

## LAS CARTOGRAFÍAS COGNOSCITIVAS DEL ESPACIO URBANO EN MARIPOSAS NEGRAS PARA UN ASESINO DE JORGE MÉNDEZ LIMBRICK

Shirley Montero Rodríguez\*

Recepción: 4 de setiembre de 2009 • Aprobación: 2 de octubre de 2009

### RESUMEN:

El presente artículo realiza un acercamiento a la lectura crítica de la novísima narrativa costarricense, mediante el texto *Mariposas negras para un asesino* de Jorge Méndez Limbrick. En primera instancia, se exploran los espacios liminares de la novela, como el título, los epígrafes y el íncipit, en su función de programadores de lectura. En segundo lugar, se analiza la cartografía cognoscitiva del espacio urbano de San José, el cual se va perfilando en el lenguaje descriptivo y simbólico de las diversas voces y diversos sujetos que integran la narración.

**Palabras claves:** Paratextualidad, espacio urbano, alterego, narrativa costarricense, Jorge Méndez Limbrick.

### ABSTRACT:

The present paper is an approach to the critical reading of the contemporary Costa Rican novel through the text *Mariposas negras para un asesino*, written by Jorge Méndez Limbrick. First, there is an exploration of the thresholds of the novel such as the title, the epigraphs and the *incipit*, this, in their role as the elements that guide the reading. Second, there is an analysis of the cognitive cartographies of the urban space of San José, which are drawn through out the symbolic and descriptive language of the different voices and subjects that make up the narrative.

**Key words:** Paratextuality, urban space, alter ego, Costa Rican narrative, Jorge Méndez Limbrick.

---

\* Profesora en la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica [hirleymr02@costarricense.cr]

## Introducción

*Mariposas negras para un asesino*, de Jorge Méndez Limbrick, forma parte de lo que se puede denominar “novísima narrativa costarricense”; es decir, se circunscribe al conjunto de textos literarios de fin de siglo XX, que han comenzado a surgir en el ámbito de las letras nacionales. Esta clasificación preliminar no sólo parece responder a parámetros temporales, sino que va más allá y, paulatinamente, se va perfilando con rasgos propios y mejor definidos.

Según don Álvaro Quesada:

Los autores de este último tercio de siglo viven la experiencia de un mundo complejo y cambiante: desde el ascenso de los ideales revolucionarios y las utopías juveniles de los años 60 y 70, 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 de siglo XX. De aquí que constituyan estos autores y estos textos un grupo heteróclito, complejo y cambiante, que oscila –de un autor a otro y de un texto a otro– entre el entusiasmo y la esperanza o escepticismo y el desencanto (Quesada, 2000: 43).

Así, la pluralidad temática de esta nueva novela implica desde el erotismo y la marginalidad, hasta lo urbano, lo histórico y lo femenino. Asimismo, autores como Carlos Cortés, Rodrigo Soto, Sergio Muñoz, Fernando Contreras y Uriel Quesada, parecen abocarse por una cierta forma narrativa que comparte cierta inclinación urbana, y que Cortés ha decidido bautizar como “literatura urbana contemporánea de Costa Rica” (2006: 92). Esta tendencia involucra el espacio de la ciudad de San José e integra la voz de sujetos complejos, así como responde a un período finisecular marcado por profundas transformaciones y contradicciones, el cual se extiende desde

la década de los años ochenta hasta la actualidad.

Contextualmente, el aparente proceso de modernización de las dos décadas previas a 1980 se ha desenmascarado en un endeudamiento y una dependencia de gobiernos extranjeros cada vez mayor, hasta el punto de iniciar la década de los ochenta con una severa crisis económica: “La economía costarricense, golpeada por un alza en el precio del petróleo y por una caída en la cotización del café, se desplomó en 1980” (Molina y Palmer, 2002: 101).

A lo anterior se unió la agudización de los conflictos políticos centroamericanos, enmarcados en los procesos revolucionarios nicaragüenses, que lograron la adscripción de los escritores nacionales a una imagen de ciudad como mundo desesperanzador. Así, el símbolo de la “casa paterna”, según Margarita Rojas y Flora Ovares, como núcleo familiar de la nación, quedó abandonada y en ruinas.

A tales circunstancias históricas de lo urbano se suma: el acelerado crecimiento tecnológico, los avances en telecomunicaciones, el nuevo espacio fantasmagórico de internet, el deterioro de los recursos naturales, la descarada corrupción institucional, el aumento de la violencia social, el estado de inseguridad ciudadana que marca una paranoia colectiva, entre otros. Todo este conjunto deviene en un nuevo discurso histórico de la modernidad. Así, la década de los años noventa ha involucrado, en consecuencia, una actitud especular donde los narradores han aprovechado la sensación apocalíptica para redefinir dos nuevos procesos: globalización y posmodernidad.

Realidades muy distintas en el tiempo y el espacio se hacen presentes en la pantalla de la computadora mediante la reconstrucción o el simulacro.

Lo anterior cambia la noción de la historia y sustituye la experiencia de una historia lineal y orientada a un fin previsible... inmersa en esta realidad, la literatura costarricense de los últimos años hablará también de todo eso. A veces desde el desamparo y a veces desde el humor (Rojas y Ovares, 1995: 211).

Esta novísima literatura se enfoca en pensarse desde lo que significa “ser costarricense”, pero ahora con una actitud de crisis, en su sentido etimológico: del griego κρινω juzgar o evaluar.

### **La mitología de la identidad nacional costarricense y el discurso literario**

Efectivamente, el concepto de identidad nacional costarricense ha sido el producto de un arduo esfuerzo por narrar, a través de la literatura y otras prácticas culturales (periodismo e historia), un discurso unificador y verosímil, el cual genera en el individuo un sentimiento de recíproca pertenencia al grupo. No obstante, en esta nueva novela la intención cambia, pues no se pretende reproducir, sino revisar y reconstruir la identidad nacional costarricense, mediante la inclusión de imágenes ambivalentes y fluctuantes. El nuevo discurso literario aprehende lo dicho y dice sobre él algo nuevo; en otras palabras, es un “decirse” para “decir” de una Costa Rica que ya no es la misma.

Los metadiscursos que dan pie a la idea de lo nacional toman su asidero en una mitología desarrollada por el lenguaje desde la Independencia y reforzada y perpetuada en el discurso literario. El mito, como enunciado social, acompaña al sujeto en todo momento y su poder viene de la capacidad para determinar el comportamiento humano, en tanto verosímil, aceptado. De este modo, la mitología de una sociedad se establece a partir

de su “capacidad para imponer como verdad social una determinada forma de definir la realidad, independientemente de su verdad o falsedad” (Pérez-Argote, 1986: 88).

A través de su historia, la literatura costarricense ha desempeñado muy bien el papel de propulsora de una serie de nociones sobre ¿qué es ser costarricense? De tal forma, los mitos transmitidos e institucionalizados respondían a un “afán civilizador basado en el aparato educativo, punto de apoyo en la divulgación de los valores patrios” (Molina y Palmer, 2002: 55). Asimismo, el discurso histórico ha sido fundamental en la construcción de un destino común: La Independencia pacífica en 1821, reforzada mediante la gesta patriótica en la Guerra de 1856, el sacrificio heroico de Juan Santamaría, la defensa de la democracia en la campaña de 1889 y el culto religioso a la Virgen de los Ángeles de linaje plebeyo. Estos elementos histórico-costarricenses han proporcionado las nociones de lo bello (relacionado con el entendimiento) y lo sublime (afín a la razón) en lo costarricense (Rojas Osorio, 2003: 212).

Los principales ejes discursivos de la mitología nacional costarricense, pueden resumirse en los siguientes:

1. El mito de la excepcionalidad costarricense (“la suiza centroamericana”), donde Costa Rica se asume como espacio geográfico privilegiado por su aislamiento y pequeñez y, temporalmente, como una particularidad histórica de paz.
2. La conquista pacífica es uno de los primeros mitos fundadores de la identidad, en el cual se concibe que a la llegada de los españoles casi no había población indígena y, por ende, se asimilaron con facilidad al nuevo

- orden; es decir, no hubo dominio colonial y siempre hubo una eterna independencia (Jiménez Matarrita, 2002: 234-235).
3. El mito de la homogeneización respondía, por su parte, a la búsqueda de unidad racional. Por un lado, se promueve a través de la idea del blanqueamiento (homogeneización racial) como continuidad de la herencia de la racional modernidad europea (indicativo de civilización y progreso en el color de la piel, en oposición al bárbaro indígena o negro). En segundo lugar, se presenta la homogeneidad de clase social a través de la noción de un origen común en la pobreza y la pequeñez de esta provincia colonial. Así, Costa Rica adquiere rasgos hogareños de una gran familia nacional, donde todos participan por igual sobre la tenencia de la tierra, desechando así la idea de latifundio y desigualdad (Giglioli, 1996: 188).
  4. El mito de la arcadia tropical: “Un paraíso de campesinos pobres, aislados, sin conflictos, sin clases sociales, étnicamente blancos y que, como resultado de su propia pobreza e igualdad de condiciones materiales y sociales, opta por la democracia” (Cortés Zúñiga, 2003: 27), ha servido para ocultar las diferencias existentes y las condiciones de dominación (Jiménez Matarrita, 2002: 249). En este aspecto, Costa Rica se reduce al núcleo del Valle Central, lugar de los centros de poder político y económico, como centralización que favorece al proceso de exclusión de las periferias (indígena y negra) marginadas bajo el signo de lo heterogéneo. El Valle Central se concibe como el paraíso perdido o jardín del Edén, lugar aséptico e inmune, un estado de gracia que mantiene la unidad con Dios.
  5. La madre patria es el mito que concreta la visión de familia unida en el paraíso, como una personificación de Costa Rica cuyos términos asociados son “espíritu”, “alma”, “ser”, “esencia” del pueblo y la nación (Jiménez Matarrita, 2002: 219). El culto a la Virgen de los Ángeles (mulata) refuerza la idea de lo maternal.
  6. Dos mitos recientes en el colectivo nacional se unen: democracia centenaria y democracia natural. Estas naciones son “narrada(s) como un destino inevitable, no como resultado de las propias búsquedas del sistema político costarricense. Tampoco es(son) percibida(s) como una cultura institucional construida, tardía, limitada, sujeta a desarrollos y amenazas” (Jiménez Matarrita, 2002: 252). Esta mitología identitaria nacional se ha logrado representar, a lo largo de la literatura costarricense, con diferentes metáforas. Asimismo, ha generado una idea estática, casi atemporal, sobre la (auto) imagen de lo costarricense como signo excepcional de paz, sustraída del caos circundante de lo bélico centroamericano. No obstante, en la nueva novela costarricense, estos mitos se retoman para iniciar un proceso dinámico de transformación, donde son reconsiderados y reformulados a partir de las circunstancias de la sociedad costarricense contemporánea y, en consecuencia, se establece una revisión de la identidad nacional.
- En síntesis, son dos elementos básicos los que se redefinen en la nueva narración identitaria de lo nacional: el sujeto y el espacio.

## Los umbrales del espacio cognitivo del relato

El texto literario de Méndez Limbrick abre la narración a esos aspectos esenciales del discurso de “lo costarricense” mediante dos interrogantes: ¿quiénes somos? y ¿en dónde habitamos? No obstante, las posibles respuestas quedan condicionadas por el texto mismo desde sus programadores de lectura.

Los componentes paratextuales permiten un acercamiento crítico al espacio de la narración, redireccionando la lectura en torno a una oposición binaria trascendental. Así, según Genette:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fuit livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une frontière éche, il s'agit ici d'un seuil (1987: 7).

En primera instancia, el título –como marca referencial del texto–, permite observar una dualidad constituida por los contrarios femenino/masculino. El sustantivo plural “mariposas” se asocia al ámbito de lo fugaz, frágil y casi etéreo, en concordancia con la “*gine*”, la mujer. Asimismo, se opone al sustantivo singular “asesino”, en género masculino, cuyo peso semántico se contrapone a la suavidad del primero. Por otra parte, el simbolismo de la mariposa, asociada a la psique o al alma humana, se ve reforzado por el adjetivo especificativo “negras” como la representación de la oscuridad de la muerte, la ignorancia, la desesperación, el pesar y el mal (Tresidder, 2003: 196).

es un antiguo símbolo de inmortalidad, su ciclo de vida proporciona una perfecta analogía: vida (la oruga arrastrándose), muerte (la crisálida oscura) y el renacimiento (el alma revoloteando libre). De ahí el mito griego de Psique (literalmente “alma”) (Tresidder, 2003: 155).

“Mariposas negras” se enlaza al término “un asesino” a través de la preposición “para” en sentido de pertenencia. Por ende, el título refiere al espacio de lo privado: el alma humana cargada de la connotación del mal (mariposas negras), y entrega a un ser socialmente marginal (un asesino), se abre al espacio público de la lectura. Así, del binomio femenino/masculino se instauro uno nuevo: privado/público, las almas humanas entregadas al mal.

Esta dualidad del título, donde “mariposas negras” refiere a lo femenino y “un asesino” a lo masculino, adquiere una segunda significación al asociarse al cotexto o a la diéresis de la novela.

La primera frase nominal de este título se manifiesta como una sinécdoque, es decir, como un tropo que consiste en designar un objeto por alguna de sus partes, una pluralidad por algo singular, el género por la especie, etc. y viceversa (*Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado*, 2002: 930). En este sentido, “mariposas negras” sirve para metaforizar a las prostitutas, como las “mujeres de la noche” –en palabras del personaje de Jackie– (Méndez Limbrick, 2004: 130); al mismo tiempo es metonimia representativa de la intimidad femenina (su sexo y su alma) negra: “[dice Jackie] Personalmente me gustan más las prendas íntimas negras que las blancas ... Jackie vestida de cuero negro gira en su propio eje ... Jackie de negro comienza a despojarse de su vestimenta” (Méndez Limbrick, 2005: 25, 87).

La intimidad femenina sufre esta zoomorfización simbólica que, dentro del espacio diegético, tomará otra forma animal: “También [Henry] soñó que un gato desde el jardín interior del hospital miraba la luna llena y mientras más miraba a la luna llena su cuerpo de gato se iba

transformando en una mujer desnuda... Cuando pienso en la 'viagra' [dice Jackie] siento que 'mi gatito' se asusta" (Méndez Limbrick, 2005: 75, 81). El gato se puede entender como la "Habilidad para el disimulo, el poder de transformación y clarividencia, agilidad, vigilancia, belleza sensual y malicia femenina" (Tresidder, 2003: 109).

Esta metamorfosis textual de la feminidad, integra uno de los mitos más antiguos: el mito de Eva. La mujer como seductora y propensa a la tentación, se asume a sí misma como personificación de lo diabólico, la tentación misma: "Puesto que la culpa recae sobre ella, todas sus hijas nacerán ya con su estigma, recordemos: la mujer es puerta del diablo... La idea era que el hombre no podría tentar, podría violar, agredir, forzar, pero la tentación es obra diabólica y la naturaleza de la mujer la acercará mucho más al diablo..." (Bosch y otras, 1999: 10).

El mal asociado a la feminidad ha justificado el control que sobre ésta se ha ejercido, hasta el punto extremo de la misoginia o la violencia, por parte de la masculinidad. Así, "un asesino" -como constructo adherido al primer componente del título- refiere una indeterminación, puede ser cualquiera (masculino) quien ejerza el derecho a matar-asesinar como mecanismo de control o sanidad social de esa perversión femenina generalizada:

La mujer tenía un pequeño orificio de arma punzante debajo del seno, cerca del corazón... ¡Se trataba del mismo asesino de diez años atrás!... la manera de muerte es: homicida por penetración de arma punzante, con laceración del corazón. Orificio de medio centímetro. Demás vísceras intactas... En cuanto a lesiones externas, no se hallaron, debo indicarle que de las fotografías tomadas en Medicatura Forense, se encuentra un pequeño tatuaje en el muslo interno izquierdo

en cada una de las víctimas y que ampliando la imagen fotográfica se trata de una mariposa. Que de las otras mujeres... las maneras de muerte y demás datos son idénticos a la primera" (Méndez Limbrick, 2005: 14, 36, 216).

El título de la novela, permite una asociación simbólica, donde lo femenino y lo masculino convergen en el espacio íntimo de la violencia humana.

Esta segunda dualidad se ve reforzada en los tres epígrafes, tomados respectivamente de autores latinos y bíblicos, quienes aluden a tres nociones básicas: la mente, el mal y el corazón.

Lucrecio<sup>1</sup> es retomado en el primer epígrafe:

"O miseras hominum mentis,  
O pectora caeca."

Es decir:

"O miserable mente del hombre,  
O mal corazón."

Este primer epígrafe reconoce la existencia de un espacio íntimo del sujeto, donde se oculta la maldad. Aquí, los términos "mente" y "corazón" se relacionan con dos capacidades humanas: la racionalidad y la emotividad, dominadas ambas por el aspecto oscuro e íntimo del mal.

El segundo epígrafe dice:

"...en lo secreto de mi pecho están  
mi absceso y  
mi úlcera." Séneca<sup>2</sup>. Cartas a Lucilio

Nuevamente este otro programador de lectura alude a lo íntimo del ser humano, específicamente donde habita el mal, como apertura del espacio privado a través de la escritura-lectura (una carta), es decir, una confesión.

1 Titus Lucretius (98-55 a.C.) poeta y filósofo latino quien escribió *De rerum natura*.

Finalmente, el tercer epígrafe tomado del discurso bíblico:

“Engañoso es el corazón más que todas las cosas, y perverso; ¿Quién lo conocerá?” Jeremías<sup>3</sup>: 17:9.

La interrogante final define el carácter ambiguo del texto y plantea la imposibilidad de descubrir la verdad absoluta en el alma perversa del ser humano.

Los epígrafes convergen en el vector de la intimidad emocional del sujeto humano, marcada por lo negativo, el mal. Es decir, predisponen la lectura de un espacio privado, que se volverá público en el texto a través de la mirada del lector.

Por otra parte, el *incipit* es: el comienzo de un texto es un lugar estratégico de condensación de sentido. Desde el arranque, el texto organiza una serie de códigos que pueden orientar la lectura crítica... lanza las huellas de un trabajo textual productor de ideología y, al ser la iniciativa de la palabra, fija sus presuposiciones (Amoretti, 1992: 66-67).

Este tercer paratexto responde a la descripción de la escena de un crimen, por parte de un narrador testigo que acentúa el carácter verosímil. Por lo tanto, se privilegia la mirada (el ojo, como símbolo del entendimiento y racionalidad) de un espacio prohibido (íntimo). Asimismo, responde a las interrogantes básicas del relato:

¿Qué?, un crimen.

¿Quién?, una mujer dedicada a la prostitución.

¿Cómo?, con una herida en el corazón.

¿Dónde?, en el penthouse del hotel Astoria en San José Internacional en el “Valle de las muñecas.”

¿Cuándo?, a las tres de la madrugada, reverso de la hora del sacrificio de Cristo, es decir, su contrario: hora maldita.

Sin embargo, la última pregunta, ¿por qué?, no posee respuesta: “Y así de primer momento... no existía motivo para el homicidio” (Méndez Limbrick, 2005: 13). La irracionalidad del acto introductorio se establece como aspecto inherente a esta narración de corte policíaco, donde el narrador testigo (Ernesto Miranda) describe cada componente de la escena.

La mirada se convierte en el elemento sensorial más relevante de la narración, de manera que se orienta al lector para que enfoque su atención en la descripción de la escena planteada: “Ernesto volvió a mirar con cierta ironía y encendiendo el cigarrillo continuó” (Méndez Limbrick, 2005: 13). Asimismo, este indicio se puede relacionar con otro, el de la apariencia transformada de las cosas: “Los morgueros fingieron ser del 911. Sacaron a la mujer como si estuviese herida y con una mascarilla de oxígeno” (Méndez Limbrick, 2005: 13). En otras palabras, el lector debe mirar más allá de lo evidente y descubrir el doblez del relato, donde las apariencias se transforman.

Tal transformación se da en el orden del espacio, de lo que se ve, lo público: “el Gerente General y Administrador del lujoso Hotel Astoria San José Internacional, Jaime Esquivel, ponía a rodar el sinnúmero de influencias a su alcance para que la noticia del asesinato no saliera a la luz pública como en realidad había sucedido” (Méndez Limbrick, 2005: 13). Así, en el espacio se insertan dos componentes

2 Lucius Annaeus Séneca, fue un filósofo latino quien vivió del año 4 a.C. al 65 d.C. y cuyo ideario influyó el pensamiento posterior.

3 Jeremías fue un profeta bíblico que vivió entre los años 650 y 580 a. C. Presenció el final del reino de Judá y la caída de Jerusalén en el año 587 a.C. Con las Lamentaciones de Jeremías, este profeta preparó al pueblo para la prueba del exilio.

“la luz pública” y la oscuridad privada (mariposas negras), dando lugar al espacio público y al espacio privado, como dos caras de una misma moneda. Así, en el primero habita el segundo.

La superposición espacios público/privado se asume como referencia a una doble moral; entonces el “ser” y el “parecer” se confunden en el texto, de ahí la necesidad de “mirar”: “-Es increíble lo que puede hacer el dinero y las influencias, porque dinero sin influencias tampoco resulta, hay que tener ambos para que todo ande a las mil maravillas” (Méndez Limbrick, 2005: 13).

En el espacio público se inserta el narrador masculino (Ernesto) quien es acción, voz. En el espacio privado se encuentra “el cuerpo de la joven,” la inacción, el silencio. Estos elementos, masculino-voz = acción / femenino-silencio = inercia se unen en el vector muerte, donde el primero mira (ojo, conocimiento, sabiduría) al segundo yacente:

-Eso sí, al médico patólogo Rodrigo Castilleja de la Cuesta le interesó la forma que el asesino dejó el cadáver: desnudo, en cuclillas como en posición de parto y con la cabeza inclinada hacia adelante (Méndez Limbrick, 2005: 13).

El sujeto femenino asume en el texto rasgos de objeto, recibe las miradas del narrador y del lector simultáneamente. Este objeto femenino es depositario de una doble semántica: lo materno y lo sensual. La conjunción de ambos rasgos deviene en un erotismo de los cuerpos (Bataille, 1997: 21), el cual pertenece al espacio de lo privado.

Este íncipit, que abarca dos páginas y media, contempla la narración –descripción de la escena por parte del sujeto (Ernesto), quien mira al objeto (la joven asesinada) en el tiempo detenido.

Asimismo, la referencia al hecho voyeurista de mirar la intimidad “desnudez” del texto, provee de una ruptura que se conjura en lo pulsional de un asesinato; se recuerda así la historia de Jack El Destripador<sup>4</sup>, ese otro-monstruoso y misógino.

El asesino anónimo del texto se establece como un ser fantasmagórico e impreciso, que recuerda la parte instintiva del ser humano. La tranquilidad del entorno, del paraíso edénico de paz, se ve conmovida por un acto violento: la muerte. Así, desde el título y los epígrafes se anticipa el eje nuclear del relato, el cual se instaura en este íncipit transgresor. La lectura del texto narrativo implica, entonces, una mirada al espacio privado del sujeto, donde habitan los bajos instintos, lo pulsional vedado, donde el “otro” de nuestro “yo” racional y civilizado toma posesión del entorno.

A partir de los elementos paratextuales, la novela de Méndez Limbrick va trazando una serie de conexiones narrativas, que orienta y permite una lectura interpretativa de índole pictográfica. Él se encarga de establecer esta imagen sintetizada de la novela, aparece relacionado con lo paratextual y cotextual, al tiempo que colabora con la construcción de un esbozo primigenio de ese mapa cognitivo que es *Mariposas negras para un asesino*.

En palabras de Jorge Chen Sham: “... un segmento textual condensa el relato y lanza señales transversales o especulares que sirven de punto de anclaje textual” (2009: 25), esto es lo que se define como “*mise en abyme*”. Es decir, este

4 Seudónimo dado a un asesino en serie que actuó en el área pobre de Whitechapel en Londres, en la segunda mitad del año 1888 y a quien se le atribuyen cinco asesinatos de prostitutas.

recurso metodológico permite establecer una relacionalidad entre una parte y el todo, donde la primera se ve re-incorporada múltiples veces, como imágenes en el espejo: “*un rapport d’analogie entre tel énoncé et tel aspect du récit*” indica Dallenbach (Dallenbach, 1977, citado por Chen Sham, 2009: 25).

Laminuciosa descripción de la Morgue Judicial, en el capítulo I “Pasatiempos”, concluye el recorrido descendiente hasta llegar al cuarto y último subnivel del edificio, denominado por el protagonista como “*El Reino de Tánatos*”. En este punto, el texto presenta una referencia a un grabado del pintor alemán Alberto Durero<sup>5</sup>:

Henry miró en una de las paredes del pasillo que conduce a la Morgue, un gran mural de Durero cuyo tema principal es la personificación de la muerte y el recuerdo de la banalidad de las cosas temporales en este mundo. Siempre le había llamado la atención el grabado, siempre pensó que quien tuvo la idea de colocarlo en el pasillo debe o debió ser en el fondo un gran sádico. Por eso, se refería al mural como el grabado del “Sádico” (Méndez Limbrick, 2005: 41-42).

La relación entre este elemento pictórico inserto en la novela y las redes narrativas, pueden concebirse como una *mise en abyme*, cuya finalidad es servir de paralelismo entre el texto visual y el texto escrito. Asimismo, privilegia la mirada del lector sobre un espacio o topos que va más allá del plano de la escritura. Esta *mise en abyme* como equivalencia entre el grabado y el texto se puede entender como “*ut pictura poiesis*”, donde: “No se trata meramente de ofrecer una serie de correlaciones aproximativas entre textos y pinturas, sino de ofrecer una serie de correspondencias con elementos

expresivos comparables (personificaciones, alegorías...) y equivalentes pictóricos capaces en cualquier caso de crear el mismo tipo de sentimiento o reacción (infelicidad, deseo...)” (del Real Amado, 2007: 112).

Desde este entendido, el lector debe dilucidar no sólo cuáles son esas relaciones, sino cuál es este elemento pictórico que se inserta tan sutilmente en la novela. El mural descrito refiere a uno de los grabados más conocidos y analizados de este artista alemán, el cual se titula “El Caballero, la Muerte y el Demonio” (1513), donde aparece un hombre de armadura y a caballo acompañado de un perro y, detrás, dos figuras monstruosas; al lado izquierdo, la Muerte como un cadáver en descomposición y con serpientes en la cabeza; al lado derecho, el Demonio sonriendo con hocico de puerco y con una especie de azadón.

Los tres componentes personificados pueden asociarse con referentes semánticos diegéticos. En primer lugar, el Caballero es el dominador (logos), es decir, el espíritu que prevalece sobre la cabalgadura (materia) (Cirlot, 2000: 115); en tanto que el Demonio pertenece al Arcano 15 del Tarot y se relaciona con la instintividad, el deseo en todas sus formas pasionales, las artes mágicas, el desorden y la perversión (Cirlot, 2000: 173). Es decir, el hombre racional que se ve tentado por lo pulsional, “un asesino”, por ejemplo. La Muerte, por su parte, puede concebirse desde el plano mitológico como “...la hija de la noche y hermana del sueño; Horacio la representa con alas negras” (Cirlot, 2000: 319). Como una mariposa negra, en relación con el título. Nuevamente, el nivel semántico re-configura la dualidad masculino-femenino, pero en juego arquetípico que lo

5 Alberto Durero, 1471-1528, pintor, grabador y teórico de arte alemán.

sobrepasa: La Muerte, también puede ser interpretada –en esta personificación pictórica– como la “madre terrible”. Según Cirlot: “... es la primera portadora de la imagen del ánima, que el hombre ha de proyectar sobre un ser del sexo contrario, pasando luego a la hermana y de ésta a la mujer amada... Símbolos de la madre (son), la noche y la casa” (2000: 298-299).

La Muerte y el Demonio acompañan al Caballero, de ahí la lucha íntima que se da en el corazón de éste, donde la tentación es a la vez su propia aniquilación. La guerra entre el bien y el mal se circunscribe al espacio interno, al submundo del hombre, en estrecha relación con los epígrafes, un hombre dominado por el mal y la “banalidad” de la vida.

Este mirar el grabado implica un juego de mirar lo externo y lo interno, dos espacios interconectados entre sí y en aparente interacción, que obligan al lector a re-configurar el topos textual en todas sus dimensiones: Para llegar a este sitio, es necesario descender con el protagonista hasta la profundidad textual, en un proceso descriptivo que incursiona en lo íntimo y privado de ese espacio laberíntico que es el corazón humano.

### **(Re) escribiendo el espacio de la ciudad**

La novela de Méndez Limbrick permite una lectura que (re)escribe el espacio de la ciudad. La narración se ubica en el centro de San José y va describiendo su fisonomía urbana. Como ciudad, San José responde al período finisecular del relato, un conjunto de edificios y calles regido por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2001:

562). Así, la definición confirma un hecho relevante: la separación hombre↔tierra. No se trata ahora del campesino apegado a la madre tierra, sino de sujetos de otro orden: desterrados.

El espacio como asidero del sujeto depositario de la imagen identitaria nacional costarricense (el campesino, labriego y sencillo) es desplazado hacia un nuevo referente, el de lo urbano. Este desplazamiento implica a su vez una transformación del sujeto.

San José, el centro del Valle Central y núcleo de los poderes, concentra la fuerza narrativa. Así, *Mariposas negras para un asesino* va estableciendo una particular cartografía de este núcleo terrestre:

Los edificios y oficinas del casco metropolitano vomitaban literalmente a los empleados públicos y empleados de las empresas privadas... miró la Torre de Babel, no de la confusión de las lenguas sino de las prisas y de los equívocos. La gente huía de la ciudad, de sus entrañas. Algunos lo hacían en taxis, otros en buses y los más afortunados en sus carros, tenían un lema: escapar de la ciudad // La ciudad en la noche era una degenerada y una transformista, muchos querían ignorarla, él no. Así la había conocido y le agradaba: brutal, salvaje, el extraño paraíso (Méndez Limbrick, 2005: 37-38).

Este sitio urbano conjuga dos características: en primer lugar la verticalidad de su descripción; San José como la “Torre de Babel”, estratificada y descendiente, que aprisiona y concentra lo humano. En segundo término, la ciudad feminizada parece una mujer que se metamorfosea; así, lo humano huye de este monstruo nocturno.

La novela va describiendo minuciosamente el cuerpo de este espacio femenino y salvaje (la ciudad de noche), asociado con las sombras (el mal). La descripción cartográfica incluye dos coordenadas (horizontal y vertical) que forman el plano cartesiano de la modernidad, símbolo del discurso racional:

Nota: (Las cuatro torres marcan los cuatro puntos cardinales orientados por La Rosa de los Vientos para los que desean navegar en sus mares e islas)...

Norte: La Torre del Moro –gris metálico por fuera, de mármoles negros por dentro.

Sur: el Astoria. Ámbar.

Oeste: el Alcázar, nuevos bulevares. Argentum. Luz que podía encguecer a la misma noche.

Este: la Estrella del Norte en azul sus vitrales. Un océano fijo; petrificado en 16 pisos.

En el centro del complejo 3-2000: la Torre de la Ambrosía, roja, granate para muchos, conocida como la Torre Báquica (Méndez Limbrick, 2005:323 y 325).

Ciudad-torre-mujer convergen en el núcleo de este espacio urbano que se constituye en el axis mundi del relato. El espacio urbano y público se ve pluralizado en las diversas torres que lo componen. La verticalidad de la ciudad se reproduce en cada torre y, por consiguiente, da la idea de desdoblamiento y/o transformación: “Pues la ciudad ha cambiado su fisonomía. ¿Qué quiero decir? Sencillo. Ya no es la ciudad que te vio partir y feliz y enamorada Paolo... Barrio Amón es otro” (Méndez Limbrick, 2005: 102).

La unidad racional de la modernidad es fracturada en la narración. No se trata de un espacio concreto y aprehensible mediante los sentidos, sino de un espacio doble y subyacente, casi oculto e imperceptible, una “otra” existencia que desciende en la verticalidad de San José: “Siempre supo que era una ciudad dentro de otra ciudad abajo en las mismas entrañas de San José... Descendió aún más. Para ingresar se tenía que cruzar

un puente.” (Méndez Limbrick, 2005: 359). El espacio es femenino (“extrañas”), doble (“otra”) y vertical (“abajo”); además, posee una oscura intimidad a donde se acude mediante el texto narrativo (puente).

La ciudad de San José adquiere así un paralelismo con el personaje de Jackie: “Sospeché que Jackie vagabundeaba en alguna parte de las cinco zonas (de San José como plano cartesiano)” (Méndez Limbrick, 2005: 325). La ciudad es mujer y es misterio, es el doble siniestro y atrayente para el sujeto protagónico (Henry de Quincey).

Por otra parte, el espacio urbano de San José se constituye en una especie de laberinto sin tiempo, donde todo (como las torres) se repite y el presente, pasado y futuro convergen:

En la Zona lo atemporal detenía las manecillas del reloj, se negaba a dar la hora. El edificio era un laberinto, un extraño paraíso... El tiempo petrificado señalaba la administración de León Cortes como gobernante y allí se había fosilizado. Las agujas del gran reloj de la Estación del Ferrocarril se negaron a andar. El último día de la Administración al dar las doce medianoche, el reloj dejó de funcionar. Se llamó a los mayores expertos en relojería para diagnosticar su estado físico, fue innecesario. El reloj no tenía ninguna pieza defectuosa, ¿entonces? (Méndez Limbrick, 2005: 348-349).

El laberinto simbólicamente se concibe:

Por alusión mitológica al palacio construido en Creta por Dédalo para el Minotauro, es símbolo de encrucijada, de algo confuso, embrollado o en desorden. En opinión de Diel, simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida (Pérez-Rioja, 2004: 263-264).

Este San José-laberinto trasciende los límites de lo concreto, configurando un espacio interno y psicológico. No es una cartografía plana, sino profunda.

La ciudad-laberinto, sin tiempo, se estanca en las sombras de la noche: “Se sintió suspendido en el tiempo: cada segundo era abordado por otro segundo, no existían las horas.” (Méndez Limbrick, 2005: 333). En este sentido, se representa en el texto un nuevo espacio asociado con las naciones del laberinto del inconsciente y lo atemporal: el espacio íntimo del protagonista, el cual es simbolizado en los estratos inferiores de ese recorrido descendente.

Henry de Quincey baja a las profundidades de San José, donde el tiempo se va circunscribiendo a la noche y luego desaparece. Es en realidad un recorrido interno que lo lleva a descubrir su propia intimidad:

con ello marcaba sus mismas fronteras, hacía que las personas solo pudieran mirar la costa de su personalidad sin adentrarse de lleno en ese territorio inexplorado que era su “yo” nunca observado por nadie... Amón era la zona nostálgica de su espíritu. Amón invitaba a la reflexión, a la erotización de lo imposible, a los amores de colegial que no pudo cumplir y que proyectaba en aquellas mujeres (Méndez Limbrick, 2005: 272).

La cartografía de San José adquiere rasgos de doble, femenino, vertical e íntimo, el cual responde al símbolo de la “mariposa negra”, es decir, el alma o espíritu humano donde habita la maldad, de ahí la referencia a la noche y la oscuridad.

San José ciudad-fémina y torre-labérrica posibilita la observación de este referente antropomórfico del espacio: “torre-hombre (ser humano)... Su impulso ascensional iría acompañado de un ahondamiento; a mayor altura, más profundidad de cimientos” (Cirlot, 2000: 450). Así, la cartografía de este espacio oscila entre lo múltiple y lo singular del ser, donde la descripción del espacio

externo se cruza con la del espacio interno y descendente de la conciencia del sujeto.

El planteamiento cartográfico de un descenso a la intimidad del protagonista, adquiere rasgos de pequeño universo, en asociación con un nuevo espacio simbólico: la casa. Según Gastón Bacherlard: “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (1975:35) y se entiende que “la casa es nuestro rincón del mundo... nuestro primer universo” (1975: 34). Entonces, además de las consideraciones vistas, el espacio urbano abre la posibilidad a un nuevo entender: San José es la casa del sujeto identitario nacional; en sus rasgos define la caracterización del espacio privado y público de este sujeto imaginado que habita la casa-ciudad:

La casa paterna se la dejó, dando a cambio a sus hermanas dos propiedades en las afueras de la ciudad. Porque Quique se había declarado un animal de asfalto, un animal de ciudad. Siempre aborreció el campo, para lo cual tenía una frase con las personas que estuvieran en desacuerdo. “el campo es para las bestias, yo soy hombre, necesito de mis congéneres, por eso vivo en la ciudad (Méndez Limbrick, 2005: 50).

La novela de Méndez Limbrick propone una reescritura del mito identitario de la arcadia tropical. El espacio privilegiado que define al ser costarricense ya no es el campo, sino la ciudad. Esta ruptura con el ideario de la literatura costumbrista costarricense, cuyo legado se ha salvaguardado, replantea la constitución del sujeto nacional y de la casa paterna, pater o patria. El nuevo espacio del sujeto colectivo es una ciudad-casa, que aprisiona y constituye el laberinto interno, en la psicología del imaginario costarricense. Así, la casa de Casasola Brown se inscribe como símbolo

importante en este mapa interno: “El acceso a la mansión es difícil. Los parajes pareciera que se repiten. Siempre ha sido complicado porque no existen rótulos. No sé si es adrede, o la gente que vive por sus alrededores no pone ninguna señal para perder a todos los “mozotes” que llegan” (Méndez Limbrick, 2005: 175).

La casa laberíntica se reproduce en la mente de los personajes: “Sentía que los sucesos y la información obtenida avanzaban en una dirección para llegar a laberintos sin salida” (Méndez Limbrick, 2005: 159). Esta nueva noción simbólica se entiende como principio unificador, como centro de los pensamientos, los recuerdos y los sueños del sujeto (Bachelard, 1975: 36); es decir la casa es el eje de la configuración de la identidad del sujeto, pues es el lugar que protege la vida. Entonces, ¿Qué significado posee esta visión caótica y laberíntica de la casa? Quizás la respuesta deba buscarse más allá, donde: “La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano” (Bachelard, 1975: 78).

La cartografía de la ciudad es en realidad la cartografía de la casa de este sujeto colectivo-nación que la habita. Un sujeto perdido en el espacio laberíntico, sin salida aparente y en profunda confusión. Ante la pregunta ¿quién soy? el texto responde con claroscuros que no permiten aprehender una respuesta.

San José es entonces ciudad y casa, donde los seres que la habitan están supeditados a los pasajes del enrevesado espacio en donde se constituye. La ciudad es casa: “Otros dicen que la arquitectura es la estructura de una casa romana.// Apoyada en planos antiguos de Ostia, Pompeya, Herculano y Capri, la Zona 3-2000 en realidad es el gran DOMUS conocido vulgarmente como el

Valle de las Muñecas” (Méndez Limbrick, 2005:32). Ciudades todas, destruidas por fenómenos naturales.

El binomio casa/ciudad resemantiza el anterior público privado y, en palabras de Bachelard, el espacio no es más que un horrible afuera-adentro: “Lo de afuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad... En ese espacio equívoco el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota” (Bachelard, 1975: 256-257).

El juego narrativo del texto propone al lector un trasladarse a ese espacio doble de lo público y lo privado, a través de los narradores. La lectura de los e-mails de Jackie o del “Diario Nocturno” (capítulo XIII) de Óscar El Efebo, se alternan con la visión de un narrador omnisciente o del propio protagonista, Henry de Quincey. Así, los espacios se funden en una reproducción del rumor social de una ciudad-casa que los aprisiona y comprime. Lo múltiple es uno y viceversa.

El sujeto-nación vive en paralelo con esa verticalidad descendente de la ciudad-torre-casa, donde cada descripción lleva al lector a un nuevo vicio humano. Así, cada capítulo configura un panorama sombrío del núcleo central del plano cartográfico: asesinatos, prostitución, homosexualidad, drogadicción y, finalmente, necrofilia, como transgresión a la imagen identitaria del paraíso mítico costarricense. El descenso que Henry de Quincey realiza, en el capítulo primero, por los subniveles del Organismo de Investigaciones Criminales, hasta llegar a El Reino de Tánatos (la Morgue) es un referente simbólico del proceso de lectura en la novela. Cada punto cardinal del mapa urbano, es un subnivel descendente en la cartografía cognitiva de los personajes, de su mapa interior (el alma).

Finalmente, la última imagen simbólica, referida al plano cartográfico de la ciudad de San José, aparece en el capítulo final: una casa en ruinas. El lector realiza, junto con el protagonista, ese recorrido por una “ciudad fantasmal. La ciudad de la Oscuridad se hacía presente: el submundo de un San José dividido en cuadrantes y callejuelas de casinos, casas de citas, salas de masaje, de night clubes y de voyeuristas” (Méndez Limbrick, 2005: 135) hasta llegar a la profundidad de esa subciudad humana: “Dobló una esquina y miró a unos jóvenes que golpeaban a un anciano. Se detuvo a varios metros oculto entre las sombras. Era un pordiosero que tirado en el suelo sufría la ira de tres párvulos” (Méndez Limbrick, 2005: 360). El recorrido horizontal de un mapa refiere un segundo recorrido vertical al inconsciente humano, al corazón de un sujeto colectivo atrapado en una oscuridad: “La cosa estaba completamente en tinieblas” (Méndez Limbrick, 2005: 131).

El texto cierra ambos recorridos (vertical y horizontal:: psicológico y físico) en la imagen de una casa en ruinas, donde se halló el cadáver de Jackie, la cual había pertenecido –en los años ochenta- a un narcotraficante y había sido abandonada:

Y la mansión empezó a deteriorarse poco a poco con ayuda de la gente. Las 30 habitaciones, los lavabos, los azulejos de la piscina, todo fue arrancado con escrupulosa minuciosidad por los lugareños... Por años, la mansión ocupó el sitio y reducto de drogadictos. Pasaron más años y la mansión comenzó a ser cubierta por la hierba... Ya nadie se acordaría de la mansión (Méndez Limbrick, 2005: 384).

De igual manera, la reescritura del espacio de la ciudad, que realiza la novela de Jorge Méndez Limbrick, plantea un lugar laberíntico, oscuro, fantasmagórico

y en ruinas, donde –por contaminación semántica-, quienes habitan ese espacio son seres en iguales condiciones. Así, San José-ciudad-torre-mujer-casa permite abrir un mapa cartográfico que el lector va descubriendo en cada página, donde la profundidad tiene mayores dimensiones y donde la carga simbólica del espacio es en sí la profunda y caótica oscuridad del mal que habita y domina en el interior humano, como una “mariposa negra”.

### **Del *topos* al *anthropos***

De acuerdo con Bajtin, en la novela se produce un efecto del lenguaje que consiste en crear una reacentuación de la palabra social (Bajtin, 1986: 263). Este fenómeno de creación de imágenes del lenguaje establece lo que se puede denominar horizonte social (Bajtin, 1986: 195).

Como se ha observado, la novela de Méndez Limbrick lleva al lector por un recorrido que re-configura la cartografía urbana del centro de San José. No obstante, este viaje descriptivo implica, obligatoriamente, una mirada escrutadora sobre los ciudadanos de este topo lo cual, a su vez, va estableciendo con mayor precisión el mapa cognitivo de la novela.

Los personajes (del latín persona, máscara de actor) que intervienen en el relato pueden, en primer lugar, agruparse en diversas tribus urbanas: las prostitutas o “mariposas negras” (Jackie, Kiara, María Fernanda, Shirley, Carol, Kattia María, la Bella sin Marcas, Érica o la Parturiente y Medias de Seda), los homosexuales o Inner Circle o Caballeros de la Media Luna (Quique, William, Naín, la Marcela, la Jennifer), los detectives del Organismo de Investigaciones

Criminales (Ernesto y Henry), los morgueros (Rodrigo Castilleja) y los necrófilos (Juancho, Óscar el Efebo o la supuesta cofradía, don Julián Casasola Brown).

Cada uno de esos grupos se ubica en un sitio específico del mapa de San José, ocupando estratégicamente su lugar. Los homosexuales se ubican en las cercanías de la Zona Fantasma (suroeste); las prostitutas, en el centro del Valle de las Muñecas (noroeste y centro) y los morgueros e investigadores, en el subsuelo (profundidades de cada nivel de la Morgue Judicial). Sin embargo, mantienen una característica en común: el estigma de lo marginal, el tabú de su no-existencia pública más allá de la noche. Adquieren una voz dentro del texto y permiten el plurilingüismo –en términos bajtinianos– donde los actantes, como narradores protagonistas, evidencian la diversidad de formas comunicativas de esta zona que es la ciudad. Desde el diario de Óscar el Efebo, quien cuenta su intimidad, sus desviaciones, sus amores censurados, su labor en la morgue, hasta los e-mails de Jackie en Costa Rica contándole a Guillermina en Italia sus experiencias cotidianas, sexuales, eróticas y amorosas, Asimismo, la lectura en primera persona singular que realiza don Julián Casasola para Henry, de un libro medieval: “Es un libro sobre esoterismo... en buen castellano significa lo que está oculto. No lo incomprendible, sino lo que está vedado para los demás” (Méndez Limbrick, 2005: 180).

Las voces de personajes y narradores convergen en un tiempo circular nocturno, donde confluyen las épocas y las formas comunicativas del hiperespacio urbano donde prevalecen las máscaras. No obstante, el eje conductor de todos ellos será este héroe caído que es Henry

de Quincey Acosta: un abogado de cincuenta años, sin hijos ni esposa, pensionado del Organismo de Investigaciones Criminales, donde se desempeñó como Jefe de la Sección de Homicidios por más de dos décadas. Alcohólico e inclinado a la búsqueda semanal de prostitutas, en tres etapas: amateur, amigo y cliente semanal. Además, estuvo interno en el Hospital Psiquiátrico tras una crisis nerviosa.

Este héroe que cumple perfiles de antihéroe, es quien inicia el viaje que conduce al lector por los espacios marginales y nocturnos de la ciudad. Junto con Henry, el relato va trazando un mapa oculto de San José, donde la irrealidad prevalece en cada momento. En este personaje eje no se produce la narración en primera persona, es decir, el narrador protagonista; sino una narración en tercera persona (omnisciente) quien sumerge la lectura en el submundo de Henry, sus sueños, pensamientos, temores y aspiraciones. Asimismo, el carácter policiaco de la novela está marcado por él, quien averigua para llegar a la esencia del mal: un asesino de prostitutas que ataca en serie.

La apertura del texto con el segundo asesinato (la Parturienta) es contextualizada por Henry. A través de él se conoce el anterior crimen (la Bella sin Marcas) y el siguiente (Medias de Seda). Los cuestionamientos del protagonista para develar el misterio del autor de los crímenes, permean la novela con múltiples significantes, en especial con la historia de Jack el Destripador durante el siglo XIX, incluso en el mensaje enviado por el asesino a la policía, pero ahora ya no en hoja de papel sino en disquete: “Era una carta, la persona se decía el asesino de las mujeres muertas en los hoteles” (Méndez Limbrick, 2005: 133).

En Henry de Quincey se integran todos los demás personajes de la novela, pero los rasgos de este lo ligan particularmente con tres: Jackie, don Julián Casasola Brown y la Sombra. La relación de estos cuatro personajes o máscaras se establece en el vector del discurso erótico de la muerte: “Quizá por su misma degeneración en el alcohol –y que no quería reconocer- se había hecho una persona ambivalente, dual... Existen vicios que empujan a otros vicios y el alcohol le había arrojado a toda esa fauna de sexo, droga y prostitución” (Méndez Limbrick, 2005: 267). En este sentido, el protagonista se instaura no como unidad, sino como consciencia fragmentada y alucinante, pero ante todo degradada: “no quería aceptar que lo putesco y vulgar le agradaba... Su afición a los lugares impúdicos y de baja moral se convirtieron en rutina y en afición... Sentía rechazo por aquel submundo de pecado e inmundicia. Chapotear en aquellas aguas le agradaba y le desagradaba a la vez” (Méndez Limbrick, 2005: 267).

Esta ambivalente personalidad protagónica establece una serie de alteregos en donde se desdobra la narración, a la vez que –en términos de Bajtin- son formas del hombre hablante, pues son producto del lenguaje (Bajtin, 1986: 171-172). Cada alterego responderá a una parte de la consciencia de Henry, con lo cual integrará un yo-colectivo novelar.

Según Gerard Imbert, la búsqueda de identidad lleva a esa búsqueda del espejo, a descubrir ahí la mirada del “otro”, como necesidad de comprobar una identidad frágil (1990: 78-79). Imbert propone ese “otro” en tres dimensiones: a) Otro virtual, es una forma no realizada del sujeto, lo posible, b) otro marginal, es residual, la otra cara, lo que se esconde tras las

máscaras sociales, c) otro antisujeto, el cual cuestiona al sujeto desde dentro, busca la territorialización del discurso de la identidad para renacer como sujeto con su propio lenguaje (Imbert, 1990: 59-61).

Caracterizados diametralmente opuestos, don Julián y Jackie son los primeros desdoblamiento de Henry. Jackie es el “otro marginal” depositario de las ambivalencias del sujeto: culpa-castigo, una Eva pecadora que debe ser expulsada de este extraño paraíso; este personaje femenino es la representación del *Ánima* del hombre, según Jung (1974: 31), su otra mitad depositaria –como objeto y sujeto a la vez- de todo deseo sexual, pulsión carnal. Jackie es la representación de las otras prostitutas y simultáneamente su nombre refiere la feminización de un intertexto histórico-cultural: Jack el Destripador; es la lujuria y la pulsión, signo del pecado del hombre. Comparte con Henry elementos oníricos como la noche, el perfume, la Sombra que la posee sexualmente, la agonía y la desnudez: “He soñado con... Era de noche, siempre mis sueños son de noche... Sabía que era él... Me humedecía, mi sexo se humedecía... La sombra se agigantó más y más en mi ser” (Méndez Limbrick, 2005: 191-192). Ella es el elemento desculpabilizador de Henry y por su actuar se justifica la muerte. Su existencia en el texto se da a través de los mensajes electrónicos, o sea, una pantalla despersonalizadora.

Opuesto a la juventud y belleza de Jackie, aparece don Julián como el “otro virtual”: un anciano ancestral, aparentemente inmortal, adinerado, recluso de la ciudad en una casa laberíntica que lo alberga y desde donde disfruta de una vida voyeurista y necrófila. Don Julián Casasola Brown es representación

del grupo necrófilo de Juancho, Óscar y el mismo protagonista; asimismo, el personaje que interroga a Henry y lo contrapone como imagen degradada en un espejo. Su nombre indica la absoluta orfandad de estos alteregos, “Casasola”, un espacio deshabitado, abandonado, muerto. Este otro virtual es la sabiduría y la clarividencia para Henry, la fuente del conocimiento sobre sí mismo y sobre los “otros” espectros fantasmagóricos que lo rodean en este íntimo espacio urbano:

Lujuria. Esa es la respuesta don Henry. Usted lo sabe muy bien. Lo sé, lo intuyo. Usted ha querido corroborar lo que ya sabe. Es la lujuria lo que gobierna este mundo... Para mí todo es válido si así efectivamente lo cree la persona que lo realiza y está consciente de lo que hace. El ser humano es contradictorio don Henry (Méndez Limbrick, 2005: 279).

Es el que bebe la sangre, el “líquido púrpura”, para acceder a una vida eterna, la intemporalidad del alma y el cuerpo como búsqueda. No posee rostro concreto, pues se esconde en la penumbra de un espacio laberíntico y vedado, la casa de San José de la Montaña: “Como si se tratara de don Julián, de su alterego, Henry tenía que saber más sobre aquel hombre que se esfumaba en medio de las sombras y la noche” (Méndez Limbrick, 2005: 261). Cuestiona al yo-protagonista acerca de la identidad no sólo del asesino, sino del ser humano en general:

-Entonces, ¿dónde queda la dignidad o el honor de las personas? ¿La moral?... -Sencillamente se acomoda a los principios de cada uno... Creo que cada hombre posee una moral o una amoralidad que no tiene nada que ver con la moral social impuesta desde fuera (Méndez Limbrick, 2005: 281).

Es a través de este alterego virtual como el yo-protagónico cuestiona y se cuestiona, en un proceso especular que lo

absorbe: “Yo no era nadie ahora en su presencia. Me reducía a un fantasma. A una marioneta de aquel ser. No tenía escapatoria. Había caído en su trampa, Casasola lo supo, me devoraba el pensamiento y mi existencia” (Méndez Limbrick, 2005: 283). No obstante, la confrontación de Henry con el otro, su otro yo, le permite clarificar al lector una identidad no dicha, sólo sugerida: “El olor a flores era insoportable, sentí lo estático en todo lo que me rodeaba... Me reencontré” (Méndez Limbrick, 2005: 322).

La relación del olor a flores como perfume en el cuerpo de la Bella sin Marcas y en don Julián, resemantiza el concepto de santidad del discurso religioso, donde un santo o una virgen son asociados con este olor. En la novela, en cambio, se reconceptualiza en el signo de un ritual: la muerte de una prostituta que ha sido sacrificada (asesinada) por su pecado (original). En Jackie y en don Julián se despliega la fragmentaria consciencia de Henry: uno es el sujeto ejecutor del sacrificio; la otra, es el objeto sacrificado. El discurso religioso se tiende en la acción central de la narración, pero con un nuevo sentido: lo profano. En tanto que don Julián responde al quinto mandamiento de la Ley de Dios (“No matarás”) y Jackie al sexto mandamiento (“No cometerás actos impuros”), se constituyen en sujetos transgresores, es decir, aquellos que hacen lo que el sujeto no puede pero desea.

Según Bataille: “La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres... tienen el sentido de ilimitado despilfarro” (1997: 65). Estos dos alteregos del yo responden a los excesos del levantamiento de la prohibición que regula el comportamiento de la colectividad humana, pues

se dejan llevar por lo pulsional, un erotismo exacerbado: “en la muerte, ese ser es llevado de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad... (en el sacrificio) Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar” (Bataille, 1997: 95).

En tercer lugar aparece el “otro anti-sujeto”, es decir, el que no es sujeto. Este desdoblamiento del yo se produce en un personaje nominal que aparece en sueños (asociado con el signo de la muerte): la Sombra. Es el monstruo que se crea para purificar al sujeto: “¿Dónde estaría el monstruo? (...) Su imagen se proyectó en el vidrio: siempre de traje entero impecable” (Méndez Limbrick, 2005: 16). Esta asociación de Henry con la Sombra se reproducirá en los cinco sueños que éste tiene: en un teatro que luego es hospital, recorriendo las calles de San José, en la Morgue Judicial, etc. Asimismo, se reubica en uno de los sueños de Jackie, donde es poseída sexualmente por este ente fantasmagórico.

La Sombra es el alterego del yo que se relaciona a la vez con los otros dos alteregos. Por un lado, don Julián es quien advierte a Henry sobre la naturaleza de esta sombra asesina:

Tenga presente: no siempre lo que podemos captar con nuestros sentidos es real o es lo que nosotros creemos ver o sentir. Jamás olvide que usted está peleando con la esencia de la maldad misma... Usted no está peleando con un hombre, sino con la maldad, siempre recuerde esto: los asesinos en serie son los poseídos por las sombras, son el lado oscuro (Méndez Limbrick, 2005: 160).

En su sueño, Jackie es poseída por la Sombra, así como en su cuarto sueño Henry descubre que este ser no es masculino sino femenino, pero es él mismo:

La Sombra sin inmutarse, con voz fría, metálica exclamó... ¿No ves que yo soy tú, que somos la misma persona? Es por eso que no puedes mirar mi cara. ¿Henry, por qué me persigues con tanta obsesión si yo soy Quique, no me ves?... estás en frente del mismo Ernesto... mírame soy Fernando... ¿Quieres que me quite la máscara que llevo puesta para que mires de frente tus temores en un solo rostro?... ¿Henry, no ves que tengo rasgos femeninos porque soy mujer? (Méndez Limbrick, 2005: 126-127).

La identidad múltiple del tercer alterego del yo protagónico, la imprecisión que le rodea, se va descubriendo en las acciones de Henry:

Jamás en mi vida había observado a persona tan extasiada mirando a alguien o a alguna cosa: en este caso a la Bella sin Marcas, a una muerta... Al principio no podía observar con detalle quién era. Una gabardina negra hacía que a contraluz la figura del señor de Quincey pareciera recortada e irónicamente, el menor de los detalles lo podía captar. Me contuve, quería saber el final de aquella situación: una sombra o una silueta en medio de la noche, en medio de la oscuridad que asediaba un cadáver (Méndez Limbrick, 2005: 173).

La Sombra corresponde también a ese ser abstracto y temible, con omnipresencia para vigilar todo y a todos: “Todos estamos siendo vigilados: La Gran Conspiración. Casasola se lo manifestó la noche que fue a la mansión... La tecnología, el Gran Ojo Electrónico, vigilaba al ciudadano común, con mucha más razón a él. Tecnología, máquina... pero existía algo atávico en la persecución: la Presencia” (Méndez Limbrick, 2005: 343).

La unidad del sujeto se ve fracturada en múltiples imágenes, la razón se cuestiona al igual que la realidad: “la realidad es compleja, es un tejido en el que se conjugan sombras y luces... utilizaría su método científico que tanto le enorgullecía, pero al final comenzó a resquebrajarse” (Méndez Limbrick, 2005: 156, 378). De

esta manera, Henry, don Julián, Jackie y la Sombra constituyen la representación simbólica del yo-colectivo de la ciudad: un habitante degradado y absorbido por la maldad, cuyo espacio es el recinto oscuro de las sombras y la noche, en el borde de la realidad y el olvido. El ciudadano de una nación degenerada por la violencia de lo pulsional ya no es el “labriego sencillo” sino un ser complejo, profundamente perturbado y de conciencia fragmentaria, que se perpetúa en el mapa cognoscitivo del San José nocturno y sin tiempo:

¡Qué la única inmortalidad es la inmortalidad del Mal que sobrevive generación tras generación de hombre a hombre, que emerge de la sangre de la humanidad de tanto en tanto, de tiempo en tiempo! (Méndez Limbrick, 2005: 381).

La novela de Méndez Limbrick reconstruye el mapa de una ciudad oculta a todos tras la sombra, el símbolo del inconsciente según Jung (1974), esa otra realidad violenta, purulenta, que envuelve sujetos igualmente bajos y degradados. El centro de los poderes, el Valle Central, es sustituido por el Valle de las Muñecas, donde convergen el tabú y la vergüenza, el asesino, el voyeurista, la prostituta, el necrófilo, el homosexual, el travesti y toda esa “fauna” de sujetos sociales, que habitan la nueva cartografía cognoscitiva de la metrópoli costarricense moderna.

*Mariposas negras para un asesino* pone en evidencia cómo el “espacio idílico del campo” fue desplazado abruptamente por la ciudad con características de Sodoma y Gomorra, lejos del bien y donde habita el mal; aunque el sujeto no lo desea recordar, como Henry, el texto lo obliga a mirar (se) en este espacio cartográfico e identitario.

## Conclusiones

*Mariposas negras para un asesino*, de Jorge Méndez Limbrick, como novela urbana, permite realizar la lectura-cartográfica de San José como ese espacio doble, externo e interno, desde sujeto que lo habita. La ciudad, Valle de las Muñecas, cuyo nombre paródico refiere al elemento femenino, integra en su descripción al elemento humano, para llevar al lector por un recorrido descendente hasta la profundidad del alma, donde a cada momento del camino se develan los vicios de una ciudad-mujer prostituida, sodomizada y degradada hasta el punto de la degeneración. Este hecho justifica su aniquilamiento, pues debe ser eliminada –como Jackie– por el propio hombre que la posee –Henry–.

El juego de sombras –día/noche, luz/oscuridad, ser/parecer– que remite a San José, va más allá de lo superficial, hasta tocar el punto medular del protagonista. Henry de Quincey, amante y asesino, también posee sus claroscuros; el mundo interno del personaje también es caótico y degradado, como la ciudad. El Valle de las Muñecas, deshumanizado en su nombre, también es el “Valle de los lamentos”, de las almas en pena o de los locos-asesinos.

El paisaje literario se transfigura en la novela, sin develarse por completo. Lo urbano mantiene su misterio: la sombra. Ese espectro fantasmagórico que persigue al sujeto no es más que su propia conciencia. La Sombra es ese “otro” monstruoso creado por el hombre para desculpabilizarse y ambos conviven en el mismo espacio laberíntico: “En el nivel inconsciente se encuentra la Sombra y el Ánima o Animus. La Sombra es el centro del inconsciente personal que incluye aspectos rechazados por considerarse incompatibles con la

Persona y con los ideales sociales” (Quirós Bonilla, 2006: 174).

La unidad racional del sujeto se ve escindida en Henry. Este protagonista vive la experiencia onírica de esa sombra malvada que lo persigue por la ciudad, pero que a la vez lo habita. Aquí, la fragmentación sufre un nuevo revés: Jackie, el lado femenino o Ánima del sujeto, que incluye aspectos inconscientes y se devela como su alma=sombra=inconsciente (Jung, 1974: 31)

La cartografía heterogénea de la ciudad remite a la fragmentación interna del sujeto. Tanto el sujeto posee a la ciudad-objeto como la ciudad-objeto posee al sujeto. La integración de ambos componentes implica el desvanecimiento de los límites entre lo público y lo privado. La racionalidad del ser se pierde y el sujeto del espacio urbano es caótico e inconsistente, como el espacio donde se ubica. La ciudad desplaza al paisaje de la arcadia tropical y el sujeto escindido despoja a la imagen de un yo identitario centralizado: “...cerró los ojos y lo único que miró fue el anillo y su piedra púrpura... y escuchó de nuevo la voz de Casasola, la voz gutural del hombre riendo, riendo detrás de las sombras, detrás de las sombras...” (Méndez Limbrick, 2005: 385)

*Mariposas negras para un asesino* reescribe la cartografía cognoscitiva del espacio urbano de San José, como centro o núcleo del Valle Central, para insertar elementos que deconstruyan el paisaje mítico nacional. La incertidumbre de espacio profundo, ya no plano, abarca la construcción del sujeto identitario nacional: una ciudad viva que absorbe a sus habitantes, seres escindidos, caóticos y habitados por una oscura noche como la ciudad.

## Bibliografía

- Amoretti H., María. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José, Costa Rica: EUCR.
- Bachelard, Gastón. (1975). *La poética del espacio*. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, Mijail. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. I Parte. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bataille, George. (1997). *El Erotismo*. Traducción de Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bosch, Esperanza y otras. (1999). *Historia de la misoginia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Chen Sham, Jorge. (2009). “Ut pictura poiesis y la mise en abyme de La Catedral en *El siglo de las luces*”. En: *Revista Inter Sedes*, Vol V(9): 19-28.
- Cirlot, Juan Eduardo. (2000). *Diccionario de símbolos*. 4ta. ed. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cortés Zúñiga, Carlos. (2006). “Nueva novela policíaca costarricense: *Mariposas negras para un asesino* de Jorge Méndez Limbrick”. En: *Revista Nacional de Cultura*, No. 52, diciembre: 89-92.
- Del Real, Amado. (2007). *Ut pictura kinesis: relaciones entre pintura y cine*. Memoria para optar por el grado de doctor de Historia del Arte III, Universidad Complutense de Madrid, Madrid,
- (2002). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 22da. ed. España: Editorial Espasa-Calpe.
- (2002). *Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado*. Barcelona. SPES Editorial.
- Genette, Gérard. (1987). *Seuils*. París: Ediciones Du Suil.

- Giglioli, Giovanna. (1996). "¿Mito o idiosincrasia? Un análisis crítico a la literatura sobre el carácter nacional". En: *Identidad y producciones culturales en América Latina*. Compilado por María Salvadora Ortiz. Colección Identidad Cultural. San José: EUCR: 167-206.
- Imbert, Gerard. (1990). *Los discursos del cambio: Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Madrid: Editorial Akal.
- Jiménez Matarrita, Alexander. (2002). *El imposible país de los filósofos. El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Jung, Carl G. (1974). *El hombre y sus símbolos*. 2da. ed. Madrid: Aguilar Ediciones.
- Méndez Limbrick, Jorge. (2005). *Mariposas negras para un asesino*. Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Molina, Iván y Palmer, Steven. (2002). *Historia de Costa Rica*. 3ra. reimpr. San José: EUCR.
- Pérez Argote, Alfonso. (1986). "La identidad colectiva: una reflexión abierta desde la sociología". En: *Revistas de Occidente*, No. 56 (enero): 76-90.
- Pérez-Rioja, J.A. (2004). *Diccionario de símbolos y mitos*. 7ma. ed. Madrid: Editorial Tecnos.
- Quesada, Álvaro. (2000). "La narrativa costarricense del último tercio del siglo". En: *Revista Letras*, No. 32: 17-44.
- Quirós Bonilla, Rebeca. (2006). "La responsabilidad colectiva en *Las Moscas* de J.P. Sartre, desde los arquetipos de C.J. Jung". En: *Revista Reflexiones*, 85(1-2): 171-177.
- Rojas Osorio, Carlos. (2003). *La filosofía en el debate posmoderno*. Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Rojas, Margarita y Ovares, Flora. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José: Ediciones Farben.
- Tresiddeer, Jack. (2003). *Diccionario de los símbolos*. México: Editorial Tomo.

