

# Mentira y Verdad en tres Novelas de Sergio Ramírez: Algunos Procedimientos de Verosimilitud

Javier Rodríguez Sancho\*

## RESUMEN

*Con base en la narrativa del nicaragüense Sergio Ramírez, se efectúa un análisis sobre algunos procedimientos de verosimilitud utilizados por el escritor en tres de sus novelas: *Tiempo de fulgor* (1970); *¿Te dio miedo la sangre?* (1977) y *Un baile de máscaras* (1995).*

*La evaluación de los textos busca comprender los niveles en que el escritor hace uso de ciertos procedimientos de verosimilitud para contar algunas mentiras verdaderas como él mismo lo ha llamado, en su ensayo: *Mentiras verdaderas* (2001).*

*Para profundizar en el conocimiento de su producción narrativa, se hace el análisis respectivo, bajo la guía de algunos aspectos sobresalientes: imágenes de lo cotidiano, papel del narrador, testigo presencial y búsqueda de una identidad.*

## 1. A MODO DE PREÁMBULO

Entre el conjunto de elementos que se pueden seleccionar en la narrativa de Sergio Ramírez, hay uno en particular que llama la atención, a saber: **los procedimientos de verosimilitud**. Es aquí donde vamos a encontrar—*descoser*—esas *mentiras* que a la postre, terminan siendo *verdaderas* y desde luego, asumidas por el lector. Es el arte dentro de las posibilidades que nos ofrece la lectura de textos o la relación establecida entre el autor y el lector, "un contrato" de por sí innegable.

La tríada de novelas del escritor nicaragüense, están dominadas por elementos de la cotidianidad, cuestiones comunes para

hombres y mujeres, en mundos particulares y ¿por qué no? tangibles. De esta salen y hacia ella convergen las historias narradas: entre lo ficcional y lo verificable que se entrecruzan en el camino literario. En ocasiones se visualizan algunas experiencias de la vida personal, familiar y desde luego social del novelista, puede ser en su natal Nicaragua o cualquier otro país de Latinoamérica y más allá. La imaginación no tiene fronteras, salvo aquellas que quieran adjudicarle los interlocutores.

El escritor no puede -ni quiere- desligarse de sus recuerdos, costumbres y tradiciones, experiencias personales que han marcado su vida y en las últimas décadas han sellado su obra. A modo de ejemplo,

\* Historiador e investigador de la Sección de Historia y Geografía de la Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica en San Ramón. Egresado de la Maestría en Literatura Latinoamericana. [javierr@sariari.ucr.ac.cr](mailto:javierr@sariari.ucr.ac.cr)

en la novela: *Un baile de máscaras* (1995) evoca parte de su vida e historia personal, además del escenario familiar en su natal *Masatepe* en 1942.

Pero ¿cómo nos narra Ramírez Mercado sus historias?, para ello recurrimos a su ensayo: "*Mentiras Verdaderas*" (2001) para reconocer su evolución como escritor y algunos de sus "trucos" literarios en la elaboración de las *mentiras*. Uno de los procedimientos empleados son los de verosimilitud<sup>1</sup>, por aquí despuntará la presente propuesta. Asimismo, para lograr nuestro objetivo, recurrimos a lo que el escritor mexicano, Carlos Fuentes, confirma sobre lo que es *la novela* y su esencia:

*"La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos*

*verbales del mundo. Y aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él (...) la novela se ofrece como hecho perpetuamente potencial, inconcluso (...)"* (1993: 18 y 19).

## 2. LAS MENTIRAS VERDADERAS DE SERGIO RAMÍREZ

A continuación se ofrecen algunos elementos sobresalientes con el propósito de trabajar las tres novelas supracitadas y evaluar su narrativa a partir de la *guía de lectura* que se muestra de seguido.

### 2.1 Las imágenes: importancia y presencia en la narrativa de Sergio Ramírez

De acuerdo con el ensayo asumido como articulador teórico: *Mentiras verdaderas* (2001) Sergio Ramírez expresa un dilema existente en el "*oficio de las letras*"; por lo que formula algunas

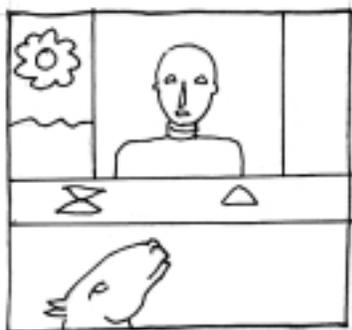


diferencias medulares. Por un lado, *el escritor* con un cúmulo de percepciones, gustos, trucos, sensaciones, obsesiones, etcétera, en contraposición con las percepciones del *lector* quien parte de las "realidades" de su propio cosmos, no obstante:

*"existe también el universo de cada lector con su propia percepción de las imágenes y mensajes que le transmiten los signos y los enigmas de la palabra impresa. En esta difícil relación de complicidad entre escritor y lector, engañador y engañado, seductor y seducido, hay mucho que esperar"* (Ramírez, 2001: 15).

Es así como se establece un *contrato de lectura* (Pons, 1996) entre ambos. De esta forma, se crean las bases para aceptar y creer paulatinamente lo que la escritura plantea. Análogo sería aquel que va al teatro y paga por ver sobre un escenario aquello que lo va a "embruja" *"¿Por qué no decir, a dejarse engañar?"* (Ramírez, 2001: 16).

Es necesario señalar que la *fantasía* es deformadora de la realidad, mientras que la imaginación, a pesar de ser compleja, propicia múltiples elementos para la construcción de esos espacios particulares apetecidos por el narrador. La imaginación es un importante vehículo generador de las *mentiras verdaderas*, lo fantástico se aleja de ello, se contrapone a lo cotidiano y lo desvirtúa. No en vano el escritor peruano-español, Mario Vargas Llosa,



nos hablaba acerca de *lo fantástico* de la siguiente manera: *"La noción de fantástico comprende pues, multitud de escalones diferentes: lo mágico, lo milagroso, lo legendario, lo mítico, etc."* (1997: 89). La exageración es sinónimo de mentira que el lector no aceptaría; de esta forma: *La imaginación es seria, la fantasía no*, nos dice Ramírez Mercado quien argumenta con propiedad: *"Queremos mentiras verdaderas (...) [y] Las mentiras verdaderas tienen que ser creíbles"* (Ramírez, 2001: 20).

### 2.1.1 Las imágenes de lo cotidiano

En el siglo XIX, las imágenes visuales no tuvieron mayor asidero salvo por la fotografía, la daguerrotipia o el incipiente cine. Todo lo contrario sucedió en el XX, donde la tecnología daría con una revolución sin parangón en la historia de la imagen visual: *"una imagen vale más que mil palabras"*.

Uno de los mejores exponentes del Realismo, *Honoré de Balzac* (1799-1850) consideraba que para generarse verosimilitud en los textos literarios, los mismos debían guardar relación con las descripciones de los escenarios y el entorno donde debían moverse los personajes de una obra. Sin embargo, esta concepción tiene que ver con la escasez de instrumentos de reproducción de imágenes disponibles para la época en que vivió. En el presente, los medios electrónicos de comunicación masiva, tales como: la televisión, redes de Internet, el cable, entre otros, difunden miles de imágenes, impensables para el escritor francés que pretendió reproducir el universo desde su microcosmos.

No debemos obviar que el término: *realismo* contiene varias significaciones y se presta a particulares interpretaciones, de ahí sus ambigüedades.

Una de ellas es la que nos ofrece Roman Jakobson (1972:71-72) para quien el término, como corriente artística, buscaba reproducir fielmente la realidad de tal manera que la obra producida fuera verosímil, fiel a la realidad.

Por otra parte, Italo Calvino afirmaba que las imágenes que un televidente recibe en el presente, cambian necesariamente la percepción del mundo y de la lectura, frente a lo que se disponía en épocas pasadas, sustituidas por la "habilidad" del escritor.

Para ilustrar el proceso de la escritura, Ramírez Mercado, emplea un ejemplo: una *prenda de vestir* y la relación que se establece entre el lector y el escritor. Se refiere a los procedimientos ocultos, esos que nunca deben develarse al lector como *las costuras* de una blusa vuelta al revés. Si se hace, conspira contra la credibilidad del artificio utilizado y puede llegar a desencantar al lector (Ramírez, 2001: 91). Uno de los textos de la Literatura Universal que ilustra las bondades de *la imaginación* es la obra árabe: *Las mil y una noches*.

### 2.1.2 El papel del narrador en *Las mil y una noches*

Según lo indica Ramírez *"Al lector no le importa que los argumentos sean viejos. Solo quiere que se los cuente alguien que sepa el oficio"* (2001: 18).

De autores desconocidos—anónimo— *Las mil y una noches* sería un ejemplo para argumentar lo anterior. En este cosmos narrado, ajeno al Occidental, rico por sus matices y con características particulares, encontramos un universo lleno de aventureros, personajes pícaros y diestros mentirosos. El narrador, encarnado ocasionalmente en Scheherazada o anónimo en

otros momentos, “deambula” por las plazas públicas y mercados—*zocos*—contando historias, las mismas, emanadas de diversas fuentes de la inagotable cultura popular o sabiduría callejera, transmitida de generación en generación. Esas historias son las que conforman el *corpus* de invenciones con que aquélla divierte al obstinado sultán Sahriyar durante cada noche, de lo contrario es asesinada. Es por ello que tanto el cuentista de la calle como Scheherazada, se ganan la vida contando sus historietas (Vargas Llosa, 1997: 118 y 119). Para éstos es de suprema importancia inventar mentiras inéditas pero creídas.

En sociedades milenarias como en China, India u otras regiones, las *tradiciones orales* son fuente de supervivencia, garantizan la prolongación de la comunidad; su riqueza cultural y social se preserva y cohesiona a partir de estas prácticas; muchas de ellas inmemoriales. En África o el Medio Oriente, estas vivencias han perpetuado historias increíbles de larga data, contadas en lugares públicos por expertos en el oficio entre: derviches, zahoríes, arrieros y beduinos, viejos sabios de las calles y plazas.

Acerca de Scheherazada se cuenta que era una mujer muy versada en escritos de la época; conocía con profundidad las historias que luego le contaba al sultán Sahriyar. En sus pláticas: *era muy elocuente y daba gusto oírlo*<sup>2</sup> Ella sabía lo que hacía, de lo contrario nunca hubiera sido acreditada por la corte del sultán, lugar donde no tenían cabida los *malos mentirosos*; la sentencia para éstos no era nada venturosa, ahí se pagaba con la muerte por decapitación.

Lo anterior sería aplicado al escritor que no sabe narrar; afirma Sergio Ramírez que los lectores “*decapitamos*” a aquellos que no saben desem-

peñarse con propiedad en su oficio y cuando una historia no es buena, la tiramos al olvido. Es una sentencia sin remedio. Un buen narrador sobrevive, al igual que la princesa Scheherazada, una noche más en la fantasía del lector—su sultán—que en última instancia desea ser encantado y aquí radica la magia del oficio, su arte.

Las *mentiras* sobredimensionadas o fantasías, al igual que en algunas *novelas de Caballería*, dieron al traste con este género tan difundido en la Edad Media. Posiblemente uno de los méritos de Miguel de Cervantes (1547-1616) fue demostrar lo inverosímil de los textos de la época y mofarse con elegancia de sus excesos. Italo Calvino consideraba que: *tal vez la caballería nunca existió antes de los libros de caballería, o que directamente sólo existió en los mismos libros* (Calvino, 1992). Estos relatos del medioevo en Europa Occidental, se desgastaron con el paso del tiempo, articulando “falsas mentiras” o perdiendo toda posibilidad de verosimilitud, todo lo contrario con *Don Quijote* (1605) y (1615) una novela de imaginación, no de fantasía, creíble ante sus lectores, que prevalece cuatro siglos después.

### 2.1.3 La función del *testigo presencial* dentro del texto

Por medio de la utilización de la imagen de un *testigo presencial*, se nos ilustra la novela. Ejemplo de este procedimiento es la función de amanuenses de algunos cronistas de la Colonia (siglos XVI hasta principios del XIX). Ellos escribieron experiencias de los conquistadores que llegaron de la Península Ibérica a las distintas regiones del continente americano.

Una amplia polémica se dio entre Bernal Díaz del Castillo, quien escri-

bió: *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, publicada en 1632, contra Francisco López de Gómara, autor de *Historia de las indias y conquista de México*, salida al mercado en 1552, al sentirse Díaz burlado por el segundo; la razón, López de Gómara nunca estuvo en las “Indias Occidentales”; lo cual hizo actuar a Bernal Díaz como legítimo testigo y auténtico cronista para escribir lo que vivió en América.

Es pertinente subrayar que López de Gómara había escrito acerca de “Las Indias” desde sus residencias temporales en Venecia y Valladolid; a éste le contaron o describieron situaciones del Virreinato de Nueva España, para luego plasmarlas en su manuscrito. Por tanto, Díaz del Castillo justificó su proyecto narrativo a partir de la supuesta veracidad de los hechos, una forma de verdad acerca de lo que vio, algo complejo con implicaciones diversas, pero que en última instancia representa su versión:

*“El sólo puede contar lo que vio; hay otros que también estuvieron junto a él y vieron de manera distinta, contradictoria (...) Cada uno tiene su propia versión de los hechos, y cada versión es la real”* (Ramírez, 2001: 44 y 45).

Otro de los elementos que utilizó Díaz del Castillo para desprestigiar a Gómara fue evitar en sus escritos todo aquello que pudiera parecer exageración, leyenda o mentira, aspectos que en el acto le restarían credibilidad a su *Historia verdadera* ante el lector. Por eso critica a Gómara y lo increpa sobre algunas afirmaciones desproporcionadas en su obra.

*“que he visto que el cronista Gómara no escribe en su historia, ni hace mención si nos matábamos o estábamos heridos, ni pasábamos trabajo, ni*

*adolecíamos, sino todo lo que escribe es como quien va a bodas, y hallábamnos todo hecho (...) y aquí dice el cronista Gómara en su historia que, por venir el río tinto en sangre, los nuestros pasaron sed, por culpa de la sangre" (Díaz del Castillo, 1632\*\*)<sup>3</sup>*

Con similar intención que Díaz del Castillo, Sergio Ramírez pretende contarnos algunas *mentiras* literarias por medio de artificios retóricos que simulan verdad, para ello, hace uso de algunos *procedimientos de verosimilitud* en las novelas que serían formas para "engatusar" al lector. Así aceptaríamos su "historia verdadera".

Antes de pasar al siguiente subapartado, es necesario ponernos de acuerdo con lo que debemos entender por *procedimiento* y lo correcto es preguntárselo al mismo autor de *Mentiras verdaderas*, quien lo define así:

*"Los procedimientos son el conjunto de herramientas que el escritor debe saber usar en cada momento de manera adecuada. Son instrumentos particulares a cada empresa narrativa, porque no hay llaves inglesas en la escritura (...) los procedimientos deben usarse con oportunidad y propiedad, para crear una sólida sensación de convicción en la mente del que lee..."* (Ramírez, 2001: 59).

#### 2.1.4 La búsqueda de una identidad: ¿existe una identidad latinoamericana?

La literatura—además de entretener—persigue el propósito de acercarse a una identidad común que logre amalgamar un conjunto de ideas en concreto. ¿Podría ser parte de un ideal específico buscar una identidad americana? Esto ha sido un anhelo de un considerable número de escritores latinoamericanos tanto como de políticos, generales, aventureros.

Remontándonos al pasado y valorando el pesado lastre legado por las experiencias del período colonial, América quedó inmersa en modelos tanto *político-militares como económicos* que calaron profundamente las conciencias de millones de personas. La idea del orden y el progreso, concebidas por fracciones liberales en el siglo XIX; el desarrollo de las fuerzas productivas y de los medios de producción llevaron a los emergentes Estados latinoamericanos hacia un visión de mundo diferente, con Europa a la cabeza (Mahoney, 2001). Por otro lado, la América indígena, cargaba entonces con el fardo del retroceso, la pobreza y la dependencia hacia las metrópolis, pero ¿cuál fue la identidad de América? o ¿existe una idea clara sobre la "americanidad" de los americanos?.

Ante este panorama se confabula todo un mundo imaginario sin precedentes, una intensa naturaleza, abundante y verde, montañas donde se emplazan fértiles valles, más allá, el litoral, bañado por dos masas azules. Eso es el Caribe, la imagen es amplísima y abre un abanico de posibilidades en la búsqueda de una identidad americana, al menos de una porción de la América múltiple. Parafraseando a Pablo Neruda en su *Canto General: América, no invoco tu nombre en vano*. En esta ambivalente relación encontramos:

*"La naturaleza enfrentándonos, civilización y barbarie. La literatura, al hacerse cargo de esa lectura, estableció una filosofía cultural, y definió la identidad y la naturaleza de América, según la vieja propuesta de Sarmiento en Facundo (...) el empuje de la empresa civilizadora y domesticadora"* (Ramírez, 2001: 119 y 120).

La literatura nos acerca a una identidad común que aglutina una comu-

nidad identitaria. Ella procura profundizar en lo que somos y de dónde venimos (Ramírez, 2000: 123). Es por eso que la novela: *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, identifica claramente el mundo rural y atrasado de cualquier país americano; *Hombres de maíz* (1949) del Nóbel guatemalteco Miguel Ángel Asturias, cumple función parecida con las poblaciones aborígenes, donde la pobreza y el abandono fueron su referente. De esta forma, las posibilidades que brinda el lenguaje como vehículo para crear y re-crear identidades, escenarios, personajes, son ilimitados. También contamos con el mundo rural de *Macondo, sin edad y sin tiempo* donde todo es asombro (Ramírez, 2001: 124).

### 3. ANÁLISIS COMPLEMENTARIO DE LAS TRES NOVELAS

Con el propósito de acicalar lo planteado, se efectuará un análisis de las novelas en cuestión. Se evaluará cada texto por separado, con sus correspondientes características, a la luz de lo argumentado en el *referente teórico* al inicio de este artículo. Se iniciará con *Un baile de máscaras*, luego abordaremos *Tiempo de fulgor* para finalizar con *¿Te dio miedo la sangre?*

#### 3. 1 *Un baile de máscaras: entre la fiesta pueblerina y la fanfarria social*

Es oportuno destacar un intertexto, que aparece en la contraportada de la novela que corresponde al comentario del editorialista responsable de la Empresa Alfaguara:

*"Un niño va a nacer el 5 de agosto de 1942 en Masatepe, un pueblo como cualquier otro de Latinoamérica, y todos los acontecimientos imaginables parecen conjugarse sin descanso*

alrededor de aquel hecho, como en las pistas múltiples de un circo. Ocul-tó detrás de la celebración de un baile de máscaras provinciano, el arribo de este pequeño al mundo es casi un asunto de suerte" (Ramírez, 1995)

Lo anterior remite a los contenidos textuales e historias de la vida cotidiana rural en un poblado nicaragüense o de cualquier país, por lo que va más allá de la ficción; las páginas vinculan algunos de sus eventos con la misma vida del escritor; dicho de otra forma, está marcado por lo autobiográfico, aunque sus pretensiones sean más complejas (Vargas Vargas, 2001).

La novela arranca en sus primeras líneas con la publicación literal de una serie de notas que un periódico nicaragüense, *La Noticia*, publicó el día 5 de agosto de 1942. Lo publicado contiene situaciones tanto del acontecer nacional como internacional, y por la variedad de los contenidos—propio de un diario—se transcriben al pie de la letra. Al final del cuarto folio se consigna la fuente: *La Noticia Diario de la vida nacional Director: Juan Ramón Aviles Vale 15 ctvs., año XVII Núm. 4762, Managua, Nic, miércoles 5 de agosto de 1942* (Ramírez, 1995: 12).

Es por lo anterior que un procedimiento está construido para que se emplee dependiendo de la necesidad de la empresa narrativa a la que se destina. En *Un baile de máscaras*, como lo hemos venido destacando, el procedimiento se asocia con el artificio de anteponer un intertexto al desarrollo del texto.

El autor inserta textos periodísticos que remiten a situaciones del diario vivir en las que interactúan las personas y son protagonistas; las imágenes del día a día que contribuyen a reforzar la idea de verosimilitud: hacer pa-

recer real, verdad, aquello que se cuenta. Es la re-construcción de la cotidianidad para que aparente una "realidad" verosímil. "El procedimiento de construir la realidad no admite de exageraciones gratuitas o de imposiciones mentirosas. Para parecer real, la realidad tiene que copiarse a sí misma" (Ramírez, 2001: 47).

En consecuencia, la relación que se establece entre las primeras páginas donde aparecen transcritas las notas del diario *pinolero* y la posterior aparición de Teófilo—abuelo de Sergio—leyéndolo, no es casual. Esto induce al lector a creer que la composición literaria y su posterior desarrollo, en ese singular 5 de agosto, día en que se va a celebrar un baile de disfraces es cierta: *viene tu abuelo Teófilo leyendo La Noticia por la mediacalle* (Ramírez, 1995: 12).

En otro momento aparece Teófilo leyendo un telegrama de Telégrafos Nacionales de Nicaragua con fecha del 4 de agosto, víspera del nacimiento de Sergio. Se desprende que una de las finalidades del artificio es "meter" al lector dentro de ese mundo ficticio y donde va a nacer un niño (Ramírez, 1995: 20). Todo ello está marcado por la impronta de lo verosímil, pues Telégrafos Nacionales es parte de una institución tangible bajo lo cual se escuda el escritor e induce al lector dentro de la ficción ¿será parte del truco?

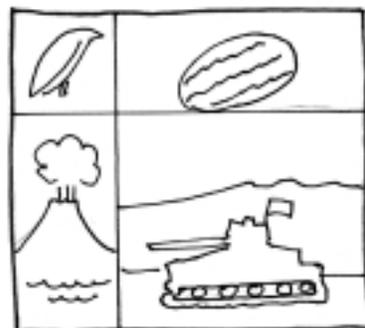
Posterior al recuento periodístico, principian los eventos de la novela, como acto ficcional, entre éstos, tejidos por el narrador—quien habla en segunda persona—en un porcentaje considerable de veces a lo largo del texto. De esta forma, el narrador va describiendo—hablando con Sergio, diferentes situaciones de su entorno familiar y comunitario; recién comienza cuando ratifica la filiación religiosa del abuelo:

"y quien por forastero no sepa que tu abuelo Teófilo es evangélico porfiado que no cree en imágenes de bulto y de estampa sino solo en Jehová creador de los cielos y la tierra, fundador él mismo de la Primera Iglesia Bautista de Masatepe" (Ramírez, 1995: 14).

Los acontecimientos se van armando a partir de la voz del narrador como habíamos dicho y quien no descuida detalles; los va citando para atrapar al lector con sus observaciones minuciosas e imágenes sugestivas. Un hecho importante en la trama, es el nacimiento de un niño: Sergio, precisamente con quien habla repetidas veces. *El telegrama que lee ya tu abuelo Teófilo (...) feliz parto queridísima hermana Luisa coma dígame espero sea varón (...) Teófilo Mercado hijo* (Ramírez, 1995: 20).

Más adelante, el narrador, cuestiona e invita a uno de los personajes, *El beduino del desierto*, en razón del parto que está por suceder para que no haga caso omiso de su situación familiar: *A tu casa, beduino, que un alumbramiento te espera* (Ramírez, 1995: 192). Sin embargo, será al final del relato que se produce el esperado alumbramiento y por ende se llega a conocer el nombre de la criatura.

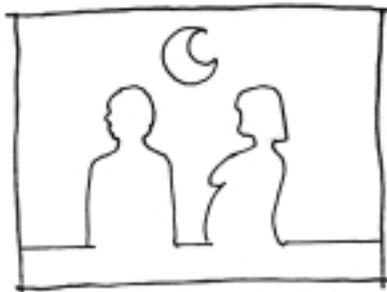
Reconocemos que los planteamientos del escritor galo, Honoré Balzac en el siglo XIX, son pertinentes para el



análisis actual; su tesis gira en torno a elementos tales como reproducir el "mundo real" dentro del universo de la ficción. Esa es una de las funciones del novelista y de la novela como tal: *espejo seductor e implacable de la realidad. El velo de la imaginación en el rostro de la verdad*. Balzac se opone, por lo que no está de acuerdo con sustituir imágenes, planteando la necesidad de *reproducir el universo real, desde el microcosmos—la casa, sus habitantes—*(Ramírez, 2001: 79). Algo ya esgrimido que es oportuno recordar es que: *La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura* (Fuentes, 1993: 18).

Es evidente que más allá de encontrar, o contener la realidad, la narrativa en Sergio Ramírez, se ocupa por resaltar elementos vitales de la condición humana, ese es su desvelo literario. Hay una especie de hilo conductor entre la construcción de lo cotidiano y su consonancia con la poética balzaciana.

A pesar de que *Un baile de máscaras* está dividido en siete capítulos, el cuarto cuenta con un subapartado especial, intitulado: "*Sermón del Padre Misael Lorenzano acerca del match de boxeo entre Quevedo y Jesucristo*", dos personajes históricos y antagonicos; uno representa el bien y el otro es su antítesis. Este es sugestivo y emblemático dentro de la novela, por sus particularidades; sin embargo, la figura del *testigo presencial* le proporcio-



na al texto credibilidad, es parte del "truco" en la medida que puede parecer verídico lo que se está contando. En una homilía, el cura Lorenzano comentó sobre un aterrizaje que tuvo una aeronave en el campo de béisbol del pueblo en horas de la noche, él fue testigo presencial, por lo que afirma :

*" y fui yo a averiguar qué avión sería aquél y quién su piloto (...) quien otro vendría adentro de piloto que ese lépero indómito de Quevedo que, muy ufano y burlón, como toda su vida, se bajaba (...) para advertirme que esa misma noche debía yo abrirle la iglesia porque tenía pactado un match de boxeo a quince rounds, entre él y nuestro señor Jesucristo; pelea a celebrarse en el propio altar mayor (...) grande fue mi sorpresa al oírle su blasfemia, que es Quevedo maestro de blasfemias"* (Ramírez, 1995: 123).

El cura Lorenzano tuvo que actuar como second [entrenador] por parte de Jesucristo en el combate, mientras que del bando de Quevedo, Lucas Veleiro el amanuense, Trompa de hule. Este último había hecho de Satanás en la obra *La Judea algún parentesco tendrán* se comenta. Luego se trasladan del campo de aterrizaje al templo y el cura dice: *"me fui a la esquina de Jesucristo, a quien encontré triste y abatido por los pecados del mundo"* (Ramírez, 1995: 125).

Por supuesto que el ganador del combate fue Jesucristo y para regocijo de la cristiandad tan solo propiciándole un golpe a Quevedo, quien no pudo despertar pues fue en verdad *"soberano el pijazo (...) y aún mareado por el sopapo, fue a montarse en su avión"* (Ramírez, 1995: 127).

Por otra parte, debe quedar claro que para el día del baile de disfraces sucedió uno de los eventos más ines-

perados, fue el suicidio del hermano de quien ofrece la celebración; Macabeo Regidor, hermano de Saulo se quita la vida. Al respecto el narrador increpa al lector de la siguiente manera:

*"Pero ahora, veamos a ver si es cierto que muerto Macabeo Regidor el suicida (...) Saulo Regidor el teñidor de trapos, se decidirá a suspender el baile de disfraces que esta noche del 5 de agosto de 1942, como cada año, ofrece en ocasión del cumpleaños de su esposa, la gorda más gorda Adelina Mantilla"* (Ramírez, 1995: 161).

Macabeo Regidor, el suicida, indudable su destino, había amenazado con quitarse la vida para ese 5 de agosto, lo que daría al traste con la celebración la cual, *tendría que suspenderse por duelo* y no mintió. Aquí se describe con detalle tal situación, aspecto que contribuye a reforzar lo sostenido en páginas anteriores sobre los ya mencionados procedimientos de verosimilitud y el principio balzaciano de *reproducir el universo real, desde el microcosmos*. Al respecto el narrador comenta:

*"Ahora mismo está terminado Saulo Regidor de ponerse frente al espejo la gorgera (...) y nada sabe aún de la fatalidad ocurrida. No está pensando, por supuesto, en aquel su hermano Macabeo Regidor que ha quedado doblado dentro de la caseta, el torso contra el tabique, la cabeza abatida sobre el pecho, el revólver entre sus dedos desgajados. No lo esperaban en la fiesta, sencillamente porque no está invitado"* (Ramírez, 1995: 158).

Otro componente digno de rescatar es la presencia de la Orquesta Ramírez que abrió el programa musical de la noche con el prelude de *Un Ballo in Maschera* de Giuseppe Verdi, *la cual, no se baila, sólo se oíe* (Ramírez,

1995: 162). La Orquesta es una amalgama de miembros de la familia, entre tíos de Sergio, quienes recibían los nombres de acuerdo con el instrumento que tocaban, excepto El beduino del desierto: *el único que no fue músico en aquella familia de músicos* (Ramírez, 1995: 67). Asimismo, los parientes de Sergio recibían apelativos tan singulares como: *Edelmiro el cellista, Eulalio el clarinetista, Alejandro el flautista, Eulogio el violinista*, entre otros (Ramírez, 1995:65). De este modo, se combina el sujeto protagonista con el histórico, un recurso más para atraer la atención del lector ¿atrapado en la ficción? pero que asume como verdadero, pues el dato autobiográfico recorre los escenarios del relato dándole consistencia.

### 3.2 *Tiempo de fulgor* <sup>4</sup> : tiempo de amores y fotos familiares

Como dato curioso y a pesar de que la novela fue escrita en Costa Rica entre los años 1967 y 1968, aparece publicada dos años después en ciudad de Guatemala, por la Editorial Universitaria <sup>5</sup>.

Parte de la trama se contextualiza en la ciudad de León en Nicaragua, símbolo del poder de la Iglesia Católica desde el período colonial hispanoamericano, más aún, se inicia con una descripción de ese espacio colonial y católico, matizado por el rezo del Ángelus. La imagen gráfica que presenta la página es un dibujo al carbón de una vieja catedral. Algunos capítulos están ilustrados con bocetos sobre fachadas de templos y casas, excepto el último, donde aparece una dama en un balcón. Amén de lo precedente, el texto describe ceremonialmente lo siguiente:

*“La seis de la tarde y un Ángel de luto anuncia a María sobre los techos de barro de la ciudad adormecida. Un*

*acorde de campanas va poblando minuciosamente el aire, infinito golpe de piedra en Catedral”* (Ramírez, 1975: 9)

En referencia con los contenidos de la cita, se nombran otros templos emplazados en el casco urbano leonés, rico en edificaciones y así surge una de las protagonistas: Manuela a quien su amante, don Glauco, le cambia el nombre llamándola Florilegia. En este episodio encontramos uno de los procedimientos tratados en el *referente teórico*, según lo habíamos esbozado; se trata de la tesis de Balzac según la cual es imprescindible la descripción de los escenarios y sus personajes, ya visualizado en *Un baile de máscaras*. Florilegia concluye con su ritual como asidua feligrés, pero sin olvidar que su amado, don Glauco, se enrumba hacia el sitio donde paradójicamente ella trabaja; eso le depara emoción y suspenso. A pesar de que exista una disociación entre ambas facetas descritas por su condición social:

*“Al terminar el rezo se levantan, sacudiendo por las rodillas sus ásperas medias de hilo negro y la Florilegia va hasta el trozo de espejo colocado en la repisa de las estampas, a ver su cara pintada de un colorete desvaído y a secar el sudor que ha removido el negrismo de sus ojos. Florilegia se divisa Glauco en su caballo\_ le gritaron desde el solar\_ Alabado sea Dios\_ murmuró y alisó la sobrecama almidonada (...) En una esquina del paisaje está el retrato de don Glauco”* (Ramírez, 1975: 10)

Algunos personajes de *Tiempo de fulgor* se encuentran cohabitando en una taberna, lugar donde trabaja la mujer que reza; no es una taberna cualquiera ya que funciona como prostíbulo frecuentado por forasteros. Don Pacifico, el propietario del burdel, procurará evitar a toda costa que

una discusión casual termine en una seria pelea; no obstante, lo peor sucederá. El origen de todo, unos clientes se mofaron de don Glauco y a pesar de querer el dueño calmar los ánimos, la riña se desató sin control. Don Glauco, hombre tomador y mujeriego, entró en combate con un joven que tocaba la mandolina. Lo demás ya verán:

*“Sangre\_ gritó espantado, sacudiendo la mano. Entonces el cuerpo cayó sobre don Glauco como un muñeco de trapo (...) quitenmelo \_ y lo apartó de un envión dejándolo boca arriba en el piso. De los labios entreabiertos le manaba una sangre negra, y un lamparón al rojo vivo se le iba extendiendo sobre el vientre”* (Ramírez, 1975: 23).

El artificio que emplea el novelista para contarnos los entretelones del asesinato y la situación en que quedó el occiso y la forma como describe la escena corresponden a los preceptos esbozados por Balzac:

*“Don Glauco estaba de nuevo bajo la lámpara, con los brazos caídos y la mirada suplicante; cuando reparó que tenía la navaja en la mano, la botó con asco, como si hubiera estado sosteniendo un gusano. Se veía menos alto, menos grueso”* (Ramírez, 1975: 23).

Para el *narrador testigo*—don Glauco—después de la riña tenía otra apariencia física y así lo hace saber. El primer capítulo concluye con este trágico incidente de odio. No obstante, hubo algunos eventos de amor, don Glauco le propuso a Florilegia que se la iba a llevar a la casa del mar, propuesta que ella aceptó. Recordemos que esta casa de playa es importante dentro de las historias contadas y guarda relación directa con los contenidos de un epígrafe o poema que aparece antes de dar inicio a la trama;

su autoría es del sacerdote y político nicaragüense Ernesto Cardenal. Este último contenido lo retomaremos de seguido.

### 3.2.1 Entre fotos viejas y recuerdos

A partir del epígrafe mencionado, el mismo constituye parte de un importante intertexto: *la fotografía*, presente a lo largo de la novela. El poema se intitula: "*La peña de los novios: Los rostros que aquí rien en esta foto amarilla con un fondo de olas borrosas y una roca borrosa. ¿Adónde estarán riendo ahora si todavía rien?*" (Ramírez, 1975: 7).

Los elementos: fotógrafo, la cámara y la fotografía, van armando a lo largo de la novela una especie de secuencia narrativa. Estos recursos favorecen para comprender algunos procedimientos traídos a colación por Sergio Ramírez al brindarnos una mentira verdadera. El simbolismo de la foto, es parte de ese procedimiento e intertexto, a la vez que el escritor emplea para convencer. Sin embargo, ambos interlocutores aceptan entrar en un convenio de reciprocidad y sin cuestionamientos. El epígrafe es la puerta de entrada que luego se esgrimirá a placer por las líneas de la novela de principio a fin.

Sobre la base de lo dicho en el párrafo anterior, el capítulo segundo introduce por primera vez el elemento mencionado: *una foto*. Andrés Rosales tenía enferma a su madre en un hospital, ella había sufrido una compleja operación; él guardaba con devoción, algo valioso: "*una foto de su madre vestida de novia*" (Ramírez, 1975: 35).

A partir de este momento, el procedimiento descrito será clave al contarlos e introducirnos dentro de algunos sucesos familiares y de otra índole.

Subsecuentemente se menciona acerca de una vieja fotografía, en voz del narrador y en segunda persona, quien expresa:

*"Fíjate. Levanta la suave hoja de papel de telarañas y sobre la rugosa superficie de cartulina negra, allí está, pura e intocada la fotografía. Tú sabes bien que todas sonrisas en los rostros de los muertos son sonrisas ausentes y extienden sobre el papel amarillento ese lejano aire con que miran desde los retratos (...) instante sagrado en que fue hecha esta fotografía (...) Sabes que todo se inicia a partir del momento en que la cámara regresa del viaje fugaz hacia los rostros (...) de aquella tarde, que estuvieron allí en la playa.*" (Ramírez, 1975: 35).

Debemos recordar los contenidos del poema de Ernesto Cardenal y su vinculación explícita con la cita anterior. La mentira se hace *creíble*, al relacionar ambos párrafos se encuentra en ellos una juntura o asociación coherente; ese es otro de los *trucos* de Sergio Ramírez en *Tiempo de fulgor*.

Otro asunto por resaltar es que el pueblo donde se desarrollan los eventos, con el paso del tiempo y las vicisitudes, quedó en ruinas y echado al olvido, por lo que las fotos son un medio clave o las evidencias que solo la memoria podría contener vagamente; el narrador testigo expresa lo siguiente: "*este pedazo de cartón cuyas imágenes han estado ocultas en el tiempo, y extraer de él un poco de la perdida existencia que se ha escapado en la lumbre de aquel verano*" (Ramírez, 1975: 37). Como observamos, el pueblo estaba en soledad y con el paso del tiempo fue convirtiéndose en fantasma de: "*pensiones olvidadas, prostíbulos en ruinas*" (Ramírez, 1975: 43).

Aunque no pretendemos efectuar un análisis de la novela capítulo por

capítulo, el tercero muestra la imagen de una monja, la madre superiora: Sor Ma Tsa. Laotoing. Una anciana extranjera que había asumido la dirección del Hospital San Juan de Dios. Ella nos verifica sobre eventos importantes del lugar y de las personas que de una u otra forma entraron en contacto con la suscrita. Sor es según el texto, en una especie de interlocutora—*memoria colectiva*—Mas aún, cerrará el relato de la novela con el uso de notas donde fue comentando situaciones del diario vivir, algunas de estas aparecen entre paréntesis; ella operó como narrador testigo y en ocasiones como omnisciente, lo que le confiere protagonismo y presencia al recurso empleado por Ramírez Mercado: "*(Pocas personas han quedado para suministrar datos. Con gusto emprendo ahora ese trabajo (...) no dudando que mi esfuerzo será acogido con indulgencia)*" (Ramírez, 1975: 66).

Permítasenos advertir que el narrador, juega una papel preponderante dentro del texto, gracias a éste (a), adquiere forma y expresa con fuerza lo que pretende transmitir, es decir, su intencionalidad. En virtud de ello, Mario Vargas Llosa había resaltado un asunto importante acerca del narrador:

*"el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción) y del que, en cierta forma, dependen todos los demás (...) /aunque/ es un ser hecho de palabras, no de carne y hueso como suelen ser los autores; aquél solo vive en función de la novela"* (1997: 52).

### 3.2.2 ¿Familias excepcionales?: *Sepúlveda, Contreras y Mendiola*

En el capítulo cuarto, se plantea un recuento de las vicisitudes de la generación femenina de los Sepúlveda, fa-

milia con gran arraigo en la ciudad, dado que sus descendientes fueron personas con repercusiones socio-históricas. Sin embargo, una de las mujeres de esta vasta familia, aunque:

*"no se guarda memoria de la primera fue una de las doce sobrevivientes de un naufragio en la ensenada del Realejo, cuando un barco repleto de mujeres de la vida deportadas de Lima, iba con rumbo desconocido"* (Ramírez, 1975: 81 y 82).

Se pensaba que a partir de la primera Sepúlveda, en el recuerdo de su familia, ella fue una dama importante de la localidad, al punto que su nombre se encontraba inscrito en una *"lá-pida bajo el Cristo de la Agonía y la inscripción dice: Adoración Sepúlveda, ayuntada con un pirata holandés que diseñó los planos de la primera catedral"* (Ramírez, 1975: 82).

En el párrafo inicial del texto, arranca con una visión panorámica acerca de una ciudad colonial con iglesias, mas aún, los dibujos que ilustran el texto son fachadas de templos como ya se había observado. De esta forma, podemos asociar la relación entre la familia Sepúlveda, *mujeres alegres* venidas del mar, con la ciudad colonial ¿será la ciudad de León? El recurso le posibilita al autor dar credibilidad al relato y asentararlo sobre la base de hechos verificables,

sin desvincularlo con ese entorno descrito al principio. Hay una congruencia



que se va construyendo según el discurso narrativo donde la comprensión y valoración de la *condición humana* atraviesa cada capítulo de *Tiempo de fulgor*.

También, el nacimiento de uno de los personajes principales está sellado por los avatares de esta singular familia, los descendientes: *nunca dejaron de contener sus cuerpos que eran ardientes por herencia de sangre*; no era para menos, conociendo con detalle la herencia de los Sepúlveda. Don Basilio Villalta fue el progenitor de Adoración—*"otra más de la prole—quien fue la última mujer entre las mujeres"* (Ramírez, 1975: 85) con el alumbramiento de Glauco: *"el primer varón después de siglos de mujeres"*. De esta forma, fueron once generaciones en total, e incluso se sospechaba de su consanguinidad con la Virgen María. Luego nos referiremos a ello.

La familia *Contreras* de acuerdo con unos documentos traídos en un viejo cajón, fueron una especie de prosapia inédita. Con tales folios, armaron de forma convincente la genealogía de los suscritos, ¿serán títulos nobiliarios?... al fallo de las Cortes nos remitimos. Estos atestados acompañaron hasta el continente americano al andariego Belisario Contreras Mariño, quien fue una persona de abolengo. Para ello, se establece un vínculo con un personaje legendario de los reinos de la Península Ibérica del siglo XII, nada menos que con el *Cid Campeador*, hombre de grandes hazañas. Don Belisario se instaló en la ciudad de León, desde donde había iniciado un juicio ante las Cortes españolas para que se le reconociera su linaje, lo cual, fue concedido por Su Majestad. Ante su muerte se hi-

zo el honor correspondiente, sepul-tándolo en la catedral y en la lápida se leía la contundente inscripción: *"Belisario Contreras Mariño Díaz de Vivar"* (Ramírez, 1975: 155 y 156).

Este intrépido gachupín, venido a tierras americanas allende del "Mar océano" con sus ínfulas señoriales, contrajo nupcias con una distinguida dama de la comarca, llamada Regina—*Reina—* Mendiola *descendiente por línea colateral de la Santísima Virgen María* (Ramírez, 1975: 156) y su consanguinidad era por parte de los Mendiola. Esta familia albergó doce generaciones en total, desde el primero don Belisario hasta José Rosendo Mendiola. Se afirmaba que: *habían vivido en un solo barrio, oían misa en la iglesia que ellos mismos habían levantado y a la hora del ángelus se juntaban para recitar Dios te salve María Madre de Dios y prima nuestra* (Ramírez, 1975: 161).

A pesar de su prestigio en la sociedad de la época, los Contreras, al final de la novela tendrán muchos tropiezos y se verán envueltos en un empobrecimiento genético progresivo. A lo largo de las doce generaciones: *la familia conoció tiempos de sequía en los vientres* (Ramírez, 1975: 163). La vida les otorgó penurias económicas devastadoras como ya se apuntó, en lo genético fue toda una tragedia sin remedio. Las bodas entre primos, posiblemente fue la razón por la que luego llegaron esas desventuras biológicas. Peor aún, el último Contreras varón murió ahogado, situación simbólica debido a que estas gentes provenían del mar ¿fue parte de un designio supremo o azar del destino? El muchacho murió: *no pudiera hallar sepultura en tierra* (Ramírez, 1975: 215).

Posterior a este trágico desenlace, el narrador nos brinda una imagen

descriptiva de quien fuera el último de esta prolífica familia, por tanto, en boca de Casilda Contreras—tía de José Rosendo—se construye un recuento de la familia y el destino adverso que les marcó. ¿Podríamos reconsiderar que la tía Casilda es la dama que aparece en el último boceto que ilustra la novela? Acerca del sobrino ahogado se narra lo siguiente:

*"ordenó que el retrato de José Rosendo fuera puesto en la sala y retirados todos los otros cuadros y adornos de las paredes, hizo con el sentido de cumplir una última ceremonia (...) ella había vivido en mínima parte pero que en sus registros y sus álbumes había aprendido con orgullo que le sirvió mientras vivió para compensar su soledad y su virginidad"* (Ramírez, 1975:216).

### 3.3 ¿Te dio miedo la sangre? o ¿la guerra?

*"¿Mató chancho tu mama?*

*¿Te dio miedo la sangre?"*

*[Juego infantil nicaragüense/]*

La tercera novela, escrita en Berlín entre 1973 y 1975, está matizada por el componente político<sup>6</sup> y algunos de los personajes fluyen por los sinsabores de la guerra, la subversión y el desplazamiento geográfico. Las dificultades histórico-políticas de una sociedad rasgada por la dictadura, se traslucen en la trama. Podría ubicarse en Nicaragua con la dinastía Somoza, Trujillo "El chivo" en República Dominicana, Paraguay bajo la bota de Strossner, el radical de Pinochet en Chile o la sombría Junta militar en Argentina; historias en común, represión y guerra, violación al derecho de ser diferente, sofocar otras alternativas políticas en el continente americano, pero válido para cualquier región del mundo.

De acuerdo con su estructura básica, la novela está dividida en dos partes; la primera comprende cinco capítulos y la segunda aunque es de cuatro, concluye con el capítulo diez que es su epílogo. Según el crítico Arturo Arias, el texto fue considerado como: *"el punto más alto de la novelística centroamericana de los años setenta"* (1998: 132).

#### 3.3.1 El origen del conflicto ¿o de la ficción?

Con base en la trama, un grupo paramilitar está instalado en Guatemala, entrenándose bajo los cánones de adaptación y sobrevivencia a la selva para trasladarse luego a su destino final: Nicaragua. Entre las filas rebeldes están: Taleno el padre, el Jilguero, el turco, el indio, Pastorita, Catalino, el coronel, Raúl, Bolívar, entre otros. Su objetivo esencial es derrocar al régimen inconstitucional y sanguinario que azota al país ¿será alguno de los Somoza? (Arias, 1998:147-157).

La intencionalidad es que esta mentira se mute en verdad por lo que Sergio Ramírez hace uso de algunos elementos históricos, tal es el caso de la guerra política y sus implicaciones sociales; esto proporciona credibilidad al texto a sabiendas de que es ficción. Desde el primer capítulo, articula este elemento de veredicción, una de esas situaciones es cuando los insurgentes comparten con algunas prostitutas momentos de esparcimiento. Encontramos al Jilguero, que pretende persuadir a su amigo el coronel del interés por él de una de las jóvenes, *Tania*. El primero le reiteraba al segundo que ella lo conocía debido a que:

*"lo había visto retratado en el periódico en traje militar de gala entre la concurrencia del entierro (...) acuérdate de mí cuando esté gozando de Tania, coronel, si se lleva la partida de*

*muchachas a Nicaragua"* (Ramírez, 1977: 19).

Asimismo se menciona a una figura política controversial de la historia reciente de Centro América, en particular de Guatemala, al general *Carlos Castillo Armas* (1914-1957) quien fue mandatario del país entre 1954 y 1957. Su administración puso fin a una década de transición democrática abortada con la venia de Washington y los intereses privados mezquinos que socavó la paz nacional. En la novela se evocan las honras fúnebres y la posterior tradición de los *nueve días* acostumbrados por los católicos; a este asistió el personaje que salió retratado: *"Y doblan las campanas de la Catedral, llamando al novenario de difuntos por Castillo Armas"* (Ramírez, 1977: 79).

En relación con el elemento fotográfico, recurso ampliamente usado en la novela: *Tiempo de fulgor*, en la presente, funciona como vehículo que conduce a la verosimilitud de los hechos descritos. En otro momento, los guerrilleros son buscados por los militares y los aviones que sobrevuelan Managua para luego desplazarse hacia el sur del país, en la frontera con Costa Rica. Sobre la explanada se lanzan, desde los aviones de combate, panfletos que contienen fotos de los muchachos buscados por el gobierno y que presentan la siguiente información:

*"Vivos o muertos se buscan, y fotos y fotos pequeñas arrimadas unas a otras, toda la papeleta cubierta de fotos de personas militares y civiles (...) ¿pues no es este el Jilguero? Era él, la misma foto, aquella de su bachillerato"* (Ramírez, 1977: 62).

El recurso fotográfico es utilizado como medio estratégico para "amarrear" al lector dentro de la ficción. Los

capítulos ocho, nueve y diez también lo emplean; son parte en la construcción del verosímil y de las imágenes que el lector asiente.

Los guerrilleros entrenados en tierras chapinas, mantenían una cohesión ideológica como una de las forma más sólidas para llevar a buen término sus propósitos políticos; coreaban con vehemencia arengas a uno de sus inspiradores de la lucha, motivo histórico para su victoria final: *Viva el general Sandino* (Ramírez, 1977: 70), el indomable campesino de las Segovias quien luchó contra la tiranía e intervención militar estadounidense, presente desde 1912 en el país. Los insurgentes mantenían continuas incursiones en diversas localidades; su lucha era implacable de acuerdo con los planes trazados desde el exilio: *hace dos noches los sandinistas entraron secretamente al poblado* (Ramírez, 1977: 73).

Habíamos subrayado con antelación que Sergio Ramírez, bajo el componente histórico, engarza ciertas situaciones en su narración para que se valore como verosímil. Asociado con lo histórico, tenemos su complemento, el elemento geográfico, así son conjuntados en su invención escritural. Para emplear un ejemplo de lo anterior, *Taleno el padre*, personaje importante, se desplaza con sus hijos a San Juan del Norte y de ahí se traslada a Puerto Cabezas. Son pequeños grupos humanos que migran por las llanuras del sur nicaragüense:

*"llevados por Taleno el padre ese día a San Juan del Norte (...) Porque nació a lo mejor en San Carlos (...) entrando ya en aguas del lago o acaso en el Castillo, o en Sábalo, en cualquier orilla del río San Juan"* (Ramírez, 1977: 22 y 23).

En virtud de los ejemplos utilizados, el lector se ubica con precisión

en una región geográfica e histórica descrita. A pesar de ello, el texto es ficción. La seducción debe efectuarse desde imágenes creíbles, de lo contrario se desvirtúan en sí mismas. Contemplemos otro ejemplo para valorar lo planteado, donde el narrador afirma:

*"Y abandonaron un día San Juan del Norte para irse a Puerto Cabezas a bordo de un remolcador, y con ellos se van también los demás pobladores (...) buscan un lugar llamado La Misericordia junto al río Macuelizo (...) y Taleno el padre les señala entonces que todo aquello azul en la lejanía es en verdad lo mismo: Nicaragua..."* (Ramírez, 1977: 24 y 25).

Estos aventureros se marchan en busca de oro que supuestamente abundaba en las márgenes del río Macuelizo donde está *La Misericordia* y se afirma *que las arenas de las márgenes del río se divisan amarillear de lejos* (Ramírez, 1977: 25). Pero en ese trashumar entre la espesa selva tropical y el navegar por ríos caudalosos, abundantes en la zona—*no así el oro*— la indigencia de las personas será evidente y quienes luchan por un futuro mejor para su país. Sin embargo, la desolación sería el común denominador. Algunos hablan a la distancia:

*"gritan extraviados en la espesura ¡Por ahí pasó el general Sandino! y la respuesta más lejos ¡que le parece amigo! (...) y ellos se alejan, y después todo les llueve, lluvia y lluvia, cerrazón"* (Ramírez, 1977: 27).

Por otra parte y abriendo un paréntesis, no debemos omitir que durante años, algunos escritores de renombre en el ámbito latinoamericano, entre ellos, Carlos Fuentes, albergaron un cuestionamiento directo hacia los fines y propósitos de la novela y su sig-

nificado social. Se preguntaban si la novela había muerto, carecía de sentido o pertenencia ante el avasallamiento perpetrado por los medios de comunicación masiva, los cuales, le habían robado protagonismo y proyección. No obstante, una atinada pregunta, resolvió en parte esa duda inicial y la reorientó. Se preguntaban: *¿qué puede decir la novela que no pueda decirse de ninguna otra manera?* (Fuentes, 1993: 12). Por supuesto, este fue uno de los referentes claves de las bondades que ofrece el texto literario: decir lo que no se puede de otra manera, ya sea por sus limitaciones o excesos. La novela expresa aspectos que no pueden decirse de otra forma. Por tanto, su vigencia actual en la sociedad posmoderna es indiscutible e incuestionable y esto aplica para cualquier sociedad (Garrido Domínguez, 1996).

### 3.3.2 El lector presencia la actividad de la guerrilla y de la imaginación

Continuando con la trama turbulenta, propiamente en uno de los subpartados en que se divide el capítulo primero, visualizamos por primera vez, las prácticas guerrilleras. Pero asociado con ello, la lucha político-electoral aparece como la otra cara de la misma moneda, pues se efectuó: *Una convención de partidos opositores al régimen en el local de un cine, vigilado por tropas militares acarreadas desde Managua, había proclamado a su abuelo anciano candidato* (Ramírez, 1977: 39).

De seguido, a esta explícita alusión política de un sector de la disidencia con respecto al gobierno dictatorial imperante, Ramírez Mercado devela, y sin reticencias, que la novela está impregnada por su otro oficio personal: *la política*. En la década de los años setenta, Nicaragua entró en la recta final contra la dictadura que se

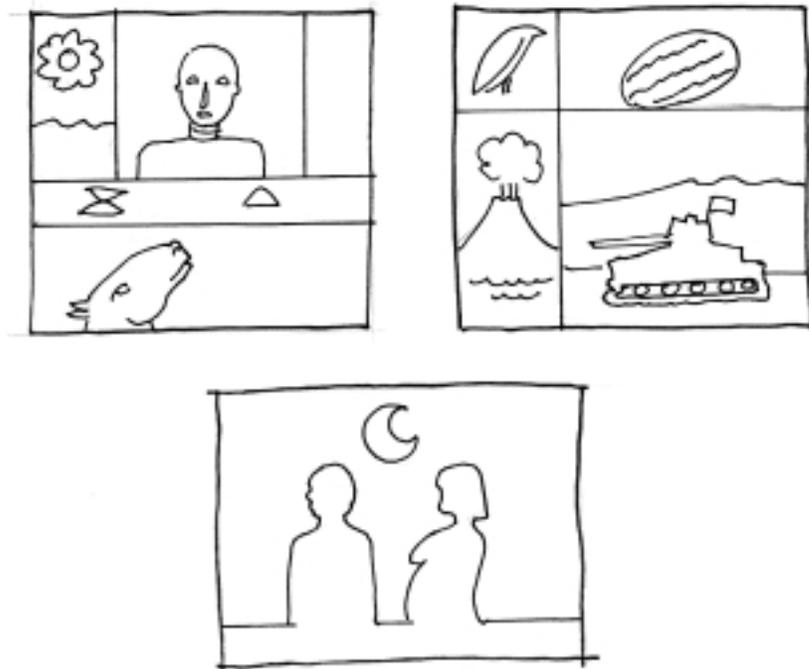
había enquistado durante más de cuatro décadas y bajo la égida de los Marines estadounidenses. Esta articulación entre lo histórico-político, los desafueros de la dictadura somocista y las posibilidades que brinda la ficción en *¿Te dio miedo la sangre?* recrean situaciones verosímiles de la cotidianidad nicaragüense, sin precedentes, pero verificables:

*"Frustrada por dictaduras y cuarte-lazos, intervenciones armadas de la marina norteamericana, fraudes y escamoteos, esa candidatura se había mantenido pendiente por décadas en espera de su día"* (Ramírez, 1977: 42).

También visualizamos una búsqueda de identidad al plasmar una coyuntura histórica que marcó a una sociedad entera, impregnándole la huella de la lucha y del desplazamiento. En el capítulo intitulado: *La máquina del tiempo* de *Mentiras verdaderas*, se reflexiona en torno a la novela y cómo esta posibilita, al retratar diferentes momentos desde el universo que nos ofrece la literatura. Es decir, la novela, suma otra virtud más a su ya generoso abanico de posibilidades. Ella es una *máquina del tiempo* del ayer lejano o del presente.

Pero partiendo del principio básico de que algunos de los hechos relatados provienen de la década de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, como se puede corroborar en el capítulo octavo, encontramos un segmento que se remonta a la década del treinta, período cuando fue asesinado César Augusto Sandino que según el narrador:

*"porque levantaron campo las fuerzas de ocupación, al ver que no había manera de ganar la guerra en las Segovias; cuando nos tocó ejecutar el plan de matar a Sandino. Los yanquis*



*mismos, al irse, le dejaron a el hombre comisión de arreglarles el asunto"* (Ramírez, 1977: 224).

Más aún, el testigo presencial nos cuenta cómo le correspondió ejecutar órdenes emanadas por *el hombre*, personaje encarnado en una especie de *semidios* que fluye por la obra ejecutando planes en el ejercicio del poder político: *un Somoza literario* que poco se aleja de la figura del *hombre* histórico, ¿será un "Tacho" imaginario? Nos comenta el narrador que parte de la comisión en la que se vio involucrado sin remedio, tuvo su responsabilidad:

*"Nosotros, como buenos subalternos, supimos cumplirle al hombre. A mí, que dándome nuevo rango me había puesto en la jefatura de policía de Managua, me tocó agarrárselo preso la noche de febrero que bajaba de la casa presidencial de unas pláticas, pues había venido de las Segovias a*

*pedirle al gobierno garantía de los acuerdos de paz firmados al retirarse los yanquis"* (Ramírez, 1977: 224).

Como se apuntó al comienzo del punto 3.3, la novela está dividida en dos partes; la segunda es de cuatro capítulos y el décimo supone el epílogo. Se inserta como preámbulo a los capítulos que preceden esta segunda sección, un poema de William Blake denominado: *The voice of the ancient bard* <sup>7</sup> ya en su primera línea afirma: *¡Cuántos han caído ahí!* pues se observa en las páginas siguientes que la captura y la derrota son las imágenes palpables de los capítulos sexto, séptimo, octavo y noveno dentro del conjunto narrativo. Lo que se evoca en el texto es muerte y por ende fracaso de los guerrilleros. No cabe duda que la suerte corrida por estos aguerridos hombres fue nefasta y un tácito descalabro político.

#### 4. VALORACIONES GENERALES SOBRE LAS TRES NOVELAS

Como primer elemento, encontramos un filón importante en la obra del escritor nicaragüense, es decir, “*su gracia*”, la que corresponde a la incansable búsqueda de la **condición humana** que sobrepasa cualquier principio en su quehacer literario. La narrativa de Ramírez Mercado no está dissociada de las vicisitudes de su Nicaragua natal—u otro país americano—y representa esa incansable búsqueda de una pretendida identidad latinoamericana. El recurso de lo cotidiano, permite divisar esas relaciones sociales en construcción y permeadas por el entorno. Son identidades en proceso de formación en relación con un grupo de pertenencia como su referente.

El verosímil balzaciano es piedra angular en la narrativa de nuestro escritor, el empleo y permanencia a través de las tres novelas valoradas, así lo confirman. Este nos permitió encontrar elementos que traslucen los procedimientos utilizados; dicho de otra forma, sirven para ver la *costura del traje* del que nos comentó Sergio Ramírez en su ensayo. Esta situación le da al novelista, la posibilidad de un alejamiento pausado en referencia con una de las corrientes de mayor arraigo en América Latina y el Caribe, nos referimos al denominado: *Realismo mágico*. Su narrativa está orientada hacia un distanciamiento del género citado en el continente. Él está considerado como parte de los *nuevos narradores* de la región, quienes han cuestionado a los novelistas del “Boom” de décadas pasadas.

Con el uso de algunos procedimientos de verosimilitud se fraguaron las historias convirtiéndolas en “veraces” y a partir de ello, se pueden en-

contrar algunos elementos en común. El *papel del narrador* presente en la tríada y bajo formas similares a la función que cumple Scheherazada dentro del relato de *Las mil y una noches* quien va tejiendo las historias con dosis de suspenso, intriga y emoción; de esta forma “encanta” a quien la escucha. El lector se transforma en una “*víctima voluntaria*”, por supuesto, del buen contador de relatos. El Sultán Sahriyar quedó seducido en todo momento y le daba a la joven la posibilidad de quedarse en su palacio.

Sergio Ramírez procura mantener similar suspenso con el lector de sus novelas. En *Un baile de máscaras*, la realización del baile de disfraces está condicionado por ciertos eventos sociales y lleno de vicisitudes extravagantes, tal fue el suicidio del hermano mayor de quien era el anfitrión. Con *Tiempo de fulgor*, vamos adentrándonos en episodios familiares y amorosos paulatinamente y en *¿Te dio miedo la sangre?* los distintos tipos de narrador, ya sea testigo u omnisciente, tejen los hechos, matizados por el ardor de la guerra, la política, el desplazamiento geográfico y emocional de los protagonistas.

El comprender algunos de los procedimientos, que se hacen con parcimonia y se hilvanan a través de imágenes, sutilmente elaborados, es gratificante; en ningún momento se cae en mentiras torpes, aspecto que daría al traste con las historias, dejando al lector decepcionado de lo que leyó. Otro procedimiento en particular, con la *imagen de lo cotidiano*, comprobamos lo ilimitado que es el recurso de la imaginación. Para ilustrar lo dicho, nos remitimos a esa cotidianidad que puede entenderse desde: las conflictivas relaciones familiares, el intrincado amor erótico, el poder político torpe, las fiestas de pueblo, entre otros dilemas humanos.

También estimamos el simbólico uso de la variable histórico-geográfica ¿nicaragüense? empleada en las tres novelas; se articulan adecuadamente según el verosímil balzaciano realista en la medida en que pueden relacionarse con situaciones espacio-temporales. Por tanto, ¿podríamos hablar de un *cronotopo político* centroamericano propuesto por Sergio Ramírez?

Además, la inserción de recursos como periódicos o fotos constituyen un vehículo para engarzar las historias con la pretendida veredicción del texto; en especial, la fotografía, le da credibilidad a las aventuras y el lector queda convencido con quien le contó las *mentiras*, sutilmente armadas a partir de un elemento cotidiano como una foto.

Por último, podemos afirmar sin temor a equivocarnos con base en la dosis de imaginación que emplea Sergio Ramírez que su producción presenta un conjunto de mentiras articuladas de tal forma que el lector las acepta sin mayores cuestionamientos. Somos “timados” adrede y las mismas se convierten en *mentiras verdaderas*. Entonces, Ramírez debe ser reconocido como un “*elegante mentiroso*” y el lector se convierte en un satisfecho lector de sus novelas.

#### NOTAS

- 1 Se recomienda la tesis doctoral de José Ángel Vargas Vargas. 2001. *Novela centroamericana contemporánea*. La obra de Sergio Ramírez Mercado. Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 173 y siguientes, sobre: *la construcción del sentido verosímil*.
- 2 Tomado de: Anónimo. 1963. *Las mil y una noches*. Barcelona, Editorial Ahr. (traducción de Vicente Blasco Ibáñez).
- 3 Díaz del Castillo, Bernal. 1984. *Historia verdadera de la conquista de Nueva Es-*

- paña*. La Habana, Casa de las América. Colección Nuestros Países. \*\* De forma simbólica citamos el original de 1632.
- 4 Consultar la nota 38 de la tesis doctoral de José Ángel Vargas Vargas ( 2001: 155)
- 5 La edición usada en el presente análisis es de 1975, aunque la obra aparece por primera vez en 1970. Ver: Ramón L. Acevedo. "Orígenes de la nueva novela centroamericana: 1968-1980" En : *La Torre*, San Juan, Universidad de Puerto Rico. 1994
- 6 Se recomienda: Javier Rodríguez Sancho. 2004. "El poder como discurso en *Sombras nada más* de Sergio Ramírez" En: *InterSedes*. San José, N° 7, volumen VI. Universidad de Costa Rica. EUCR. En el subapartado: Reinención de la ficción en Centro América: la transición. [próximo en salir].
- 7 *¡How many have fallen there;  
They stumble all night over bones of the dead.  
And feel they know what but care,  
and wish to lead others, when they should be led.*
- Acevedo, Ramón Luis. 1994. Orígenes de la nueva novela centroamericana: 1968-1980". *La Torre*. San Juan. Vol.8, N° 29. Universidad de Puerto Rico.
- Anónimo. 1963. *Las mil y una noches*. Barcelona, Editorial Ahr.(trad. Vicente Blasco Ibáñez).
- Arias, Arturo. 1998. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana, 1960-1990*. Ciudad de Guatemala. Editorial Artemis-Edinter.
- Calvino, Italo,1994. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Editorial Siruela S.A
- \_\_\_\_\_. 1992. *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona. Tusquets Editores.
- Díaz del Castillo, Bernal. 1984. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. La Habana, Casa de las América. Colección Nuestros Países.
- Fuentes, Carlos. 1993. *Geografía de la novela*. México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Garrido Domínguez, Antonio. 1996. *El texto narrativo*. Madrid, Editorial Síntesis S.A
- Jakobson Roman y otros.1972. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 2° edición. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Mahoney, James. 2001.*The legacies of liberalism: path dependence and political regimes in Central America*. Baltimore/ London . The Johns Hopkins University Press.
- Pons, Ana Cristina 1996. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la nueva novela histórica de finales del siglo XX*. Madrid, Siglo XXI Editores.
- Ramírez Mercado, Sergio. 2000. *Mentiras verdaderas*. México D.F, Editorial Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. 1995. Un baile de máscaras. México D.F, Editorial Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. 1977. *¿Te dio miedo la sangre?* Caracas, Monte Ávila Editores.
- \_\_\_\_\_.1970. *Tiempo de fulgor*. Managua, Ediciones El Pez y La Serpiente.
- Rodríguez Sancho, Javier. 2004. "El poder como discurso en *Sombras nada más* de Sergio Ramírez" En: *InterSedes*. San José, N° 7, volumen VI. Universidad de Costa Rica.
- \_\_\_\_\_. 2003. La intertextualidad en la novela erótica: Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa" En: *Pensamiento Actual*. San Ramón, N° 5, volumen 4, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica.
- Vargas Llosa, Mario.1997. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona., Editorial Planeta.
- Vargas Vargas, José Ángel.2001. *Novela centroamericana contemporáneo*. La obra de Sergio Ramírez Mercado. Salamanca, Universidad de Salamanca.