arribismo.

Producto de lo anterior, no queda más que una situación apocalíptica: todos los símbolos venerados por la memoria colectiva del *costarricense* se desploman: el Monumento Nacional ardió toda la noche sin que nadie pudiera apagar el fuego; sucede un nuevo robo de

la estatua de la Virgen de los Ángeles; se secó Ojo de Agua; el ángel del Teatro Nacional se desplomó¹⁷. También, lluvias arrasan barriadas... "pero no hubo víctimas, pues oficialmente no existían".

Literatura y catarsis

Cruz de olvido, como novela histórica catártica, producto de la no distancia referente/referido, se enfila hacia una finalidad concreta: todos los recursos estilísticos que hemos rastreado se potencializan uno a otro para producir el cuadro dantesco que es la totalidad de la novela. El paso del referente al referido, producto de las mediaciones y de la intencionalidad, cabalgó sobre recursos literarios muy definidos.

Lo anterior implica una catarsis de doble vía. En primer lugar, la escritura como opción catártica, como necesidad psicológica y subjetiva del escritor. Recordemos, sintetizadas, algunas de sus expresiones: obsesión, pasmo, horror, tragedia, agresión, etc. Es obvia también la finalidad de denunciar, hasta la saciedad, la relación poder político/corrupción y de evidenciar la idiosincracia del costarricense, básicamente en su capacidad de olvido. En segundo lugar, la literatura, como espacio de libertad, es espacio para provocar la catarsis en el lector/espectador, como lo fue desde el nacimiento del concepto en el contexto teatral. Porque *Cruz de olvido* desenmascara, agrade, ridiculiza, amenaza, arremete, golpea, embiste contra la voz autoritaria y unívoca del poder político, cuando este está ligado a corrupción, ambición, codicia, hipocresía, traición y conspiración.

No podemos concluir sin antes recordar la expresión de Pons sobre la "notoriamente variada y extensa proliferación" de novelas históricas en América Latina. Ello demuestra, una vez más, cómo la literatura latinoamericana y particularmente la novela histórica en los finales del siglo XX ha sido arma de batalla y campo de lucha para

17. Todos ellos símbolos de la identidad costarricense y constitutivos insoslayables de su memoria colectiva.

detectar injusticias, así como espacio para recuperar la memoria en aras de nuevas lecturas sobre nuestra historia. Importante al respecto es el comentario que Julio Ortega, en su texto «Los mejores libros del 99», hiciera sobre *Cruz de olvido* al plantear que “logra una verdadera proeza literaria: darle una imagen política al fin de siglo latinoamericano”¹⁸.

¿Nueva novela histórica catártica? ¿Preocupación por desmascarar hechos? ¿Tomar posición sobre un acontecimientos histórico del que se fue testigo? Sí, es tarea del escritor revelar lo que "no se puede decir" o lo que no dijeron los medios de comunicación. La libertad de la literatura le da la posibilidad de hacerlo.

18. Julio Ortega, «Los mejores libros del 99», *La Nación. Suplemento Cultural Áncora* (San José, enero del 2000) 4.