



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad
de Costa Rica
ISSN: 0377-628X
ISSN: 2215-2628
filyling@gmail.com
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

El vacío de todo lo creado: tres novelas de Catalina Murillo

Rojas, Margarita; Ovares, Flora

El vacío de todo lo creado: tres novelas de Catalina Murillo

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, vol. 47, núm. 2, e47127, 2021

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33266553013>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v47i2.47127>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

El vacío de todo lo creado: tres novelas de Catalina Murillo

The Emptiness of Everything Created: Three Novels by Catalina Murillo

Margarita Rojas

Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, Costa Rica

mrojas@una.cr

 <https://orcid.org/0000-0003-3755-8027>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v47i2.47127>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33266553013>

Flora Ovares

Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, Costa Rica

floraovares@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5253-5312>

Recepción: 11 Diciembre 2020

Aprobación: 23 Febrero 2021

RESUMEN:

Se estudian conjuntamente las tres novelas de la escritora costarricense Catalina Murillo con el objetivo de proponer una significación común. Es un ejercicio de lectura e interpretación realizado principalmente desde la perspectiva de la semiótica literaria. Se concluye que el proceso de aceptación y crecimiento individual también integra un cuestionamiento de algunos aspectos del discurso colonialista referente a la visión particular de la relación entre España y América Latina.

PALABRAS CLAVE: Catalina Murillo, novela, España, América Latina, interpretación.

ABSTRACT:

The three novels by the Costa Rican writer Catalina Murillo are jointly studied in order to propose a common model of interpretation. It is an exercise in reading and interpretation carried out mainly from the perspective of literary semiotics. It is concluded that the process of acceptance and individual growth also integrates a questioning of some aspects of the colonialist discourse regarding the particular vision of the relationship between Spain and Latin America.

KEYWORDS: Catalina Murillo, novel, Spain, Latin America, interpretation.

“Irse a vivir al extranjero es igual que el amor:

alguien va a ofrecer algo que no tiene
a un país que no lo está pidiendo.”

Tiembla, memoria

Catalina Murillo (2016).

Tres novelas de la escritora costarricense Catalina Murillo (1970) presentan elementos comunes en cuanto a personajes, acontecimientos y alusiones literarias. Escritas a distancia de algunos años, *Marzo todopoderoso* (2010)¹, *Tiembla, memoria* (2016) y *Maybe Managua* (2017)² parecen además sugerir una misma reflexión alrededor de la dinámica histórica entre España y América Latina, no solo al relativizar y cuestionar tanto la motivación del español que viene a este continente y la del latinoamericano que viaja a Europa, sino también al integrar este asunto al proceso de diseño de la identidad individual³.

En los tres textos, la vida se convierte en un desplazamiento constante, en una búsqueda existencial del sujeto, que se siente impelido al movimiento, sin conocer realmente el objeto final de su viaje. Ese constante deambular puede asumir la forma de un recorrido por distintos espacios, de un país a otro o bien de uno a

otro continente. O en ocasiones, el ir y venir se encarna en personajes inquietos que se mueven a lo largo del tiempo, de un año a otro o de la juventud a la madurez, del éxtasis amoroso al abandono y la soledad. En algún momento, el viajero toma conciencia de que el objeto de la búsqueda no es externo a él, que se encuentra en su propio interior, en un recinto inmóvil y vacío, al que se accede en completa desnudez.

El viaje siempre ha tenido profunda significación en el arte, las religiones y, en general, en las narraciones, sean o no literarias. Para algunos “los viajes se cumplen en el propio interior del ser” porque ese recorrido revela un profundo deseo de cambio interior, una “necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, pp. 1066-1067).

Desde un punto de vista semiológico, el viaje se puede relacionar con la imagen del río y el camino, que son un símbolo de la vida humana porque aluden a la inclusión de la dimensión temporal: “La idea base es la del movimiento que conduce a alguna parte, la trayectoria [...] encarnan el concepto de la duración, de extensión lineal y se contraponen a lo que se extiende en el espacio: el lago, la tierra, el cielo” (Lotman, 1994, citado por Caprettini, 2000, p. 121).

Un viaje implica uno o más espacios, a través de los cuales transita el protagonista. De acuerdo con la hipótesis semiótica, el “topos” organiza el *continuum* espacial del texto, es un principio de organización y distribución de los personajes. La estructura espacial de un texto literario, explica Lotman, funciona como un lenguaje para la expresión de relaciones no espaciales, de manera que el espacio siempre cumple una función significativa. Por lo tanto, gracias al valor semántico de los espacios, el acontecimiento narrativo equivale al desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico (Lotman, 1970).

En la primera novela, la salida de la protagonista Azul de la Universidad hacia una calle vecina (Calle Caústica), momento que coincide con el final del año académico y las vacaciones, equivale al abandono de la joven de una situación que no le satisface y que la compele a la búsqueda de nuevas opciones. En la Calle Caústica, tiene lugar el encuentro con el hombre con quien viajará a otros puntos del país; para tratar de vivir con su pareja se aleja también de su casa familiar.

Maybe Managua, que ha sido definida como una “road novel”⁴, narra el viaje de Juan en varias etapas: desde su natal España llega a Costa Rica, vive un tiempo en el Valle Central hasta que decide trasladarse al norte; luego se dirige a Granada y termina su periplo en Managua. El viaje coincide con el paso a un nuevo año: su historia comienza en diciembre, cuando todavía está en Costa Rica, y termina en Managua en la transición al primer día del año nuevo.

En *Tiembla, memoria*, el viaje de la protagonista se sobreentiende, pues la historia empieza cuando Cata, procedente de Costa Rica, ya vive en Madrid; al final se anticipa su regreso al país natal. La joven desea vivir en el primer mundo, para lo cual tiene que aceptar el trabajo de escritora de páginas web. Si bien logra ascender dentro de la empresa en que trabaja en Madrid, no deja de odiar a su jefe. Además, a pesar del alto salario que percibe, su trabajo le resulta alienante y poco a poco llega a la conclusión de que vivir allí significa una traición a sí misma: un mejor salario no compensa el disgusto de ser la jefe de los escritores. El abandono de ese trabajo la lleva a una supuesta agencia de contactos matrimoniales, que en realidad es la cobertura de un centro pagado de llamadas eróticas. Paralelamente, en su vida Cata también vive un tránsito amoroso, que la conduce desde la soledad hasta el amor intenso, el abandono y el sufrimiento.

1. “DE ESTE TEDIO VENÍA YO”

Un tránsito entre dos realidades se sugiere cuando Azul, la protagonista de *Marzo todopoderoso*, es invitada por Ino y con él visita un extraño espacio, el bar del Primillo. Para acceder a ese lugar, deben atravesar una especie de umbral: un espejo y una cerca de bambú. En ese un espacio doble, una suerte de escenario escondido tras la espesura, Ino se le presenta a la joven con una “aureola de misterio” (Murillo, 2010, p. 165), que lo hace parecer ante los ojos de Azul como un ángel o un demonio.

En *Maybe Managua* Juan es el caminante por excelencia; tan es así que, pese a la insistencia de sus novias sucesivas, no acepta desprenderse de su viejo par de zapatos y a la vez se desentiende del trabajo que le podría proporcionar algún arraigo, como cuando demuestra su falta de interés en el diseño de sillas, producto de su formación como arquitecto. Como se sabe, debido al contacto directo del pie con el suelo o el piso, es decir, con la realidad, el calzado es símbolo del viajero que se desplaza entre diferentes ambientes y tiene así acceso a nuevos conocimientos (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 909). En su caso, Juan se traslada de España a Costa Rica y de ahí hasta Nicaragua. Con el fin de recuperar el dinero perdido en sus aventuras, utiliza un jeep amarillo y un papagayo adiestrado que le vende su amigo Mechas, objetos mágicos que le generan los medios para llegar hasta Managua. La presencia en el texto de Mechas permite vislumbrar la función del guía, figura móvil entre las que distinguen el desplazamiento en la literatura, un profesional del recorrido, que construye los itinerarios y propone una manera de atravesar el mundo. Gloria, con quien Juan se encuentra en algún momento, corresponde más bien a la figura ocasional del pasajero que irrumpe en el espacio del viajero (Montalbetti, 1997, pp. 210-211).

En *Tiembla, memoria*, conforme le suceden los encuentros y las separaciones, Cata, la protagonista, cambia de lugar de residencia; así se crea una identidad entre ella y el espacio que habita. Inicialmente, vive en un apartamento en un décimo piso en la ciudad, el cual ella define como “mi pequeño paraíso artificial” (Murillo, 2016, p. 18), un hogar con “baratijas caras”, “una alfombra tan peluda que se ha tragado varios calzoncillos, y cuadros y adornos eróticos que aludan al desnudo femenino” (Murillo, 2016, p. 19). Su vida de pareja, momento largamente anhelado, transcurre en un Palacete, con dieciocho habitaciones y corredores largos. Cuando los amantes se separan, ella se traslada al apartamento de su amigo Ángel, un lugar que sin embargo le resulta amenazante.

2. UN CRUCERO ERA EL BAR

Los viajes constantes, los desplazamientos por lugares ajenos, el cambio de vida, hacen que todos los caminantes requieran sitios de reposo. Este lo encuentran en cantinas, discotecas y otros lugares semejantes, que tienen la ventaja, frente a los hogares, de ofrecer un refugio temporal a cualquier transeúnte. Bares y cantinas, además, se convierten en ámbitos que propician el encuentro casual y facilitan así la comunicación con cualquier persona que se halle allí dispuesta a escuchar.

En *Marzo todopoderoso* están los bares en la Calle Cáustica: el del Gordo Malón y El Trago Amable. Curiosamente, ya el inicio de la novela plantea la analogía entre la cantina, lugar de encuentro y descanso, y el barco, vehículo de desplazamiento, lo cual podría considerarse una anticipación del viaje que realizará la joven:

El bar estaba lleno de gentes alegres, y parecía un buque atravesado en media calle, listo para zarpar.

Todos los que estaban en las mesas veían a los que pasaban por acera como los pobrecillos esos que vienen a despedirse porque nosotros ¡ya nos vamos! Sí, un crucero era el bar, y la gente estaba recostada al espaldar de su silla como si fuera la baranda de cubierta y a los que por ahí pasábamos era como se algo nos dijera: “¿Vienen o se quedan?” y uno hasta escuchaba la sirena y de un brinco, sin pensarlo demasiado, mejor se encaramaba al barco y se largaba (Murillo, 2010, p. 14).

Frente al signo negativo que asume la universidad para Azul, la Calle Cáustica se convierte en una especie de refugio, donde encuentra amistades y compañía. En su viaje a una playa del Caribe, además, la joven conoce el bar de Ino, quien a su vez la lleva a una cantina “de mentirillas” (Murillo, 2010, p. 164) donde prueba un delicioso licor de contrabando.

En *Tiembla, memoria*, Cata acostumbra salir de noche con su amiga Patiño a divertirse y también en busca de una pareja en discotecas. En *Maybe Managua*, Juan se detiene en varios establecimientos, como el Green Bar, propiedad de su amigo Mechas. En su viaje hacia el norte, el protagonista conoce también los bares de algunos hoteles, como el del hospedaje de una estación turística; luego la tasca La Maja, en Granada, regentada

por Manolo, un coterráneo suyo que se afincó en Nicaragua pero que ya se había arrepentido de su decisión. Al final de la historia, el joven llega a un bar de un hotel donde varios turistas tratan de celebrar el año nuevo. Entre estos, una norteamericana que se dirige a él en inglés y luego habla en secreto con un joven mulato. No obstante, el intento de establecer un verdadero diálogo fracasa ya que los personajes no comparten la misma lengua.

3. ESE DIÁLOGO FICTICIO

Pese a la efímera comunicación con los otros, lograda por los viajeros en bares y cantinas, predominan la incapacidad de relacionarse y la falta de fluidez en el intercambio. En el caso de Azul, esta rehúye incluso el diálogo con su madre, distante por completo a las preocupaciones y los intereses de la hija.

La necesidad de la comunicación supera los meros contenidos diegéticos para convertirse en un elemento propio del plano narrativo, como sucede en *Tiembla, memoria*. En esta novela, la narración de los acontecimientos a menudo se interrumpe porque se intercalan mensajes entre los personajes e incluso entre el narrador y los lectores. Cata también se comunica con su amado por medio de mensajes electrónicos:

A sabiendas de la inconveniencia de este diálogo ficticio vivamente desaconsejado por mis médicos [...] Una cosa lleva a la otra y termino proponiéndole que vayamos a dar un paseo, como amigos, un paseo conversado y después un vino y te cuento cómo se viaja por el dolor, Valiente mío, cuánto he aprendido [...] voy a escribir un libro prodigioso y te lo voy a dedicar, me escucho decir y en el acto percibo en toda su contundencia que estoy hablando sola (Murillo, 2016, pp. 110-111).

En otro momento, la narradora reflexiona: “Cata se lo iba a comentar a su amiga, cuando constató que no sentía la necesidad de expresarlo. “Qué extraño; nunca me ha bastado decirme las cosas a mí misma”, iba pensando” (Murillo, 2016, p. 163). Todo lo anterior apunta a la necesidad del diálogo con el otro como un requisito para el mayor conocimiento de uno mismo. Por eso, cuando Cata sufre porque no encuentra a un hombre, manda a llamar a su “amiga” y, cuando esta no se encuentra cerca, le escribe o dialoga con ella misma: “Todavía puedo contar conmigo” (Murillo, 2016, p. 97). También la psicóloga que la atiende le recomienda hablar: “Hable, hable, hable. Cuéntele a todo el mundo lo que le pasó y cómo se siente [...] No viva su tristeza en soledad y silencio” (Murillo, 2016, p. 99).

Paralelamente a los cambios de espacio, hay un movimiento entre el plano narrativo y el plano diegético pues la voz narrativa no está fija sino que oscila entre ambos. Algunas veces coincide con la protagonista y en ocasiones habla en tercera persona, mientras que en otros momentos narra en plural. Otra forma de desplazamiento narrativo tiene lugar cuando la narradora se dirige a los lectores, con lo que rompe el límite entre la historia y la situación narrativa: por ejemplo: “Patiño recorre con la mirada el salón, viejo recurso que aprovecha quien escribe para describírselo a ustedes, sus volubles lectores” (Murillo, 2016, p. 19, subrayado nuestro); “Patiño y yo nos emperifollamos para ir a una fiesta sabatina a la que dentro de poco asistirán ustedes con nosotras” (Murillo, 2016, p. 45, subrayado nuestro).

Por otro lado, en las novelas de Murillo se puede constatar que el tránsito revela y crea al mismo tiempo una concepción de la realidad dividida en planos contrapuestos –España y América Latina–, entendida más en términos ideológicos que espaciales. En *Tiembla, memoria* la protagonista es una costarricense que se ha afincado en Madrid mientras que en *Maybe Managua* se presenta un caso contrario: un español que ha abandonado su vida anterior en su país y viajar a hacer negocios primero a Costa Rica y posteriormente a Nicaragua. En la primera novela, el viaje de la protagonista costarricense a Madrid obedece a su fascinación por vivir en un mundo desarrollado para cumplir sus anhelos; el viaje de Juan tiene lugar en 1992, el cuarto centenario de la llegada de los españoles a América.

Además del protagonista, otros personajes se desplazan entre mundos diferentes. Entre ellos Gilda, personaje de *Maybe Managua*, quien sale de Cuba hacia Costa Rica con el objetivo de tener mayores comodidades; a su vez, Manolo había llegado a Managua con el deseo de un rápido enriquecimiento.

Por su parte, Juan también imagina América como un lugar para amasar una fortuna y como sitio de rapiña: con el capital común que un grupo de amigos le había entregado, viaja en medio de la crisis económica en su país y trata de repetir la farsa con un negocio de maderas preciosas que resultaría “un negocio más rentable que el oro” (Murillo, 2017, p. 91).

El texto sugiere que la visión europea contemporánea no difiere mucho de la de los antiguos conquistadores; en una fiesta en casa de amigos italianos, el narrador así lo denuncia irónicamente: “Casi todos estaban ahí para llevar una vida de señores rentistas, aprovechando el favorable cambio de moneda y la recepción servil de los (y sobre todo de las) aborígenes” (Murillo, 2017, p. 28).

También en *Tiembra, memoria* se plantea explícitamente una relación crítica con Europa: al inicio de la novela, cuando Catalina trabaja en Madrid, después de hablar con su jefe, agrega:

La España superficial, a la que el cerebro no le ha crecido en proporción a los bolsillos; esta España renuente a filosofar, monárquica, católica y libertina que no vivió la Revolución del 68; que declara como sus “derechos” lo que hasta hace nada eran sus vergüenzas (y viceversa) (Murillo, 2016, p. 13).

4. SU IMAGEN EN EL ESPEJO

En una realidad dividida espacialmente, no es de extrañar, por lo tanto, la abundancia de personajes y espacios dobles, así como la presencia de los contrarios y la relevancia de la mirada. En *Marzo todopoderoso* se presentan dos narradores, dos son los personajes principales (Lota y Azul), dos los hombres que interesan a Azul (Lota e Ino), ella se autobautiza “Azul” y nunca menciona su verdadero nombre. Además, Lota y Azul forman una pareja que a su vez se duplica: el joven, que tuvo un hermano gemelo, fue bautizado con otro nombre. Ella, por su parte, se desdobra en una Azul inocente que esconde a una Azul malvada, la cual solo se revela hacia el final de la novela. Además, en una suerte de desdoblamiento, Azul fantasea con la posibilidad de ser la esposa del cantinero Malón y de verse a sí misma cuando parte con Lota rumbo a la playa. En otros momentos, contempla su propia imagen en el espejo, con gusto o bien con rechazo.

En *Maybe Managua*, Manolo resulta el doble de Juan que lo antecedió en su viaje al Nuevo Mundo. Y también Mónica, la enferma suicida, no solo porque la mujer actuaba como Juan con sus respectivas parejas, sino también porque juntos enfrentan la muerte de ella en la isla de Ometepe. En esta novela, además, cuando se aproxima a una encrucijada de la carretera, Juan recuerda cómo en el pasado tuvo que enfrentarse con la muerte de su doble para asumir su existencia:

Con las tripas en un puño, en una carretera secundaria, había acelerado hasta el fondo. Y en una curva le pasó esto: vio venir de frente a otro motorista asombrosamente parecido a él, misma moto, misma vestimenta, sin caso ambos, con las melenas castañas al aire. El otro, eso sí, iba despacio, y al constatar la asombrosa coincidencia, le sonrió. Esa sonrisa fue lo último que vio Juan antes de escuchar un estruendo a sus espaldas. Frenó y miró hacia atrás. A unos cincuenta metros estaba el motorista tendido inmóvil en el suelo [...] a los pocos pasos tropezó con un zapato ensangrentado. No lo estaba imaginando: era idéntico a los suyos.

Para Juan fue como que ya hubiese muerto el Juan que buscaba morir, y ahí quedaba desasosegado y condenado a vivir el otro, el Juan inmortal (Murillo, 2017, pp. 88-89).

En esta novela, el viaje emprendido por el protagonista lo pone ante a su propio vacío, ante la nada y la misma muerte. En este sentido, como se evidencia en el texto citado, la idea del desplazamiento se integra plenamente con el recurso al motivo del doble. Como recuerda Bargalló,

El desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo, en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte (Bargalló, 1994, p. 11).

El mayor desarrollo del doble aparece en *Tiembla, memoria*; primero, los nombres de la pareja de esta novela –Juan Valiente y Catalina (Cata)– duplican los de la pareja de *Maybe Managua*, Juan y Kathy. En la primera novela, Cata M. Botellas es al mismo tiempo narradora y personaje –una trabajadora de una empresa–, quien, cuando sucede algo grave, utiliza la estrategia de desdoblarse: “dividirse al menos en dos; dejar en la acera el ego para que se llevara los batacazos y subir a Cata a una farola, para que presenciase el espectáculo desde arriba” (Murillo, 2016, p. 164). En ocasiones también se desdobla durante el sueño: “Entonces me vi desde fuera [...] Esa noche, como única salida, me desdoblé [...] Desde el firmamento vi a Cata minúscula allá abajo sola en una casa de la periferia” (Murillo, 2016, p. 112).

Además de dedicarle el libro (“A Patiño. No que le dedique este libro, sino que se lo debía”), dentro de la historia Cata acostumbra escribir mensajes a Corazón Patiño; de hecho, el texto empieza como si fuera una carta dirigida a este personaje: “Patiño mío: dime que sí, dime que volveremos a ser felices. Hubo una época en que estar tristes era una fiesta, ¿recuerdas? [...] Heme aquí enviándote a toda prisa un email desde la oficina” (Murillo, 2016, p. 11). Varias veces se reproducen cartas entre los dos personajes, como en la segunda parte donde hay muchas cartas breves entre ambos.

Patiño al inicio se presenta como una amiga suya, que no trabaja en nada y resulta como una especie de consejera. Esa dualidad explota la dicotomía femenino/masculino, ya que ambas juegan con su propia identidad sexual. Al inicio pareciera que Patiño es un hombre: “Ven [...] me doy cuenta de que necesito amor” (Murillo, 2016, p. 17). Cata se imagina como hombre y Patiño se viste de hombre. Luego la lectura va haciendo entender que Patiño es el doble de Cata, su *alter ego*.

El desdoblamiento alcanza el mismo acto narrativo pues, además de narrar los acontecimientos, la narradora los analiza y comenta su propia narración, la explica, con humor y a veces incluye a su amiga:

El jefecillo ha colgado y se está dirigiendo a su servidora: me dice [...] que me van a “ascender”. ¡No te rías!, se dice así, Patiño, el entrecomillado es puro desconcierto mío. Yo intento mantenerme alerta, siguiendo tus divinas enseñanzas, pero qué le voy a hacer (Murillo, 2016, p. 13).

5. LA HERIDA Y LA AGONÍA

En las tres novelas, las relaciones de pareja adquieren especial importancia en las experiencias vitales de los protagonistas. Por un lado, los hombres –Lota, Ino, Juan Valiente y Juan el viajero– cautivan a las mujeres. Y por otro, las parejas cambian según una dinámica de acercamiento y rechazo, encuentros y desencuentros, cercanía y alejamiento.

En *Marzo todopoderoso*, Azul se relaciona con varios hombres, sobre todo con Lota. Mientras este se define a sí mismo como un artesano, ella lo describe como el modelo de los anuncios del cigarrillo Marlboro de los años setenta, todavía guapo, expresivo, de gestos delicados, un “príncipe” como se veía a sí mismo. Con el hombre, Azul desarrolla un tenso juego de atracción y rechazo, en el que se comporta alternativamente como niña y como mujer. Por esto la tensión sexual no llega a resolverse.

Como parte de ese juego, Azul busca a Lota por el “basurero del mundo” (Murillo, 2010, p. 215) y lo encuentra en un lugar oculto y caliente que despidе un vaho maloliente: “local hermético como una bodega, con solo una puerta negra de metal y una ventana verde oscuro” (Murillo, 2010, p. 214). Se trata de un ámbito oscuro, poblado de seres monstruosos y adonde desciende por una escalera de caracol a un sótano. Tras sacarlo de este lugar, la joven sufre una transformación, ya que pasa de ser una mujer amorosa a ser una mujer sádica, que odia a los hombres y somete a Lota con violencia.

En este doble comportamiento se hace posible la atracción de Azul por Ino, también amigo de Lota. A este, Azul lo conoce en las playas del Caribe y juntos viven dos aventuras paralelas. En cierto sentido Ino es el doble invertido de Lota, ya que, mientras este todavía vive en la casa de su madre, Ino es un hombre con recursos propios y dueño de varios negocios. Además, al intimidar a la muchacha, resulta alguien que no se inmuta por nada mientras que Lota tiene un carácter emotivo.

Maybe Managua presenta un protagonista que vive historias de pareja más complicadas. Al ser un hombre muy atractivo, que cautiva a las mujeres, Juan siempre termina por abandonarlas. Al final, esa forma de relacionarse con sus amantes se invierte con Mónica, quien también tiene un pasado de maltrato de sus parejas. A esta, Juan la conoce por casualidad en el hospedaje de Granada (Nicaragua). A su llegada a la ciudad, antes de hallar el hotel, el hombre pasa por un sitio que cumple la función de umbral, de entrada a un mundo diferente: la tasca La Maja. Aquí entra precisamente en un momento de tránsito, es decir, cuando “iban a dar las doce del mediodía” (Murillo, 2017, p. 89). El encuentro de Juan y Manolo en este lugar sirve a este último para relatar al otro su propio viaje.

Cuando Juan sale de la tasca empieza a conocer más la ciudad y le parece un “sitio medieval” (Murillo, 2017, p. 118). Allí ve a niños drogadictos y, en un mercado hediondo donde encuentra pocas verduras, observa gente esquelética deambulando entre las moscas. Por este paisaje dantesco logra llegar a un hospedaje que se le presenta de improviso:

Decidí buscar un sitio donde echar una siesta y tomar después una ducha fría y un café con hielo [...] Al llegar a la esquina se abrió ante él una plaza [...] Estaba inmovilizado por la indecisión, con la maleta en una y la jaula en otra como un equilibrista, cuando sintió un soplo gélido en la nuca. Fue escalofriante; había sentido casi el roce de unos labios amoratados soplándole por detrás. Se volvió [...] y descubrió que estaba frente a un vestíbulo oscuro que emanaba bocanadas de aire helado (Murillo, 2017, pp. 94-95).

Todo el espacio adquiere características macabras: el hotel, que asemeja una caverna oscura con una puerta que se abre fácilmente y está resguardada por una anciana ciega, evoca la entrada al lugar de la muerte, en líneas que recuerdan el ingreso de Felipe a la casa de Consuelo en *Aura*, el relato de Carlos Fuentes. En ese lugar pernocta Mónica, una costarricense quien, pese a su situación de enferma terminal, se muestra irónica e inteligente. De ella se enamora Juan pero, a diferencia de sus otras parejas, la mujer se convierte en la única que él no puede tener. Así, la relación entre ambos invierte el papel que antes había asumido el hombre con sus parejas anteriores: se convierte en ayudante en los últimos días de la mujer desvalida y en trance de muerte. Por decisión de ella, el fallecimiento de Mónica tiene lugar en una isla, en medio de un lago, y es Juan quien la acompaña hasta el momento final.

En *Tiembla, memoria*, el amor divide la historia en cinco secciones cuyos subtítulos remiten a la historia de la protagonista: La de la euforia, La del éxtasis, La de la herida y la agonía, La de la “muerte de madera” y Tiempo. La vida de Cata se presenta entonces como una sucesión de etapas que organizan el relato, que ella recorre y que inician cuando, después de su ascenso laboral, la joven sale de noche con Patiño para asistir al estreno de una película. En otra ocasión visitan una discoteca en busca de pareja y esta vez la noche finaliza con el encuentro del amado. Entonces llega el tiempo del éxtasis, del gran amor, de la convivencia con Juan Valiente, situación que termina cuando este la abandona. En un tercer momento, Cata vive el duelo por la pérdida, que concluye cuando la mujer se da cuenta que lo vivido no fue amor sino “fascinación”, de lo cual se libera con un encuentro feliz y sin compromiso con un turista holandés. Sin embargo, le es necesaria una terapia de apoyo con una psicóloga para terminar de superar el trance amoroso.

6. “SE HURGA UNA HERIDA Y POR AHÍ SE SACA EL DINERO”

La última etapa de la historia de Cata anuda el amor con su situación laboral. Por un lado, después de un sueño del desdoblamiento, Catalina se libera también del sometimiento laboral; cuando analiza la publicidad de la lotería en relación con los trabajadores piensa que “Los convencen de que el dinero lo es todo y así los esclavizan para siempre” (Murillo, 2016, p. 115). Además, la joven toma conciencia de la trampa que existe en el trabajo al que finalmente renunciará: primero había laborado como escritora de una página web; cuando la ascienden a un puesto de jefe de los escritores, piensa:

A mí, que se me contrató para escribir, se me ha adjudicado ahora el papel de controlar lo que los demás escriben. Esto le cambia a una la visión del mundo. [...] Ya no invento, critico; no propongo, desecho; no escribo, corrijo [...] Con el ego y los bolsillos hinchados me paseo por la oficina luciendo en la cabeza mi nueva corona de cartón lustrado (Murillo, 2016, p. 114).

Su nuevo trabajo en la agencia de contactos matrimoniales la hace reflexionar sobre el amor y la gente; a Patiño le comenta: “Vosotros no os permitisteis soltaros al inicio, ¿no te acuerdas? No, no me acordaba [...] confirmó mi tesis: uno está cegado al inicio” (Murillo, 2016, p. 154), y luego: “El enamoramiento es un estado de imbecilidad transitoria” (Murillo, 2016, p. 156). Asimismo, Cata, consciente del engaño que suponía su anterior aparente triunfo laboral, pronto descubre que también su nuevo quehacer es una velada forma de obtener dinero gracias al pago de las llamadas telefónicas. Pero, a la vez, despliega una inusitada creatividad en su nueva ocupación, ya que contestar las llamadas de los clientes significa que debe inventar situaciones o historias que susciten el interés de cada uno de ellos. Así, aunque ese trabajo pueda resultar denigrante para las mujeres que contestan a los hombres solitarios, de alguna manera se relaciona con la literatura, pues se trata de una forma de comunicación que la obliga a desarrollar una cierta creatividad.

Finalmente, en *Tiembla, memoria* se concreta la revelación de la verdad adquirida, cuando Cata ya ha tomado una decisión respecto a su destino. Entonces se da cuenta que su visión del amado no correspondía a la realidad, con lo que al final del éxtasis y el tránsito por el dolor, la joven toma conciencia de que la fascinación amorosa es un engaño, un espejismo, una ficción.

Su nueva ocupación, sin embargo, no supone la existencia de amores verdaderos ni su improvisación en el teléfono es una obra literaria auténtica. Se trata más bien de momentos de un proceso de autoconocimiento. Por ese motivo, esa etapa contrasta con la historia de amor narrada en el segundo capítulo, “El éxtasis”, cuando ella encuentra al que cree que será el amor de su vida y la narración se puebla de referencias a la gran literatura erótica y mística. En el capítulo del enamoramiento, se citan textos del poeta José Ángel Valente⁵ –ya evocado por el nombre del amado de Cata, Juan Valiente–, cuando escribe sobre el Cabo de Gata:

El cabo entra en las aguas como el perfil de un muerto o de un durmiente con la cabellera anegada en el mar. El color no es color; es tan solo luz. Y la luz sucedía a la luz en láminas de tenue transparencia. El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea que engendra un horizonte o el deseo sin fin de lo lejano. El dios y el mar. Y más allá, los dioses y los mares. Siempre.

Como las aguas besan las arenas y tan sólo se alejan para volver, regreso a tu cultura, a tus labios mojados por el tiempo, a la luz de tu piel que el viento bajo de la tarde enciende. Territorio, tu cuerpo. El descenso afilado de la piedra hacia el mar, el cabo hacia las aguas. Y el vacío de todo lo creado envolvente, materno, como inmensa morada (Valente, 2000, p. 365).

Las múltiples referencias a otros autores y obras literarias que se suceden a lo largo de la novela son signos de su propio reconocimiento como escritora. Algunas son citas hechas con humor, como sucede con Rubén Darío:

Mi corazón, triste de fiestas, decía Rubén, alcoholizado en París, -le grito melodramática y jubilosa a mi amiga que como respuesta me empuja para que siga descendiendo. Pienso en vos, nica divino, y en ese tu verso célebre cuando nos abrimos paso a codazos y pisotones hacia la mesa de las bebidas como dos damnificadas intentando llegar al puesto de la Cruz Roja (Murillo, 2016, p. 47, cursiva del texto original).

Juventud, divino tesoro, te vas para no volver. Cuando quiero follor no follo y a veces follo sin querer (Murillo, 2016, p. 55, cursiva del texto original).

También en clave humorística se refiere a la literatura mística de Santa Teresa: “Yo ya no cabía en mí de gozo, ahora entiendo ese dicho, vivo sin caber en mí desde que salí de aquel retrete” (Murillo, 2016, p. 60). Y antes de esta última Cata dice: “Cuerpo, Patiño, *quién pudiera ser solo cuerpo*, como escribiera el poeta. Dice que parezco una santa mística” (Murillo, 2016, p. 60, cursiva del texto original).

Cuando empieza a enfrentar sus sentimientos en la calle, la protagonista alude de nuevo a la literatura, primero con un verso de García Lorca –“*que no quiero verla, que no*” (Murillo, 2016, p. 104, cursivas del original)-; luego con una cita de Augusto Monterroso y con otra de un personaje de una novela “*Uno es de*

donde tiene un muerto” (Murillo, 2016, p. 104, cursiva del texto original). También hay citas del poeta chileno Gonzalo Rojas y del mexicano Octavio Paz.

En *Maybe Managua*, Juan logra recuperar su dinero gracias al papagayo amaestrado, “un tipo de guacamayo enano” (Murillo, 2017, p. 14), “El pájaro era una alucinación psicodélica. Parecía hecho de lajas de vidrio en toda la gama de azules, con reflejos esmeralda y rojo encendido” (Murillo, 2017, p. 15). El papagayo recuerda al menos tres textos literarios: «El pájaro azul», en *Azul...* (1888) de Rubén Darío; «El pájaro azul» (1909) de Maurice Maeterlinck; y «El pájaro azul» de Charles Bukowski. En el cuento de Maeterlinck como el pájaro resulta un intermediario entre el cielo y la tierra, se lo ha interpretado como un símbolo del alma liberada. En la novela de Murillo, por el contrario, el ave regresa voluntariamente a su prisión (jaula). En el poema de Bukowski, en cambio, al ave se le permite salir por ratos de la jaula pero tiene que volver a ella:

hay un pájaro azul en mi corazón
que quiere salir
pero soy demasiado listo, sólo le dejo salir
a veces por la noche
cuando todo el mundo duerme,
le digo, ya sé que está ahí,
no te pongas
triste
luego lo vuelvo a introducir (1992)⁶.

El poema además coincide con el cuento de Rubén Darío porque la jaula en la que se encierra al ave es el mismo sujeto, su mente o bien su corazón. Sin embargo, el viajero español pervierte esos significados al utilizar el ave como una forma de estafar para su enriquecimiento personal.

7. ABISMO Y DESPOJO

En las tres novelas, algunos espacios –externos o interiores– apuntan hacia ciertos significados relativos al centro y al vacío. Al inicio de *Marzo todopoderoso*, Azul es una joven inconforme con su propia vida: la universidad no termina de satisfacerla y no logra una relación armoniosa con la madre. Primero trata de aturdirse y colmar su propia ansiedad interior en las cantinas o con los hombres y el licor. Luego, en la búsqueda de sí misma, Azul ve en la escritura una posibilidad de salvación y trata de escribir la que sería su gran obra en la biblioteca del padre en la casa familiar. Este sitio semeja un centro sagrado, donde se conservan los retratos de diferentes pensadores, pero es también un lugar de muerte donde se recuerda el suicidio del padre. Allí, de manera aislada e incomunicada, ella intenta llevar a cabo su obra, pero tampoco esta tentativa tiene éxito. Azul no aprende, no se enamora de ningún hombre, tampoco la satisface el alimento y devuelve el licor con el que trata de perder la conciencia. Es como si su cuerpo reflejara el vacío y el vórtice que percibe en el mundo exterior. Finalmente entiende que, en vez de acumular experiencias carentes de sentido, tiene que dejar expresarse a la verdadera Azul aunque esta sea mala: es el reconocimiento de sí misma lo que la libera por un instante.

También en *Tiembla, memoria* aparece un lugar semejante a la biblioteca de Azul. Después de la separación de Juan, Cata se pasa a vivir al apartamento de un amigo: “Un piso pequeño, casi vacío. Un lugar inhóspito, pintado de blanco” (Murillo, 2016, p. 93). Cuando parten los otros y ella tiene que estar allí sola, siente pánico: “apareció ante mis ojos una casa vacía y extraña. Y tuve pánico. Pánico de mí [...] Silencio en la noche” (Murillo, 2016, pp. 95-96). En la soledad de esa casa vacía, tiene lugar finalmente la separación definitiva de Juan en un pasaje lleno de connotaciones sensoriales. Y entonces se da cuenta que tanto las distintas casas que habita como el conocimiento que estaba adquiriendo con su pareja en realidad se referían a ella misma, que va cambiando conforme le suceden los encuentros y las separaciones.

En *Maybe Managua*, tras un largo viaje, Juan y Mónica llegan la isla de Ometepe, donde ella había decidido morir. Este espacio está lleno de simbolismo, incluso la isla tiene la forma del ocho, es decir, la forma del infinito. Tras la muerte de la mujer, él emprende el viaje hacia Managua, donde intenta encontrar el centro de la ciudad: no tiene conocimiento de que este ya no existe⁷.

El texto combina la fuerza connotativa de dos elementos: la ruina y la isla. Como señala Montalbetti, las ruinas no son solo marcas que la Historia deja sobre la superficie del mundo sino que apuntan a la incompletud, a la ausencia, al recuerdo de un conjunto más vasto pero desaparecido y que será reconstruido por la literatura (Montalbetti, 1997, pp. 231-229). Por otro lado, el viaje a la isla es un motivo recurrente de la literatura y generalmente supone el rechazo y el alejamiento del ambiente social. Este espacio literario, que adquiere muchas veces connotaciones paradisíacas y utópicas, puede también relacionarse con la muerte (Frenzel, 1980, p. 385).

Juan, que sido robado de casi todas sus pertenencias, incluido el papagayo mágico, suma a lo anterior el voluntario abandono del resto de sus posesiones: termina completamente solo, despojado y abandonado, vacío, frente a un lugar inexistente. El suyo es un vacío a la vez exterior e interior, del cual quizá el hombre no tiene plena conciencia pero que le abre el camino para la aceptación y el conocimiento de sí mismo.

Mario Satz afirma que el místico “opta por el vacío, por un locus sin imágenes ni criaturas” (Satz, 1991, p. 272), porque para lograr la verdadera unión se requiere un sistemático desprendimiento de todo, en el más absoluto vacío y en la oscuridad más absoluta (Álvarez Rodríguez, 1997, p. 187). Adquieren así un significado más profundo las referencias a la poesía mística en los textos analizados. En el mundo desacralizado de la contemporaneidad, los personajes de las tres novelas de Catalina Murillo se enfrentan al vacío que les permite un mayor conocimiento de sí mismos, si bien en finales abiertos que no prometen la anhelada unión.

Como han explicado varias teorías semióticas, un texto literario se distingue de otros enunciados lingüísticos no literarios –el habla común, un texto científico, un texto religioso–, que son monosémicos, porque en su construcción intervienen simultáneamente varios códigos, y así son polisémicos. En las novelas de Catalina Murillo se ha visto la intersección entre el amor, la mirada irónica sobre el colonialismo (la visión de superioridad europea sobre América Latina), la literatura y la mística.

Estos discursos funcionan como códigos, tal como lo propone Iuri M. Lotman, por ejemplo en su artículo “El texto en el texto”⁸, cuando explica que los textos literarios o artísticos tienen una doble función:

En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas; la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. La primera función cuando los códigos coinciden, es decir, cuando son monosémicos. Por la segunda función –cuando los códigos interactúan– el texto “deja de ser un eslabón pasivo de la transmisión de alguna información” y deja de tener homogeneidad interna (Lotman, 1981, p. 96).

El cruce entre los códigos ideológico, amoroso, literario y místico produce un texto sumamente rico y complejo. En este surge entonces un juego de sentido, “un reordenamiento estructural de diverso género [que] le confiere *posibilidades de sentido* mayores que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por separado” (Lotman, 1981, p. 97). Así es como se generan los nuevos sentidos, es decir, la nueva semiosis.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Rodríguez, F. J. (1997). *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*. Madrid: Trotta.
- Bargalló, J. C. (1994). Hacia una tipología del doble: el doble por fusión: por fisión y por metamorfosis. En J. C. Bargalló (Ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble* (pp. 11-26). Sevilla: Alfar.
- Bukowski, C. (1992). *Bluebird. Poemas de la última noche de la tierra*. Recuperado de <https://www.artvilla.com/bluebird/>
- Caprettini, G. P. (2000). *Cómo te arreglo un texto*. (M. Arriaga Flórez, trad.). Sevilla: Mergablum.

- Chaves Espinach, F. (25 de junio de 2018). En 'Maybe Managua', Catalina Murillo escribe una novela de la carretera y la decepción en Nicaragua. *La Nación*. Recuperado de <https://www.nacion.com/viva/cultura/en-maybe-managua-catalina-murillo-escribe-una/GUAXKI2IMVA7FON4XD4BCCHG5I/story/>
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. (5 ed.). Barcelona: Herder.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la historia literaria*. Madrid: Gredos.
- Lotman, I. M. (1981). El texto en el texto. En *La semiosfera I* (pp. 91-109). Frónesis: Cátedra.
- Lotman, I. M. (1991). El texto dentro del texto. En *Cultura y explosión* (pp. 96-111). Barcelona: Gedisa.
- Lotman, I. M. (1970). Composición de la obra artística verbal. En *Estructura del texto artístico* (pp. 261-342). Madrid: Istmo.
- Montalbetti, C. (1997). *Le voyage, le monde, la bibliothèque*. París: Presses Universitaires de France.
- Murillo, C. (2010). *Marzo todopoderoso*. (2 ed.). San José: Lanzallamas.
- Murillo, C. (2016). *Tiembla, memoria*. San José: Uruk.
- Murillo, C. (2017). *Maybe, Managua*. San José: Uruk.
- Rojas G., M. y Ovares, F. (2018). *100 años de literatura costarricense*. (tomo II). San José: Editorial Costa Rica.
- S. A. (13 de febrero de 2018). Interpelación del realismo cínico. *Semanario Universidad*. Recuperado de <https://semanariouniversidad.com/suplementos/interpelacion-del-realismo-cinico/>
- Satz, M. (1991). *Umbria lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Kábala y el Sufismo*. Madrid: Hiperión.
- Shiltagh Prada, D. (2013). Marzo todopoderoso: consecuencia de la posmodernidad. *Repertorio Americano*, (23), 63-70.
- Soto, R. (9 de enero de 2018). Fin de Partida. *Maybe Managua*, de Catalina Murillo. Uruk Editores (San José, 2017). *Blog Mundicia*. Recuperado de <http://bitacoramundicia.blogspot.com/2018/01/fin-de-partida.html>
- Umaña, L. (22 de diciembre 2019). Terremoto de 1972, el más catastrófico en la historia de Nicaragua. *El 19 digital*. <https://www.el19digital.com/articulos/ver/titulo:98298-terremoto-de-1972-el-mas-catastrofico-en-la-historia-de-nicaragua>
- Valente, J. Á. (2000). El cabo de Gata. En *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Recuperado de <https://www.worldliteraryatlas.com/es/quote/cabo-de-gata-por-jos%C3%A9-%C3%A1ngel-valente>
- Vargas Díaz, G. (2016). Cata-heridas, Cata-palabras: una escritura sobre el dolor. *Revista Paquidermo*.

NOTAS

- 1 La primera edición de esta novela es de 2003; se cita de la segunda. Dimitri Shiltagh Prada (2013), Guadalupe Vargas Díaz (2016), Rodrigo Soto (2018), un artículo sin firma sobre *Maybe Managua* en *Universidad* (2018) y Rojas y Ovares (2018) se han referido a alguna de las tres novelas.
- 2 *Maybe Managua* se había escrito antes en 1993 como guion cinematográfico.
- 3 Para Rodrigo Soto, *Maybe Managua* es como los relatos “de aventureros europeos por tierras centroamericanas, en donde la mirada y la palabra fluían desde los centros de poder hacia las tristes periferias, aquí estamos ante la mirada ácida de una nativa que juzga descarnadamente al protagonista europeo de este extravío” (2018, párr. 4). Para este escritor, la novela se relaciona con “el hartazgo y el hastío del capitalismo avanzado, la inteligencia hiperinformada dirigida como daga contra sí misma” (2018, párr. 2), sobre todo en lo que se refiere a lo que sucede al protagonista Juan.
- 4 Según Chaves, el oficio de Murillo “se pulió en el guion y se consagró en los libros”. Para la autora, este texto “Era una *road movie*, pero hace 25 años costaba que alguien aceptara algo así, porque no era un guion al uso. Se imaginaba uno, no sé, a Dennis Hopper perdido en el desierto”. “*Maybe Managua* es ahora una *road novel*, más bien” (Chaves, 2018, párr. 1).
- 5 José Ángel Valente (1929-2000), autor del libro *El vuelo alto y ligero* y ganador del VII Premio Reina Sofía de poesía iberoamericana.
- 6 El poema completo en inglés dice: “there's a bluebird in my heart that / wants to get out / but I'm too tough for him, / I say, stay in there, I'm not going / to let anybody see / you./ there's a bluebird in my heart that / wants to get out / but I pour whiskey on him and inhale / cigarette smoke / and the whores and the bartenders / and the grocery clerks / never know that / he's / in there./ there's a bluebird in my heart that / wants to get out / but I'm too tough for him, / I say, / stay down, do you want to mess / me up? / you want to screw up the / works? / you want to blow my book sales

in / Europe? / there's a bluebird in my heart that / wants to get out / but I'm too clever, I only let him out / at night sometimes / when everybody's asleep. / I say, I know that you're there, so don't be/ sad./ then I put him back,/ but he's singing a little/ in there, I haven't quite let him/ die/ and we sleep together like/ that/ with our/ secret pact/ and it's nice enough to/ make a man/ weep, but I don't/ weep, do/ you?"

- 7 En 1972 ocurrió en Nicaragua un terremoto que destruyó el centro histórico de Managua: "La madrugada del 23 de diciembre de 1972, un día antes de la Noche Buena, marca una de las mayores tragedias que los capitalinos han vivido. A las 00:35 hora local, un sismo de 6.2 grados en la escala de Richter sacudió Managua dejándola sumida bajo escombros, con miles de muertos, heridos, damnificados y daños incuantificables, por lo que es catalogado el más destructivo de su historia [...] las hermosas casas y edificios se desplomaron y se incendiaron, también desaparecieron las calles céntricas circundantes al Gran Hotel y la 15 de Septiembre [...] El terremoto dejó prácticamente sin centro a Managua, las 500 manzanas destruidas no volvieron a ser iguales. De la Vieja Managua hoy solo se puede ver un escombros que es el edificio de la Antigua Catedral" (Umaña, 2019, párrs. 1, 4 y 40).
- 8 En las dos ediciones: "El texto en el texto", de 1981 y "El texto dentro del texto", de 1991.