

EL PODER COMO DISCURSO EN *SOMBRAS NADA MÁS* DE SERGIO RAMÍREZ

Javier Rodríguez Sancho*

RESUMEN

A continuación se brinda un análisis particular en torno a la novela *Sombras nada más* (2002) del nicaragüense Sergio Ramírez Mercado.

Uno de los propósitos claves de esta crítica, consiste en abrir una discusión sobre un eje clave en literatura: el poder, centro y médula de la presente investigación. Por tanto, valoramos como importante el tratamiento discursivo que contiene el texto, al articular esta temática. Haremos hincapié en algunos procedimientos retóricos empleados para construir una imagen verosímil de la "realidad" tratada que, como lo advertimos, tendrá su asiento en el poder, en tanto elemento aglutinador del sentido textual.

También realizaremos un recorrido sucinto sobre la evolución de la literatura en Centro América y el papel de la nueva novela de acuerdo con algunas producciones. Abordaremos de forma panorámica la novela de la dictadura en América Latina y el Caribe; es decir, los hilos que constituyeron los argumentos del poder en la narrativa del siglo XX a partir de un eje temático.

Palabras clave: Poder, discurso, novela, Nicaragua, revolución.

ABSTRACT

Next, it is going to be offered a particular analysis about the novel *Sombras nada más* (2002) from the Nicaraguan writer Sergio Ramírez Mercado.

One of the main goals of this critic consists on opening a theoretical discussion concerning a key crux in literature: the power, center and essence of the current research. Therefore, it will be highly valued the discursive management the next contains to articulate this subject matter. Furthermore, there will be an emphasis in some rhetorical procedures applied by the author to built a credible or likely image of the treated reality that, as we awarded, will have its setting in the power as the agglutinant element of the text meaning.

* Universidad de Costa Rica - Sede de Occidente.
javierrr@cariari.ucr.ac.cr

In addition, there will be a succinct journey about the evolution of the literature in Central America and the role of the new novel according to some production; at the same time, will be approach in a panoramic way the novel of the dictatorship in Latin America and the Caribbean. It means, the yarns that compose the arguments of the power in the novelistic of the XX century, starting from a thematic hub.

Key word: Power, discourse, novel, Nicaragua, revolution.

Centro América: una región con pasado y presente

En tanto espacio geográfico, Centro América representa una angosta faja de tierra que emergió del fondo del océano para unir dos bloques enormes. No en vano, el poeta chileno Pablo Neruda, la denominó en su *Canto General* como *la cintura* de América. En cuanto espacio socio-político somos un complejo mosaico de países que, con el paso del tiempo, hemos fraguado intrincadas relaciones de supervivencia y solidaridad. Hoy día somos “*siete pedazos*” hermanados, más allá de las razones formales, incluyendo a Belice y Panamá.

En las postrimerías del siglo XIX, los sectores dominantes centroamericanos ofrecieron propuestas políticas (Mahoney, 2001) bajo el lema foráneo del *orden y el progreso* e inspirado en las bases de la Revolución Industrial europea (1870-1910). Las “*Repúblicas bananeras*” asumieron un proyecto que colapsó sobre los lomos del modelo agroexportador y las relaciones de clase se hicieron cada vez más complejas. Dando paso al conflicto directo encarnado en masacres como la de El Salvador en 1932. Dictaduras, represión, pobreza, enclaves, la apropiación de la riqueza del suelo y el subsuelo nacional. Este fue el universo en que bregaron nuestros antepasados y desde éste construyeron una forma de sociedad particular que luego heredaríamos (Pérez Brignoli, 1999).

Con el paso de las décadas, las transformaciones sufridas por los países industrializados después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) trajeron un relativo bienestar al mundo de la periferia. Al menos, ese fue el compromiso de algunos Estados nacionales en el “*Tercer Mundo*” (Hobsbawm, 1996). Entre los

proyectos de integración regional, el Mercado Común Centroamericano (MCCA) en poco menos de una década colapsó; para los años setentas era solo un referente sin sentido. La crisis del modelo capitalista, desnudó la debilidad de la estructura productiva de los países del área. En Nicaragua, El Salvador y Guatemala, las dictaduras y los militares sometieron a pueblos bastante lastimados por las carencias materiales.

Los años ochentas, conocidos como la *Década Perdida*, mostraron lo violenta que era la vida en Centro América: 12 000 000 millones de personas se encontraron bajo el pesado yugo de la pobreza: Guatemala con un 83%; El Salvador con un 87% y Honduras con 79% (Garnier, 1993:175). Los cobros sobre la *deuda externa* por parte de los organismos financieros internacionales hicieron insoportable la contención de la miseria de millones de personas en el mundo. Y los Estados no encontraron opciones viables a corto y mediano plazo. Las crisis económicas fueron los síntomas más claros del deterioro regional. El final del siglo XX se caracterizó por contar con “democracias” pero en condiciones paupérrimas (Orozco, 2003).

A partir de este desalentador panorama, fue insoslayable que escritores del Istmo, obviarán el deshumanizado entorno social y ello condujo a renovadas formas de expresión política. La *literatura testimonial* surgió como fruto de la coyuntura y también del *marketing* comercial que legitimó a varios escritores del área en Norteamérica, pero sobre todo, en Europa. Esta efervescencia no pasó más allá de la década de los ochenta (Acevedo, 1994).

Hacia el sur de América hubo cambios significativos que atemperaron el quehacer narrativo en algunos países. Por ejemplo, la novela posdictadura en Argentina, heredera de la nefasta Junta Militar (1976-1983), floreció con la

implantación de la democracia después de llegar Raúl Alfonsín a la Casa Rosada en 1983. María Luisa Bastos (1987) denominó a ello como *ficción de la violencia*.

En el caso centroamericano, los años noventas simbolizaron otra transición sociohistórica que no excluyó a la literatura como expresión artística de hombres y mujeres inmersos en el tiempo y el espacio. Se operó una reescritura de la historia en el área y dando un giro opuesto en relación con la *novela política y testimonial* del período anterior.

Algunos de los escritores reconocieron que el contexto social fue productor de discursos y que la violencia es un recurso del poder en determinadas circunstancias (Aróstegui, 1998). El oficio encontró renovadas fuentes de expresión y cultivo desligado del *testimonial* como ya mencionamos. Los diversos recursos empleados, permitieron una deconstrucción de códigos sociales vinculados con el poder; visto con desconfianza y sospecha dado su carácter y por los intereses elitistas que legitimó y legítima.

Arturo Arias (1998) sostiene la tesis de que en Centro América se operó una especie de *mini-boom* posterior a los años setentas. Sin embargo, para no sobredimensionar estas apreciaciones, es importante reconocer que en el área existen novelistas con calidad y estilo propio que, han despuntado en el escenario internacional y sin la sombra de los privilegiados del “*Boom*” de los años sesentas.

Las ricas vertientes que se explotaron –y se explotan–, dieron pie al empleo de técnicas que se valen del fluir de la conciencia, la fragmentación y dislocación del tiempo, multiplicidad de voces narrativas, humor, fantasía, parodia, la psique colectiva e individual y algo destacable, la participación activa del lector (Acevedo, 1994).

El paso del tiempo ha proporcionado marcas a la literatura del Istmo que son visibles en su evolución durante la segunda mitad del siglo XX. No queremos inducir a pensar que antes no se hayan dado cambios significativos, ya que los hubo. Es el caso señero del Nóbel guatemalteco de 1967 Miguel Ángel Asturias con *El señor presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949) que le otorgaron un inequívoco reconocimiento internacional.

En la década de los setenta se habían fraguado una serie de condiciones políticas, económicas y sociales que incidieron en una renovada narrativa. Entre el conjunto de elementos que podemos subrayar están: aspectos sociológicos, históricos, étnicos, ideológicos y culturales que acreditaron una pluralidad en los estilos de escribir. Esas *vías plurales* de las que se valen los **novísimos** abarcan lo popular, sujeto urbano, inmigrantes, burócratas y lo erótico. El humor, la ironía y la parodia son parte de los elementos incorporados por las nuevas generaciones de escritores. Recordemos que entre sus objetivos estuvo la finalidad de distanciarse escrituralmente de las propuestas del citado “*Boom*”, lo que obligó a aventurarse por las *vías plurales* mencionadas con anterioridad y que desarrollaron con suceso, y configuró un frente contra el discurso racionalizado del “*Boom*”.

Los *novísimos* han demostrado una explícita desconfianza ante cualquiera de las formas posibles o representaciones que el discurso literario ha entronizado acerca del **poder**. No interesa el velo que lo cubra, puede ser el milenario patriarcado, la agraria política o una época determinada con sus matices. Su mira apunta y conspira contra sus múltiples disfraces para desarticularlo

y ponerlo al descubierto. En otras palabras, han encontrado un bastión de apoyo para asediar al poder como centro y desestabilizarlo desde la retórica misma de la escritura.

El poder: un eje temático codiciado por novelistas en América Latina y el Caribe

Queda en evidencia que el poder se constituyó en uno de los tópicos tratados por los narradores del continente. En el área centroamericana fue un *pretexto* para desmarcarse de otros estilos que han articulado la narrativa latinoamericana y del Caribe, por ejemplo, con el *realismo mágico*, aunque también haya recorrido ese mismo cauce. Por tanto, considerar esos elementos como pertinentes es y será una metodología adecuada en el análisis de nuestra literatura contemporánea.

La narrativa fue incorporando elementos heterogéneos que le dieron un giro sobresaliente al quehacer de cientos de escritores inspirados por las vanguardias europeas y la poesía estadounidense. Con esta coyuntura generacional, el tema del poder volvió a ser tratado pero con otro carácter, en relación con producciones de la primera mitad del siglo XX. Para nuestro caso, los nuevos narradores centroamericanos comprendieron que *no se trata de encontrarle un sentido único a la realidad, como antes, sino de explorar las múltiples posibilidades desde donde el sentido es posible* (Arias, 1990: 10 y 11).

Reinvención de la ficción en Centro América: la transición.

De acuerdo con lo anterior, ubicaríamos un par de novelas que formaron parte de la transición escritural en el Istmo,

ellas son: *Trágame tierra* (1969) del nicaragüense Lisandro Chávez Alfaro y el salvadoreño Manlio Argueta con *El valle de las hamacas* (1970) (Acevedo, 1994). Sin dejar de mostrar el componente político que las hace inconfundibles en un contexto mediatizado por la guerra, la pobreza y los tiranos, aunque fueron más lejos.

También Sergio Ramírez tiene su cuota en esta transición con su primera novela: *Tiempo de fulgor* (1970), en la que se observan algunas particularidades de esa evolución escritural. El texto cuenta con un carácter “*densamente lírico*”, con una peculiar “*atmósfera vagamente irreal*” como lo consigna el crítico Ramón Luis Acevedo en el libro citado. No se involucra con las condiciones sociales del momento, dado que deambula por otros horizontes estilísticos según el torrente del *realismo mágico*.

Siete años después apareció: *¿Te dio miedo la sangre?* (1977)¹ que difiere de la anterior como se explica a continuación. Allí cohabitan una serie de paralelismos con las novelas de Chávez Alfaro y Argueta, su contenido político le faculta para que pueda *leerse como una novela de la dictadura* (Acevedo, 1994:125). Ella está mediatizada por el argumento de la tiranía somocista que va desde la ocupación de los marines gringos y el papel de Augusto César Sandino en Las Segovias hasta desembocar en 1961, posterior a la represión militar contra la rebelión juvenil en 1954. Ramírez logró incorporar, al calor de las novedosas técnicas que importa la narrativa de la región, un bagaje escritural significativo que lo sitúa en un lugar de privilegio para la época.

Más allá del motivo político en *¿Te dio miedo la sangre?* y la superación del realismo ya caduco para el período, incursionan en

otros niveles que rondan por los caminos de lo psicológico, lo mágico y mítico, desplazado hacia un segundo estilo con su primera novela de 1970 y dejando al descubierto algunos rasgos con sello de Miguel Ángel Asturias, aunque también cuenta mucho el magisterio de Juan Rulfo y García Márquez (Acevedo, 1994:126).

Espacio histórico e imaginario de la novelística sobre la dictadura en América Latina y el Caribe

Lo que se ha denominado como *novela de la dictadura* corresponde a un conjunto de procesos, tanto literarios como históricos. Cabe destacar que este género particular con rasgos específicos, tuvo un fuerte arraigo en el continente.

Un número considerable de escritores se abocaron por este tema, en donde el poder desmedido de un individuo fue caracterizado sin tapujos. Creemos que una de las razones de tal situación fue el hecho de que hubo regímenes totalitarios que pervivieron a lo largo y ancho de la geografía americana y no fue mera ocurrencia de los novelistas. Existió un asidero verificable que le otorgó el contexto histórico, pero el asunto va más allá: hubo una *rebelión escritural contra todas las formas del poder, afectando las estructuras lingüísticas, la organización aparentemente racional del discurso* (Rama, 1981:37)

Debemos advertir que desde el siglo XIX aparecieron regímenes opresivos en el continente. Recordemos el poder omnímodo de Juan Manuel de Rosas en la Argentina, Rodríguez de Francia en Paraguay, Estrada Cabrera en Guatemala o Porfirio Díaz en México. Los dos últimos traspasaron el umbral del siglo y permanecieron en *el trono* en los comienzos

de la centuria siguiente. Por desgracia, el siglo XX fue prolijo en dictadores: la familia Somoza en Nicaragua (1937-1979); Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana (1930-1961) o Augusto Pinochet (1973-1990) en Chile a modo de ejemplos en naciones de Centro, Caribe y Sur América. También México mantuvo lo que se ha llamado como “*dictadura de Partido*” con el PRI, desde 1929 hasta el 2000. El coloso del sur, Brasil sufrió con los militares desde 1964 hasta 1985 (Chomsky y Steffan, 2000).

Sobre la base de lo anterior, algunos maestros de la palabra articularon sus prosas en referencia con estos procesos sociales, asignándoles perfiles diferentes, de acuerdo con la época –por ejemplo– el español Ramón del Valle Inclán publicó *Tirano banderas* (1926); Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente* (1946) y el cubano Alejo Carpentier con *El reino de este mundo* (1949). Allí delinearon a una figura esperpéntica, sin perder del todo la dimensión humana en la locura que produce la concentración del poder.

No obstante, fue la década del setenta un momento significativo para la **nueva narrativa** latinoamericana. En el período se gestó una “*trilogía del poder*” que no pasó desapercibida para la historiografía literaria debido a su pertinencia temática. Nos referimos a tres consagrados: Carpentier, Roa Bastos y García Márquez y sus respectivas propuestas: *El recurso del método* (abril de 1974); *Yo, el supremo* (junio de 1974) y *El otoño del patriarca* (marzo de 1975). Un aspecto que destaca Carlos Pacheco reside en el hecho simbólico de su publicación “*casi simultánea*” con el asunto de que apunta y arguye *el tema del poder, de la dictadura y el dictador latinoamericano* (1987: 9).

Lo anterior fue caldo de cultivo para que los escritores construyeran sus narraciones inspiradas en esa figura emblemática, excéntrica, brutal y por desgracia, humana. Tal como lo afirma Eduardo Casanova en la presentación del libro de Pacheco arriba citado: *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*, al sostener que:

La figura del dictador, solitario, desconfiado, cruel y ávido de poder y de dinero es, sin duda, una imagen que acompaña en todo el mundo a nuestra América humana. El tiranuelo latinoamericano, uniformado o no, es una figura caricaturesca (Pacheco, 1987: 5).

En la investigación, Carlos Pacheco llevó a cabo un certero examen sobre la literatura de la dictadura echando mano a la producción de cien escritores de diecisiete países entre América Latina y Europa. Sobre los doce latinoamericanos seleccionados nos advirtió un aspecto digno de resaltar, en el entendido de representar una vertiente clave para comprender el fenómeno novelístico desde su tema original:

la dictadura latinoamericana se convirtió en un verdadero sistema temático en la literatura hispanoamericana (...) y continúa diciendo (...) trabaja sobre textos referidos a treinta y dos dictadores (...) un trigésimo tercero, que es el ficticio o sincrético que aparece en treinta de las ciento veintiséis novelas (Pacheco, 1987: 5).

A pesar de que el estudio fue publicado en los años ochentas, nos favorece para dar una mirada panorámica a una de las vertientes desde donde se ha escurriñado el poder como *sistema temático* en la literatura. Claro está que en los últimos quince años han salido más novelas sobre el tópico en mención, entre ellas, una de Gabriel García Márquez *El general en su laberinto* (1989) y otra de Mario Vargas Llosa *La fiesta del chivo* (2000).

Lo anterior por tratarse de dos reconocidos escritores con fama internacional que abordaron el asunto en discusión y auto-proclamados como padres de la literatura del continente.

En referencia con el primero, Amalia Pulgarín (1995) explica cómo el Nóbel colombiano ha tratado en dos de sus textos el argumento del dictador y la dictadura que transita inevitablemente por el tamiz del poder. Por tanto, nos advierte que el haber seleccionado a *Simón Bolívar* (1783-1830) como *actor principal* en *El general en su laberinto*:

no está eligiendo tan sólo a un personaje histórico sino un tema que se reflejará en la figura de ese personaje. Este tema no es otro que el del poder y la soledad unidos (Pulgarín, 1995: 111).

En la trama de la novela “*garciamarquiana*” se puede asegurar que el autor se solidarizó con las calamidades personales que debió enfrentar *El Libertador* en sus últimos días, navegando por el Río Magdalena en “*el viaje de regreso a la nada*” y cargado de recuerdos, además de los sufrimientos ineludibles. Mientras que la construcción del personaje en *El otoño del patriarca* (1975) nos había mostrado una imagen del dictador viejo y no su evolución (...) *La novela es una meditación sobre el poder, el poder por el poder* (Pulgarín, 1995: 111 y 112). Al patriarca lo caracteriza con hipérboles que magnifican la realidad del personaje, en tanto que al General lo matiza con aspectos negativos como la desilusión en una especie de “*empequeñecimiento*” ante la desgracia de su destino terrestre (Pulgarín, 1995: 113).

Podemos corroborar según lo dicho, una particularidad, ya que García Márquez ha elaborado desde un mismo eje temático, dos figuras en direcciones disímiles y con diferentes valores simbólicos. *El general en su laberinto* se distancia de las novelas convencionales de la dictadura

aunque como lo subraya María Cristina Pons (1996), el texto asume –no lo evade– el ejercicio del poder político y militar de Simón Bolívar, pero *también alude a la renuncia y pérdida del poder* (Pons, 1996: 203).

Mientras “*el chivo*” que retrata Vargas Llosa, está construido a partir de la imagen del tirano en sus postreros días; sus años de gloria eran parte de la memoria y los archivos. Él se convierte en víctima de un ardid que le organiza un grupo de enemigos, en la emboscada. Así fue.

Mataron al Chivo es un merengue dominicano que se emplea como intertexto para parodiar a una de las leyendas más crónicas del Caribe. Además de elaborar a partir de la visión del otro –lo popular– una nueva versión; desde una óptica no oficial, es decir, en su fragilidad humana:

El pueblo celebra
con gran entusiasmo
la Fiesta del Chivo
el treinta de mayo

Señor todopoderoso que en sus años de gloria, tuvo el cinismo de cambiarle el nombre a la ciudad capital del país que tenía bajo su control para asignarle uno más familiar: *Ciudad Trujillo*. Aclaramos que esto último no es un truco o algún procedimiento de verosimilitud que emplea el narrador; fue la tragedia de un país que estuvo sometido hasta que mataron al *Chivo* en 1961.

Sergio Ramírez también explotó el tema con *Margarita, está linda la mar* (1998), novela ganadora de dos premios internacionales: Alfaguara en Madrid y José María Arguedas de Casa de las Américas en La Habana. En el texto nos muestra a partir de dos figuras hartamente reconocidas en el plano internacional: Rubén Darío (1867-1916) y Anastasio Somoza García (1896-1956) como *núcleos generadores de*

sentido y figuras claves para *construir una metáfora de la historia política y cultural de Nicaragua* (Vargas, 2001: 329 y 330).

Al dictador lo mitifica sobre la retórica de un poder absoluto, diabólico, corrupto y con cómplices que sustentan ese poder descomunal. Al final de la trama el personaje se desdobra para quedar convertido en una piltrafa humana y en condiciones de abandono por quienes le servían con devoción. Esa es una de las imágenes mejor elaboradas por el escritor, propiamente en el momento en que Rigoberto López –el poeta– le dispara y queda mortalmente tendido en el suelo en brazos de su esposa, la Primera Dama, quien vocifera sin recato:

¡Justo Pastor! ¿Qué se hizo Heriberto? (...) [Coronel Lira] rebusca en su valijín por una medicina que sabe que allí no tiene (...) —¿Estamos sin médico? ¡Solo mierdas rodean a Tacho (...) ¡No dejen salir a nadie! (Ramírez, 1998: 341 y 342).

Algunos antecedentes de Ramírez Mercado

Su producción literaria data de la década del cincuenta, momento en el que publicó su primer cuento: *La carreta nagua* (1956) además de escribir poesía para la revista *Ventana*. Pero será hasta la década siguiente cuando aparece el narrador con su libro: *Cuentos* (1963). En sus incipientes publicaciones, él expuso una veta político-ideológica que salta ante la mirada del lector cotidiano. Es el hombre comprometido con su contexto y con *el pueblo que no puede hablar, la gente que no puede escribir* (Ramírez, 1984: 70).

En las dos primeras novelas, Ramírez mostró un giro de consideración en torno a la *toma de conciencia sobre el hecho literario* como tal. Por tanto, *Tiempos de fulgor* (1970) y *¿Te dio miedo la sangre?* (1977) se

convirtieron en la puerta de entrada al *tema del poder y la dictadura* [abordados desde] *dos maneras: en forma directa y apoyándose en recursos como la ironía, la alegoría, el humor, la abstracción de los personajes y la yuxtaposición de voces* (Vargas Vargas, 2001: 154 y 155).

Con la segunda novela, él logró refinar su estilo, aplicando técnicas que le otorgaron un carácter particular al texto y profundidad a su estilo. Se reconoce que esas técnicas fueron ampliamente utilizadas por una considerable cantidad de narradores hispanoamericanos del período. No obstante, Arturo Arias explicita que la novela se constituyó en *el punto más alto de la novelística centroamericana* (1998: 132).

Un renovado escritor e ideólogo

Su sexta propuesta novelística: *Sombras nada más* (2002) y objeto de nuestro estudio, representa un viraje importante en su trayectoria literaria. Sostenida sobre la base de un motivo inevitable en la literatura: *el poder*, avizora un rumbo nada despreciable para los escritores del presente.

En la quinta *Feria Internacional del Libro en Centroamérica*, efectuada en Ciudad de Panamá en el 2001, Ramírez había afirmado que en la literatura se expresan temas fundamentales y el poder es uno de ellos, “*porque estos son eternos*” Allí mismo había hecho referencia al proceso de escritura de la presente publicación. Además de su insoslayable compromiso con la palabra que durante décadas lo había acompañado y le ha tributado su justa deferencia en su condición de escritor; responde a una nueva propuesta generacional conocida como los **novísimos** ya aludida.

En la cosecha del nicaragüense existe un amplio acervo de artículos, poesías,

ensayos, cuentos y novelas²; son seis novelas: *Tiempos de fulgor* (1970); *¿Te dio miedo la sangre?* (1977); *Castigo divino* (1988); *Un baile de máscaras* (1995); *Margarita está linda la mar* (1998) y desde luego, *Sombras nada más* (2002).

Un político poco convencional en Nicaragua

Consideramos que la novela en cuestión se enmarca dentro de una línea de escritura que pretende elaborar y reelaborar desde la ficción misma, una recuperación de la memoria perdida y bajo la premisa del desencanto de quien escribe en relación con lo que narra se orienta a su consecución.

Sergio Ramírez estuvo involucrado en el proceso político; más aún, él fue miembro de la *Junta de Reconstrucción Nacional* en conjunto con Violeta Barrios de Chamorro, Edén Pastora, Alfonso Robelo, Daniel Ortega y otros más cuando venció la revolución.

Para los comicios electorales de 1984, lo que había operado como una organización guerrillera entre las décadas de los años sesentas y setentas: el *Frente Sandinista de Liberación Nacional* (FSLN) triunfó con Daniel Ortega a la cabeza y él fue vicepresidente. Ello al calor de fuertes disputas con el gobierno del “cowboy” Ronald Reagan (1981-1989) quien apoyó a la denominada *Contra* (Ramírez, 1999). Esto degeneró en una seria crisis político-militar y financiera en la tierra de *lagos y volcanes*.

Al interior del FSLN se estaba incubando una seria crisis de mando que generó un fraccionamiento del grupo original y en una sangría de los bienes del Estado nicaragüense por parte de algunos miembros de la administración sandinista, denunciado por Ramírez y conocido popularmente como “*la piñata*”.

En el año 1990, el Frente perdió las elecciones y Violeta Barrios de Chamorro fue la primera mujer presidenta. Para 1994, Ramírez fue expulsado del mando central del Partido por lo que al año siguiente fundó una agrupación disidente que no logró trascender el enmarañado escenario político nacional (González, 1998) y (Belli, 2001). La experiencia descrita lo alejó de la palestra política, no así del oficio narrativo. Ese fue el desencanto del político que experimentó las “*mieles del poder*” como vicepresidente y quien presenció la tergiversación del ideario revolucionario. Ello lo hizo reflexionar, tal como lo describe José Ángel Vargas Vargas: (2001):

ataca la forma cómo el Sandinismo revivió las estructuras políticas arcaicas basadas en el caudillismo y se convirtió en un régimen autoritario que trajo pobreza y marginación (2001: 147).

Uno de los ensayos que mejor retratan el desencanto político y revolucionario es *Adiós muchachos* (1999) que curiosamente es el título y letra de un viejo y triste tango rioplatense cargado por la nostalgia del que se marcha y dejando tras de sí a esos “*compañeros de mi vida*”.

¿Por dónde despunta Sombras nada más?

El mismo título: *Sombras nada más*³, tal como recordamos los adultos, fue el nombre de un reconocido bolero del cantante mexicano *Javier Solís* de los años sesentas. Sin embargo, la letra pertenece a un tango de José Contursi con arreglo musical de Francisco Lomuto que Solís supo ajustar con gran suceso comercial en provecho de los radioescuchas latinoamericanos (Marín Hernández, 2002).

Debemos considerar que el recurso de incorporar un elemento popular⁴

induce hacia un punto de contacto entre el escritor con los lectores, quienes reconocen desde el mismo título aspectos cotidianos que le son afines. Es parte de una estrategia de manipulación que programa la lectura desde el comienzo mismo. La historia narrada es un caos humano que no termina ni deja en paz a sus interlocutores, en especial, al sufrido protagonista **Alirio Martinica**. Ese laberinto colectivo y personal lo vemos proyectado en una de las estrofas de la canción, a modo de una sombra imborrable:

Pude ser feliz y estoy en vida muriendo
y entre lágrimas viviendo el pasaje más horrendo
de este drama sin final

(Javier Solís)

En el entendido de que la canción fue un tango primero para transformarse luego en un bolero ¿podría interpretarse como parte de la incertidumbre del texto? Al igual que Martinica quien sirvió al poder tiránico de Somoza, al tiempo que encubría a un subversivo –*Ignacio*– en su casa del Barrio Bolonia en Managua. En realidad así fue el oscuro destino de Martinica, personaje desafortunado, cómplice y víctima del destino.

En concordancia con el intertexto de la página nueve, el epílogo de una composición medieval intitulada: *La doncella manca* de Philippe de Rémi, el lector, puede presagiar el funesto destino del protagonista que va a reconocer en su calamitosa trayectoria textual. Así como el recuadro de la tapa principal del libro en donde un diminuto hombrecito refleja una enorme sombra –prisionera– detrás de unas rejas. Él está en pie, al lado de una gigantesca silla. La cita de Rémi reza lo siguiente:

Fortuna ya me enseñó antes su gran fuerza
y poder. Ya me enseñó cómo mueve, con

un giro de su rueda, al mundo entero. Al mundo entero lleva dando vueltas, y vigila con la mirada el giro de cada uno. Quienes están sentados arriba en su rueda, ignoran lo que les va a tocar en suerte: caer a sus pies, en la desgracia, heridos de vergüenza, cansancio y dolor. Ahora en la cumbre, luego precipitados en la caída (Ramírez, 2002: 9).

Al unísono aparece una referencia literal del Profeta Isaías según el Antiguo Testamento y que sirve como preámbulo al bloque definido por el autor como: Primera Parte, *Estruendo de multitud en los montes, / como de mucho pueblo... / Isaías 13:4* (Ramírez, 2002: 11). El calvario que aguarda al personaje principal del relato salta a la vista. Desde las primeras cuatro líneas aparece en franca huida de sus captores, tal como lo enuncia el narrador:

La costa le pareció como nunca un páramo sin fin
mientras saltaba por entre las rocas, promontorios
de hierro quemado como tras un incendio que
solo hubiera dejado ruinas (Ramírez, 2002: 13).

Es pertinente abrir un paréntesis e indicar que la narrativa de las últimas décadas se ha abocado en la recuperación del derruido *realismo* para otorgarle una renovada dimensión literaria. Más allá de lo que pretendió el *realismo mágico* y *fantástico*. Desplazado hacia otros sentidos textuales, tales como: las vivencias de los personajes donde el poder elabora personajes que lo sufren, es decir, el impacto que produce está dentro del espacio de la cotidianidad y no en una esfera onírica, ajena al diario vivir. Quizás en ello vemos retratada la agonía de Martinica y sus ligámenes misteriosos que va entretejiendo. Los interrogadores del reo en mención, entre ellos, *Manco Cápac*, *Nicodemo* y *Judith* tienen vínculos con él por cuestiones del destino, tratados paulatinamente en el desarrollo de la novela.

**Tras el disfraz argumental:
¿Martinica o Hüeck?**

La argumentación de fondo estriba en la manera en que se plantea de forma retórica, la escabrosa trayectoria pública y privada de un burócrata nicaragüense y sus nexos con Anastasio Somoza Debayle (1925-1980). La desgracia había tocado a su puerta fruto de una disputa personal; años después, Alirio Martinica luchaba por todos los medios posibles para demostrar su inocencia ante un improvisado tribunal popular y organizado por los rebeldes, quienes combatían contra el caduco poder dictatorial.

Pero ¿cómo se salvaría un sujeto acusado de semejantes ligámenes políticos? Ante el pueblo de Tola tuvo que comparecer el imputado, quien tenía que efectuar su descargo y éste decidiría por medio de un aplauso su inocencia. La escena del capítulo nueve: *La jaula de backjack* es irónica; allí están tres acusados por la guerrilla: *Yadira*, *Leónidas Galán Madriz*, alias *El Niño Lobo* y el más importante de todos, Martinica, frente a la bulliciosa concurrencia y las instrucciones emitidas por uno del *alto mando* guerrillero, *Manco-Cápac*:

Si cuando el reo terminara de hablar lo aplaudían, quedaba libre, si no, quedaba condenado (...) Todos los ojos se quedaron pendientes del escenario (...) Pienso yo que quietud tan apacible se debía a la claridez (sic) de cabeza de los presentes acerca del poder tan grande que habían recibido, que es el poder de mandar a alguien a la tumba con sólo mantener quietas las manos (Ramírez, 2002: 388 y 389).

Aclaremos, para no confundir al lector que lo anterior no es solo un artificio de Ramírez para contarnos sus *Mentiras verdaderas* (2000) tal como nos lo había explicado en el ensayo que lleva ese

mismo título. Pues Alirio Martinica simboliza y retrata a quien en vida se llamó **Cornelio Hüeck**; él había ocupado la presidencia del Congreso Nacional, además de allegado político de los Somoza y reconocido como *el hombre todopoderoso de las sombras* (Ramírez, 2002: 49). Una desavenencia personal con Somoza Debayle “*EL malo*” en 1976, lo condujo a la separación definitiva del cargo y de su suerte personal, hasta llevarlo a *la silla* del acusado. La silla guarda un importante sentido textual a lo largo de la novela; es el banquillo funesto que lo aguardó en todo momento.

En vísperas de la caída de la dictadura en julio de 1979, Hüeck fue procesado por la comunidad de Tola, ubicada al suroeste del país, en el Departamento de Rivas. De forma pública, él encararía con su pasado político en razón de sus vínculos oficiales, como habíamos dicho, con la *dinastía* que agonizaba.

La descripción anterior no es ficción; el propio Sergio Ramírez confirma lo dicho ya que estuvo en el poblado de Tola. Allí logró entrevistar a testigos presenciales del inaudito juicio popular y poco generosos por los escasos aplausos que tributaron al desventurado señor. Eso sucedió a escasas tres semanas de la caída de Somoza, es decir, en junio de 1979.

Sin haber tomado el control nacional, los guerrilleros, se atrevieron a sentenciar arbitrariamente a seguidores del régimen. Entre ellos, Martinica, ya sin vínculos formales con el gobierno y retirado en la hacienda *Santa Lorena* frente a la playa, lugar donde precisamente fue capturado. Su retiro no le eximió del polvorín en que estaba sumergido el país. El ajuste de cuentas estaba por venir.

Esta coyuntura de indefiniciones sociales que tomó Ramírez para articular su

propuesta, en torno al caos que produce el poder. Sin importar quiénes son los que lo detentan; éste siempre es ambivalente y convulso. En ese momento, ni somocistas ni sandinistas cuentan con la certeza del poder en sus manos y el relato se ancla en esta transición de ambigüedades y desaciertos al nivel de las contingencias de la *Rueda de la fortuna* que gira sin control *Al mundo entero lleva dando vueltas (...)* *Ahora en la cumbre, luego precipitados en la caída* según Philippe de Rémi del epígrafe citado.

Muestra de lo anterior fue el juicio popular en el que no tuvieron cabida los convencionalismos de la justicia y del debido proceso, ni los defensores públicos. Todo se resumía en el mayor estruendo de la masa que garantizaría la vida de un imputado ubicado frente al pelotón de fusilamiento. A pesar de las promesas de que en la revolución no tendrían cabida tales arbitrariedades. Según Radio Sandino –la emisora clandestina– el nuevo tipo de sociedad que construirían estaría conformada por pescadores y campesinos:

iba a ser una revolución humanista, sin paredón, y que se garantizaba la vida a todos los que se rindieran (Ramírez, 2002:19).

La trama transcurre entre la captura y los constantes interrogatorios que los guerrilleros formulan a Martinica, hasta la irónica audiencia pública y por ende, la última oportunidad para salvarse. Los tres detenidos debían arengar de tal forma que, desbordara en aplausos, la multitud, como lo provocó *El niño lobo* al arremeter contra el somocismo a pesar de haberle servido; ahora lo maldecía.

Del texto se desprende una cita que lo confirma, cuando este indiciado recuerda el nefasto incidente de la piscina donde defecó Somoza con todo e

invitados dentro de ella. De esta forma, Galán Madriz trae a colación los detalles pertinentes para comparar a “*los serviles*” del régimen con el desagradable fiasco presidencial. Ello le garantizó un nutrido aplauso y por añadidura, la libertad personal:

extendió el dedo acusador hacia Alirio Martinica: ¡El somocismo no es más que pura mierda, y en esa mierda se bañan los serviles [*después de los aplausos*] (...) El mentado Manco-Cápac proclamó que el reo quedaba libre por veredicto popular (Ramírez, 2002: 394 y 395).

No obstante, este no era el día de fortuna para Martinica ya que su defensa se convirtió en motivo para condenarlo con mayor rigor. En su reiterada defensa lo que provocó en la concurrencia fue una atmósfera negativa y la lectura de sus acusaciones generó *Un hervor de rabia* [que] *iba encendiéndose* (Ramírez, 2002: 396) y desde luego, una actitud reticente del público hacia su causa. La tensión aumentaba a pesar de querer inducirlos a mover las manos, el “*silencio*” fue contundente con sus respectivas implicaciones. El sujeto en mención, tuvo que darse a la vergonzosa tarea de reconocer hipócritamente ante sus inquisidores que había estado en la piscina *en la que “Somoza se desgració”* con tal de generar un cálido palmear general. Pero el ardid fue improductivo, enojando más a la gente de Tola, razón por la cual: *Lo llevaron a fusilar en calzoncillos y camisola* [metido en una jaula para monos] (...) *Después vino el fusilamiento* (Ramírez, 2002: 398 y 399).

En el Epílogo, precedido por un significativo epígrafe del poeta griego Constantín P. Cavafis (1863-1938): *La intervención de los dioses*, contiene parte del simbólico argumento que destacamos:

Siempre vienen los dioses. Bajarán de sus máquinas y salvarán a unos

y a otros los eliminarán a la fuerza;
y cuando implanten su orden
se retirarán. —Y luego este o aquel
harán lo que les toca, y con el tiempo,
los demás, lo suyo. Y de nuevo
volveremos a empezar
(Ramírez, 2002: 401)⁵.

Este penúltimo subapartado muestra a Martinica en sus postreros momentos de vida terrena y desde luego, ante la ejecución formal del lamentable fallo popular que lo condenó a la pena capital. Un ser cargado de sombras: *De espaldas al muro de adobe sintió que las piernas se le aflojaban* (Ramírez, 2002: 403). En la escena, Manco-Cápac se le aproxima para preguntarle si desea que le traigan una silla, a lo que accede, en su asombro y temblor; la petición recorre la comunidad de boca en boca “en ecos”. Ayuno de cualquier reconocimiento público y en el entendido de que no lo enterrarían *en sagrado*, la ejecución se llevará a cabo, tal como concluye la letra del famoso bolero o tango:

sin ver que estoy aquí
Perdido en mi soledad

Pero continuando con la escena final, la silla requerida es traída de una casa de los alrededores y *fue colocada contra el muro* (Ramírez, 2002: 404). Al verla el sentenciado reconoció que era la misma que le sirvió por años y traída de Managua hasta la hacienda donde estuvo retirado en las sombras personales, entonces *Lo sentaron* para dispararle, el resto, queda a la imaginación del lector.

Entre lágrimas viviendo, el pasaje más horrendo según la canción, simboliza el irónico desenlace de una novela cimentada sobre la incertidumbre que rodea al personaje principal.

No podemos omitir los componentes que alberga el último capítulo: *Sobre los documentos que auxilian a este libro*, organizados por una serie de supuestos testimonios que fueron recogidos para la escritura de la novela. Esto le proporciona créditos a lo testificado de principio a fin y sin duda es uno de los trucos del escritor concededor del oficio (Ramírez, 2000).

Para concluir, creemos que el poder en cualquiera de sus manifestaciones siempre ha sido y es el mismo. Aunque se disfrace o asuma ropajes sutiles, tendrá consecuencias análogas con sus detentores de turno. Al igual que *Fortuna cómo mueve, con un giro de su rueda, al mundo entero. Al mundo entero lleva dando vueltas* (Ramírez, 2002: 9).

La novela pone al descubierto la culminación de un proyecto social en contraste con el inicio de otro que pretende mejorar, aunque con dudosos resultados. De esta manera, los advenedizos reprodujeron las estructuras que paradójicamente combatían sin cuartel y a mansalva, ahora *¿en la cumbre?* para luego dejar tras de sí un vacío de poder, carente de un rumbo que se evapora y gira como una rueda. El narrador lo sintetiza así:

la multitud parecía girar en un remolino de cabezas, giraba la silla contra el muro de adobe, giraban los milicianos apuntando al prisionero sentado en la silla, y todo se cerraba en un torbellino irisado en la que flotaban cada vez más minúsculas las cabezas, una masa gaseosa en la que crepitaban las banderas como las chispas rojas y negras de una fogata (Ramírez, 2002: 407).

Notas

1. Para profundizar en el análisis de esta novela: Arturo Arias (1998). *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana, 1960-1990*. (Ciudad de Guatemala. Editorial Artemis-Edinter) capítulo 5. Ver la nota 39 de la tesis doctoral de

- José Ángel Vargas (2001). *Novela centroamericana contemporánea: la obra de Sergio Ramírez Mercado*. (Salamanca, Universidad de Salamanca) p. 155.
2. Consultar la tesis doctoral de José Ángel Vargas (2001). *Novela centroamericana contemporánea: la obra de Sergio Ramírez Mercado*. (Salamanca, Universidad de Salamanca) pp. 150 y 151.
 3. Quisiera abrir lentamente mis venas
Mi sangre toda vertida a tus pies
Para poder demostrar que más no puedo amar
y entonces morir después
Y sin embargo tus ojos azules
azul que tiene el cielo y el mar
viven cerrados para mí sin ver que estoy aquí
Perdido en mi soledad.

Sombras nada más, acariciando mis manos
Sombras nada más, en el temblor de mi voz
Pude ser feliz y estoy en vida muriendo
y entre lágrimas viviendo el pasaje más horrendo
de este drama sin final
Sombras nada más entre tu vida y la mía
Sombras nada más entre tu amor y mi amor

Que breve fue tu presencia en mi hastío
que tibias fueron tu mano, tu voz
como luciérnaga llegó tu luz y disipó
las sombras de mi rincón
y yo quedé como un duende temblando
sin el azul de tus ojos de mar
que se han cerrado para mí
sin ver que estoy aquí
perdido en mi soledad.

 4. Recomendamos consultar: Alberto Tal (1993). *El humor anticarnavalesco de Borges y Calvino*. México D.F, UAM.
 5. Consultar: Mario Vargas Llosa (2000). "El alejandrino... Cavais". En: *El País*. Madrid.
- Arias, Arturo, 1998. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990*. Ciudad de Guatemala. Editorial Artemis-Edinter.
- _____. 1990. "Nueva narrativa centroamericana" En: *Centroamericana*. Ciudad de Guatemala. (s.e).
- Aróstegui, Julio. 1998. "La especificación de lo genérico: la violencia política en perspectiva histórica" En: Edelberto Torres Rivas. comp. *Democracia y violencia política*. Cuadernos de Ciencia Sociales, N° 107. San José, FLACSO.
- Bastos, María Luisa. 1987. "La ficción de la violencia" En: *La Torre*. San Juan, año IX, número 35. Universidad de Puerto Rico/ University of New York.
- Belli, Gioconda. 2001. *EL país bajo mi piel: memorias de amor y de guerra*. Barcelona / Managua. Plaza y Janés Editorial. A.A. Ananá y Ediciones Centroamericana.
- Chomsky, Noam y Heinz D. Steffan. 2000. *La aldea global*. 5ª edición. Buenos Aires. Editorial Txalaparta.
- Garnier, Leonardo. 1993. "La economía centroamericana en los ochenta", ¿nuevos rumbos o callejón sin salida? (p. 245).
- _____. En: *Historia General de Centroamérica: historia inmediata*. Vol VI, Madrid, C.E, FLACSO, Quinto Centenario y Editorial Siruela S.A.
- González, Secundino. 1998. "La democracia en Nicaragua: un balance pesimista" En: *Centroamérica después de la crisis*. Barcelona. Institut de Ciències Polítiques i Social.
- Hobsbawm, Erick. 1996. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo-Mondadori.
- Marín Hernández, Juan José. 2002 "Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica, 1932-1949". En: *Revista Herencia* (Separata) No. 2, Volumen 14. San José, Universidad de Costa Rica.

Bibliografía

Acevedo, Ramón Luis, 1994. "Orígenes de la nueva novela centroamericana: 1968-1980" En: *La Torre*, San Juan, volumen 8, N° 29, Universidad de Puerto Rico/ University of New York.

- Mahoney, James. 2001. *The legacies of the liberalism. Path, dependence and political regimes in Central America*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.
- Muñoz, Néfer. 2002. "La vida detrás de las sombras" En: *Semanario Universidad*, San José, 25 de octubre, p. 9.
- Orozco, Manuel. 2003. "Centroamérica, punto de conflicto después de la tormenta". En: www.geobuzon.fcs.ucr.ac.cr año 2, vol. 3.
- Pacheco Carlos, 1987. *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Pérez Brignoli, Héctor. 1999. "Transformaciones del espacio centroamericano" En: Marcelo Carmagnani y otros (coord.). *Para una historia de América II. Los nudos (I)*. México D.F. Colegio de México, FHA y Fondo de Cultura Económica.
- Pons, María Cristina, 1996. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de finales del siglo XX*. México D.F, Siglo XXI Editores.
- Pulgarín, Amalia. 1995. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispanoamericana posmoderna*. Madrid. Editorial Fundamentos Hispano América.
- Rama, Ángel. 1981. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha: 1964-1980*. México D.F, Marcha Editores.
- Ramírez, Sergio. 2002. *Sombras nada más*. México D.F, Alfaguara Editorial.
- _____. 2000. *Mentiras verdaderas*. México D.F, Alfaguara Editorial.
- _____. 1999. *Adiós muchachos*. Madrid, Editorial Aguilar S.A.
- _____. 1998. *Margarita, está linda la mar*. México D.F. Alfaguara Editorial.
- _____. 1984. "El escritor centroamericano" En: Jorge Ruffinelli. *Texto Crítico*. C.I, Universidad Veracruzana, año X, N° 29, mayo-agosto.
- _____. 1977. *¿Te dio miedo la sangre?* Caracas. Monte Ávila Editores.
- _____. 1970. *Tiempo de fulgor*. Managua. Ediciones El Pez y la Serpiente. _____
- Solís, Javier. s.f *Sombras nada más*. México D.F.
- Tal, Alberto.1993. *El humor anticarnavalesco de Borges y Calvino*. México D.F, UAM
- Torres Rivas, Edelberto. 1998. "Los desafíos del desarrollo democrático en Centroamérica" En: *Centroamérica después de la crisis*. Barcelona. Institut de Ciències Polítiques i Social.
- Vargas Llosa, Mario. 2000. "El alejandrino... Cavafis". En: *El País*. Madrid.
- Vargas Vargas, José Ángel. 2001. *Novela centroamericana contemporánea: la obra de Sergio Ramírez Mercado*. Salamanca, Universidad de Salamanca.