

CASTIGO DIVINO: *interdiscursividad y efecto paródico*

José Ángel Vargas Vargas
vyvosa@racsa.co.cr

La única literatura posible
para mí, sería una literatura
aleatoria.

Guillermo Cabrera Infante.
Tres tristes tigres.

Resumen

*En este artículo se explora el carácter interdiscursivo de la novela *Castigo Divino* (1988) del escritor Sergio Ramírez Mercado (Nicaragua, 1942) para establecer el modo como se construye el sentido en esta obra y determinar la imagen de la sociedad nicaragüense y centroamericana que ella edifica. Así mismo, se analiza la parodia de los discursos histórico, jurídico, folletinesco, periodístico y policiaco como resultado de una estrategia narrativa que le permite al autor cuestionar diferentes jerarquías y mostrar una sociedad en un claro proceso de descom-*

posición.

1. LA OBRA COMO INTERDISCURSIVIDAD

El lenguaje literario, e incluso el utilizado con fines más precisos y utilitarios, posee una naturaleza dialógica que le permite evocar distintas realidades (históricas, culturales, políticas, sociológicas, geográficas o psicológicas) y le confiere importantes dosis de dinamismo y vitalidad a la obra¹. Por este motivo, el proceso de semiosis de una obra puede llegar a tornarse ilimitado, ya que representa una sucesión de sentidos que se van encadenando de acuerdo con la intencionalidad del autor y con el modo de decodificarlos por el lector.

Precisamente por esa esencia vital y dialógica del lenguaje, conviene entender la obra como un todo donde se

articulan el plano del enunciado y el de la enunciaci3n. El primero se refiere a los contenidos y a la dimensi3n temática y el segundo al modo de presentarlos, de ah3 que "el contenido es el elemento art3stico indispensable del objeto est3tico, si3ndole correlativa la forma art3stica, que no tiene, en general ning3n sentido fuera de esa correlaci3n"².

El concepto de discurso se asocia principalmente a la dimensi3n formal por cuanto representa una manera de comunicar, plantear o proponer mensajes. Varios cr3ticos coinciden en que se trata de una modalidad enunciativa³ donde es posible develar el pensamiento de los personajes, o de los sujetos en t3rminos m3s amplios, y descubrir la percepci3n que estos tienen de la realidad, pues todo discurso funciona en relaci3n con otros discursos y establece relaciones

específicas entre los interlocutores, más allá de la pura transmisión de contenidos⁴.

El estudio de la obra como discurso implica entenderla como un proceso estético complejo y no como un objeto homogéneo, pues en el acto de comunicación entre el narrador y el narratario, y entre el autor y el lector, se van entrelazando diversas formas del lenguaje que apuntan hacia campos específicos, pero que en su conjunto producen el sentido de la obra. Además, según José Ángel García Landa: "La novela más que ningún otro género se apropia de otros géneros discursivos, literarios o no, y los carnavaliza creando nuevas modalidades de enunciación y estructuras

de enunciaciones contenidas unas por otras"⁵.

De acuerdo con lo anterior, la novela como discurso literario es un campo abierto donde interactúan y dialogan otros discursos pertenecientes a diversos ámbitos de la sociedad. Al diálogo entre ellos se le denomina interdiscursividad, la cual a su vez se convierte en núcleo generador del sentido de la obra, porque este se produce por el intercambio y cruce de discursos, así como por la alternancia y contigüidad de voces que remiten a determinados contextos. Esta interdiscursividad es, además, reflejo de la interdependencia que se produce entre los componentes de la obra y demuestra la complejidad enunciativa

de la novela⁶.

2. DISCURSO HISTÓRICO⁷

La llegada de Sergio Ramírez a la Vicepresidencia de la República de Nicaragua (1984) intensifica su lucha interna entre las dos grandes facetas de su vida: la política y la literatura. Por una parte, la identificación con que asume su labor dentro del gobierno le absorbe la mayoría de su tiempo; por la otra, su disciplina y su vocación de escritor le permiten volver a la ficción en 1985, cuando empieza a escribir *Castigo Divino*. Se propone, entonces, hacer una obra novedosa, en la que se aleja conscientemente del contexto inmediato, pues no quiere escribir una obra con la que se le relacione en forma directa con su actividad política y además, pretende liberarla del tono ideológico que se aprecia con claridad en otros libros suyos como *Tiempo de fulgor* (1970), *Charles Atlas también muere* (1976) y *¿Te dio miedo la sangre?* (1977).

Este hecho lo lleva a ambientar *Castigo Divino* en una época anterior, como se observa al revelar algunos detalles que lo motivaron a escribirla:

En lo más duro de la guerra, y cuando tenía graves responsabilidades en el poder, escribí mi tercera novela *Castigo divino*, publicada en 1988. La historia está basada en un hecho judicial ocurrido en los años treinta, en León; un proceso por envenenamientos por estricnina atribuidos a Oliverio Castañeda, un estudiante guatemalteco, de Zacapa; los amores y los celos ocultos detrás del crimen, sus trasfondos folletinescos, un célebre caso que provocó un inmenso escándalo porque los personajes pertenecían a una familia muy encumbrada.

Me sedujo el caso desde que debí estudiarlo en la clase de Instrucción Penal en la Escuela de Derecho, andu-



vo conmigo muchos años, y no empecé a convertirlo en novela sino en 1985. Un tema situado lo más lejos posible de la realidad política de la cual yo mismo era actor, algo que podría reprochárseme como un escape de esa realidad, pero que para mí, no era más que un acercamiento a mi propia fantasía, y a la necesidad de probarme a mí mismo que en medio de la vorágine, seguía siendo escritor⁸.

A pesar de que el autor ha decidido novelar un tema y una época alejados de los últimos años en los que ha fungido como revolucionario y hombre político, su interés por enfocar la realidad histórica y política nicaragüense se mantiene en esta obra, de ahí su vínculo con la historia, y por consiguiente, con el discurso histórico.

Una de las principales características del discurso histórico es la búsqueda de lo verdadero⁹, de ahí su preocupación por mostrar los hechos en forma lógica y fidedigna, y la recurrencia a fuentes que representen una prueba de verdad. En *Castigo Divino* las marcas de este discurso se aprecian en aspectos como su referencialidad histórica y geográfica, y en el empleo de recursos narrativos como el predominio de un narrador omnisciente, la preferencia por el detalle, la linealidad temporal y la descripción "objetivante" de los hechos. Junto a estos elementos también debe destacarse el arduo proceso de investigación y consulta de distintas fuentes realizado por el autor para construir la novela, lo cual produce la impresión de que la novela ha sido elaborada con apego a la verdad y que es fiel a los hechos narrados.

La novela narra el proceso judicial seguido contra Oliverio Castañeda, un joven guatemalteco, estudiante de Derecho de quien se presume que es el culpable de las muertes sucesivas y

misteriosas de su mujer Marta Jerez, de Don Carmen Contreras y de su hija Matilde Contreras. Este proceso se constituye en el hilo conductor de toda la obra y a partir de él el autor va estableciendo múltiples referencias con el contexto social e histórico de la época.

Aunque la novela se encuentra ambientada en la ciudad de León¹⁰, Nicaragua, Sergio Ramírez parte del contexto centroamericano de la década de los años treinta y enfatiza las particularidades del panorama político y económico tomando como puntos de referencia lo que sucede en Guatemala y Costa Rica, países con los cuales el protagonista aparece vinculado en varios momentos, ya sea por su procedencia o por los viajes que realiza a ellos. Es una década de crisis e inestabilidad, debido a las consecuencias que ha dejado la depresión de 1929 en el ámbito económico y social (principalmente por la caída de las exportaciones, baja producción, bajos precios de los productos que se exportan y desempleo); y también es una década donde a nivel político se instauran y consolidan sistemas dictatoriales y se fortalece la presencia del imperialismo norteamericano:

La recuperación económica en los años treinta no implicó la liberalización política. Por el contrario, los regímenes de las tres repúblicas del norte (Guatemala, El Salvador y Honduras) los cuales llegan al poder en los inicios de la depresión, se convirtieron en fuertes dictaduras donde ninguna oposición era tolerada. En Nicaragua, a finales de la década, la dirección que el Presidente Somoza estaba buscando era clara. Solo en Costa Rica, donde la tradición de elecciones libres y justas se mantenía, el descenso hacia la dictadura fue evitado, pero incluso en este país el gobierno comenzó a manifestar un

fuerte carácter autoritario¹¹.

El nexo del protagonista con personajes de la vida política y que pertenecen a las burguesías de estos países le confieren a la obra una dimensión centroamericana que trasciende el marco geográfico nicaragüense, pues problemas como el de la opresión, la dictadura y el imperialismo norteamericano no son exclusivos de un determinado país, con la particularidad de que el autor selecciona la figura del dictador Jorge Ubico¹² como centro en el que confluyen muchas de las características de la realidad centroamericana, en las cuales indaga cuando aborda la realidad nicaragüense. Jorge Ubico es caracterizado por Oliverio Castañeda como tirano, perverso, malicioso, vengativo, cretino y criminal¹³.

En el marco específico de la historia nicaragüense, la novela reconstruye dos hechos: la lucha de Augusto César Sandino contra los Estados Unidos y la creación de la Guardia Nacional en Nicaragua. El primero es abordado generalmente de manera oblicua y con una fuerte dosis de ironía hacia los Estados Unidos, ya que no se presenta directamente y el lector se ve obligado a descifrar una imagen negativa y perversa de esta nación, principalmente cuando el narrador recuerda la corrupción y el abuso que cometió la Marina de los Estados Unidos al ocupar Nicaragua¹⁴ y en el mismo acto, exalta la gloria de Sandino, "el héroe de la raza indohispana" (pp. 19, 23, 48, 84 y 430) que fue capaz de defender, en forma extraordinaria, la soberanía nacional.

El otro hecho —la creación de la Guardia Nacional como estrategia de los Estados Unidos para mantener su poder en Nicaragua— está narrado en forma directa, pues la acción transcurre entre los años 1931 y 1933, justamente cuando Anastasio Somo-

za García es designado Director de la Guardia Nacional, ocupación que marca los inicios de una larga dictadura, pues bajo este cargo Somoza ejerce una función represiva, caracterizada por favorecer sus intereses específicos, la corrupción y el personalismo. Además, es socio y cómplice de los otros gobiernos dictatoriales de la región, se mantiene al servicio de los Estados Unidos y apoya la clase burguesa, la cual recurre a él para pedirle su ayuda, como lo hace en la novela el personaje Don Carmen Contreras. En general, su propósito es el de lograr el beneplácito de los ricos, a quienes efectúa concesiones con tal de permanecer en el poder:

—Yo creo que la guardia, si pudiera, se llevaría para Managua a Oliverio Castañeda. Lo fusilan allá y se acabó todo el alboroto —Rosalío Usulutlán volvía de los retretes con la faja suelta, abotonándose la portañuela.

—La guardia puede todo— el Doctor Salmerón alza a ver a Rosalío con el lápiz en la mano—; Somoza quiere quedar bien con los ricos de León. A lo mejor, Rosalío no anda descaminado.

—Porque Somoza es mengalo, aunque esté casado con una Debayle —el Capitán Prío rompe uno de los vales— Este me lo dejó de recuerdo el Doctor Ayón. Ya murió, se fue sin pagar.

—Mengalo como yo— el doctor Salmerón hace una mueca triste, tratando de sonreír.

—Pero usted no tiene charreteras —le devuelve la sonrisa triste Cosme Manzo—; ni tiene los fusiles de los yanquis" (p. 310).

Nótese el poder absoluto adquirido por la Guardia Nacional y por Somoza, que cuenta con el apoyo de los norteamericanos y se arroga la potes-

tad de tomar decisiones al margen de la ley. Los mismos personajes, en una actitud de sumisión o de aceptación de las condiciones políticas, subrayan el poder omnipotente de Somoza, que a pesar de sus raíces humildes, logra escalar económicamente y goza de la "bendición" de los yanquis. En realidad, la novela recrea el comienzo de lo que sería la dictadura somocista y desvela las condiciones sociales, económicas y políticas que propiciaron su llegada y entronizamiento en el poder, en el año 1936¹⁵.

Junto a estos dos acontecimientos, el proceso judicial contra Oliverio Castañeda se constituye en un importante elemento histórico utilizado para indagar en ámbitos familiares y en la vida de la ciudad. Efectivamente, Oliverio Castañeda había venido desde Guatemala a estudiar Derecho y se vinculó de manera muy íntima con la familia de don Enrique Gurdíán Castro. Su esposa murió de un modo misterioso el trece de febrero de 1933 y poco tiempo después fue acogido en la casa de esta familia y viviendo en ella murieron el día tres de octubre Ena Gurdíán y el nueve del mismo mes, don Enrique¹⁶. Estos sucesos implicaron su detención y la apertura de un proceso judicial que culminó con su condena; pero el autor no solo se queda con la narración de esos hechos cardinales, sino que incursiona en otros ámbitos que permiten construir una imagen más amplia de la ciudad de León, la cual aparece poblada de personajes de distintos sectores sociales y culturales, como los médicos, los farmacéuticos, los comerciantes, los periodistas, los poetas, y en general, la gente común, lo cual contribuye a conformar un ambiente histórico popular¹⁷.

Además de la referencialidad histórica y geográfica de los hechos narrados que enmarcan la novela en las

coordinadas temporales y espaciales centroamericanas, el arduo proceso de investigación que realizó el autor para conocer con exactitud ese lapso de la historia nicaragüense¹⁸, se constituye en un elemento que refuerza el tono de verdad de la novela. Este proceso se hace explícito con la mostración de las fuentes utilizadas por el autor, que se distinguen por su disposición tipográfica: documentos y testimonios (telegramas, conversaciones, cartas, artículos periodísticos y anotaciones, que son empleados de una manera cuidadosamente dosificada). Así, la obra responde también a un rigor investigativo y el trabajo del autor se asemeja al de un historiador que estudia profundamente los hechos para relatarlos luego, hasta el punto de que críticos como George McMurray califican la obra como una novela documental:

The documentary aspects of the novel include the basis facts surrounding the case: three murders, although the family name of the last two victims was Gurdíán, not Contreras; the life and the fate of the defendant Oliverio Castañeda; the role of the Judge Fiallos; and the activities of several historical figures including Augusto César Sandino (the patriot honored by the Sandinistas), Anastasio Somoza García (head of the Nicaraguan National Guard and the nation's future dictator, 1937-1956), and Jorge Ubico (the Guatemalan dictator, 1931-1944). But is the numerous documents such as newspaper articles, court testimony, and the personal letters —often, we assume, cited verbatim— that give the novel its underpinnings of truth¹⁹.

McMurray hace hincapié en los diversos acontecimientos contextuales narrados y en la presencia de numerosos documentos, los cuales, desde la perspectiva del discurso histórico, apuntan hacia la comprobación

de un hecho histórico²⁰, y por lo tanto, a la conformación de una atmósfera de verdad que envuelve la obra y se logra gracias a la acertada disposición de las fuentes, la cual se constituye en una especie de sello o garantía de que lo contado ocurrió realmente. Así, el autor quiere dejar la impresión de no ficcionalidad, de que no está inventando nada, para que el lector acepte los hechos como verdaderos.

Muy asociado al tema de la novela documental y al tono de verdad que pretende conferirle el autor a su obra, aparece el rescate de lo escrito, como el testimonio más real de la historia. La vida puede estar llena de rumores y mediante la oralidad se pueden transmitir múltiples mensajes, pero los registrados generan una idea de mayor objetividad en relación con los hechos, de ahí que en la novela se le concede una importancia central a los informes presentados por distintas autoridades, a las declaraciones hechas ante el juez que son registradas, a las cartas y a los artículos de prensa que van relatando el curso del proceso judicial. Todos estos documentos o fuentes están marcados con el signo de verdad y ofrecen la posibilidad de un "conocimiento objetivo" de la realidad²¹.

Esta ilusión de no ficcionalidad y de apego a la verdad se refuerza con el predominio de la narración en tercera persona, y con la descripción detallada y minuciosa de los acontecimientos que son presentados en una linealidad temporal. La diégesis es contada por un narrador omnisciente que organiza la participación de los personajes y su respectivo discurso, adoptando una posición de exterioridad con respecto a lo narrado²², con lo cual se le confiere a la narración un tono de objetividad²³.

La linealidad temporal de la novela satisface las expectativas de verdad

que puede plantearse el lector. El autor se esmera porque haya una secuencia lógica en la trama y por ir presentando capítulo por capítulo la correspondencia temporal de los hechos y de las fuentes, los testimonios, los resultados de las pruebas y los informes. De esta manera, la novela reconstruye en estricto orden cronológico los hechos ocurridos desde el 27 de marzo de 1931 cuando Oliverio Castañeda llega a León, hasta el 28 de diciembre de 1933 momento en el que el Volcán Cerro Negro hace erupción, lo cual no implica que no haya retrospectivas y algunas proyecciones²⁴, pero estas son explícitas y tienen el fin de recuperar hechos y detalles que dan coherencia a la obra²⁵.

Además de esta linealidad temporal, los hechos son descritos con detalle y minuciosidad, de manera que el narrador entrega toda clase de datos con un orden estricto hasta el punto de que la obra se asemeja a *Crónica de una muerte anunciada*, novela en la que se presenta una narración milimétrica de cada uno de los sucesos y detalles²⁶.

Tanto por su referencialidad, que le confiere a la novela una dimensión histórica²⁷, como por el empleo de unos determinados recursos que producen la ilusión de estar ante una realidad objetiva, *Castigo Divino* se apoya en el discurso histórico para edificar un mundo verosímil, en el que el lector tiene la posibilidad de sentir que se encuentra ante la reproducción fiel de una determinada época de la historia nicaragüense.

3. DISCURSO JURÍDICO

El discurso histórico permite ambientar la novela en la época y darle un sentido de verdad a la narración, pero en realidad la novela está gobernada

por el discurso jurídico²⁸ que, como parte del Derecho, es la expresión particular de un sistema de normas reguladoras de la conducta humana²⁹. Todos los componentes de la novela están sometidos a este discurso porque, semántica y sintácticamente, la obra se presenta como la investigación de un caso jurídico, de ahí el predominio de un lenguaje tendente a la tecnificación y el afán de someter el asunto a las leyes de la racionalidad y el rigor científico³⁰, la codificación de los hechos y la estructuración como un expediente judicial.

La primera palabra del título ubica desde un principio la novela en un ámbito jurídico y a partir de ahí concurren diversas formas léxicas, que por su especificidad corresponden al mundo de las leyes, al punto que Carlos Fuentes ha dicho que el lenguaje más inmediato de *Castigo Divino* es "el de los códigos y procesos penales, las acusaciones y la acumulación de pruebas de nuestra tradición legal, romana, hispanoamericana y francesa"³¹. Palabras y frases como "instrúyase la causa", "testigo", "juez", "confirmar", "víctima", "declaraciones testificales", "autoridad", "mano criminal", "cárcel", "fuga", "inocente", "culpable", "fallida búsqueda", "declarante", "pruebas", "cuerpo del delito", entre otras, así como el procedimiento de identificación de las calidades de las personas y la situación de los hechos³² enmarcan la obra en ciertos códigos, fortalecen su connotación jurídica e inciden en la formación de un tono científico. Pero el lenguaje solo es una representación parcial del discurso jurídico, pues la obra, además, somete todos los hechos a un proceso lógico deductivo, que como apunta Dubouchet, encarna el espíritu investigativo, crítico y objetivo, en el que se requiere la formulación de hipótesis y las pruebas para verificar los hechos³³. De principio a fin, la

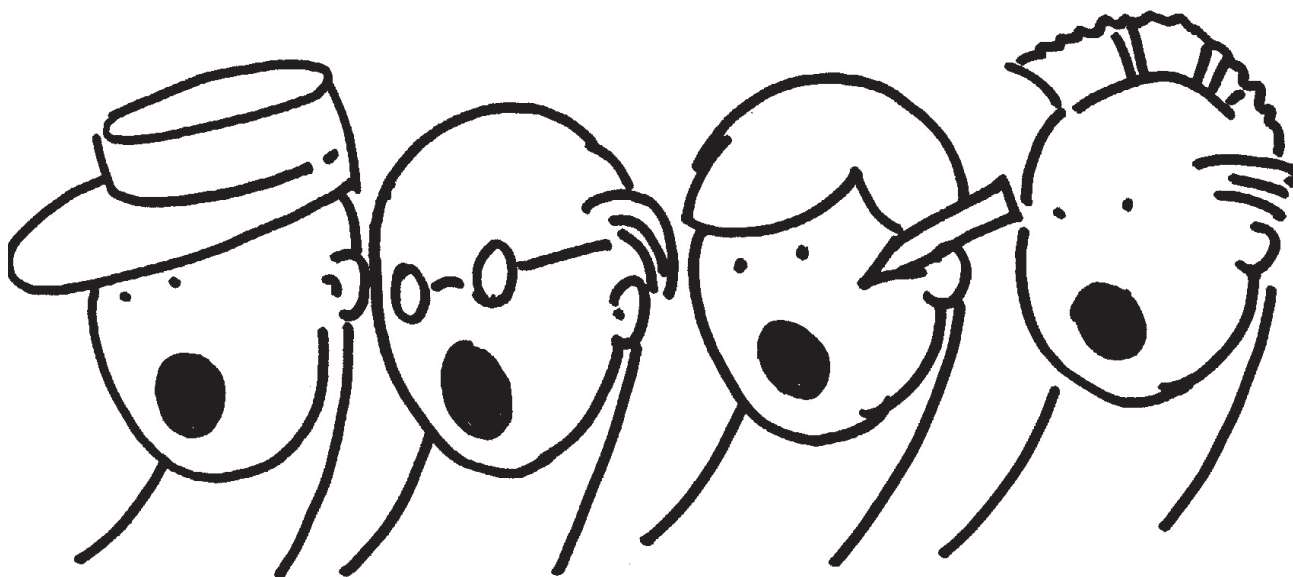
obra es un asedio al caso Castañeda con los recursos y procedimientos proporcionados por la ley, y apoyándose en disciplinas como la medicina, para confirmar datos científicos y obtener conclusiones que a la vez sirven para argumentar a favor o en contra de una determinada causa.

Estos elementos formales y lingüísticos son parte de la retórica jurídica de la obra, al mismo tiempo que demandan ciertos comportamientos sociales, como apunta Schrenberger al afirmar que “el lenguaje jurídico se presenta como una retórica social especial³⁴”, enfatizando la enorme importancia que tiene el lenguaje jurídico para señalar el comportamiento que los individuos deben adoptar para el cumplimiento de las leyes que gobiernan la sociedad, y para establecer las penas o sanciones correspondientes.

La retórica jurídica que puede observarse en *Castigo Divino* abarca aspectos temáticos y de forma, ya que el tema tratado es el esclarecimiento de la muerte de las víctimas de Oliverio Castañeda reviste una importancia

capital en el ámbito jurídico y requiere ser abordado con los parámetros propios de la disciplina, y siguiendo una estructuración que corresponde a la de un proceso judicial, pues las cuatro partes en que se divide *Castigo Divino* revelan el procedimiento lógico seguido para investigar y clarificar las sospechas que se tienen en torno a Oliverio Castañeda. La primera parte: “Por cuanto ha lugar, instrúyase la causa” presenta el panorama que se vive a raíz de las muertes de Marta, Matilde y Don Carmen y la captura de Oliverio Castañeda como sospechoso, y constituye la introducción o apertura de un extenso y complejo proceso judicial, en el que participan diversos actores: médicos, empleados, estudiantes, periodistas y familiares de las víctimas. Por un lado, se le acusa de haberlos matado por intereses amorosos y económicos, mientras que por el otro, existe la posibilidad de que sea inocente. Ante esta disyuntiva, desde un marco legal, conviene iniciar las indagaciones para conocer si realmente es culpable y de ese modo resolver las diversas conjeturas que se ciernen sobre su comportamiento. La segunda parte: “Establézcase el

cuerpo del delito” recoge las particularidades del proceso de investigación efectuado por el Juez Mariano Fiallos para determinar los aspectos clave del caso y constituye una recuperación dispersa del historial de Oliverio desde su llegada a Nicaragua. En la Tercera: “Acumúlense las pruebas” el Juez Fiallos ha hecho un acopio de datos e informaciones que proporciona la posibilidad de dictar una sentencia. Han prestado declaración los testigos requeridos, se han aclarado las argucias de Oliverio para obtener la estricnina, se han efectuado experimentos en la Universidad de León y se ha confirmado la presencia de dicho tóxico en los cadáveres de las víctimas, después de la correspondiente autopsia y de ser exhumados³⁵. La última parte: “Vistos, resulta” es la conclusión del periodo de instrucción que se había abierto el 9 de octubre de 1933, y que determinó que Oliverio fuera “indiciado formalmente bajo los cargos de parricidio y asesinato atroz” (p.391), el día 28 de noviembre de 1933, y el Epílogo: “Cópiese, notifíquese y publíquese” forma parte también de esta estructura jurídica y representa la culminación de todo el



proceso, la cual debe ser notificada y publicada para conocimiento de toda la sociedad³⁶.

De esta manera el discurso jurídico se convierte en una norma de escritura, a la que se somete también el lenguaje de otros campos discursivos. Hay, al menos en un plano superficial, un afán de examinar científicamente los acontecimientos y ofrecer al lector la posibilidad de participar y juzgar, de acuerdo con los detalles e informaciones que la obra otorga a medida que se desarrolla.

4. DISCURSO POLICIACO

Estrechamente vinculado con el discurso jurídico, en cuanto a la necesidad de que se cumpla la ley y la justicia para un desarrollo social adecuado, aparece en la novela el discurso policiaco, con una preponderancia que podría considerarse como uno de los principales generadores de la tensión narrativa. A pesar de las dificultades que pueden encontrarse para definir este tipo de discurso (obra), que por su funcionamiento ha sido entendido como literatura de masas³⁷, es conveniente partir de una concepción más amplia, como la de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, que ofrecen dos posibilidades de entenderlo:

a) admitir como relato policial de pleno derecho a cualquier texto que se compadezca con alguno de los cuatro subtipos siguientes: 1) la novela problema, que supone el planteamiento y la develación de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles, 2) el relato policial de intriga o suspenso, que implica la amplificación y resolución de una situación angustiante (del tipo de las desarrolladas por William Irish), 3) el thriller o novela de acción y aventuras criminales (en la línea de Edgar Wallace, Sax Roh-

mer, etc.), y 4) la novela dura, con su visión crítica o exasperada del orden social y del mundo del poder y del dinero (a la manera de Hammett, Goodis, Chandler, McCoy, Cheyney, etc.); o b) admitir como requisito mínimo del relato policial la existencia de una investigación y de una incógnita o reivindicación a verificar, por tenue y accesoria que parezca³⁸

Así mismo, la novela policiaca demanda un trabajo cuidadoso de parte del escritor, ya que la solución del problema o enigma no debe ser simplista, mecánica o producto del azar, sino asombrosa:

El escritor se compromete a una doble proeza: la solución del problema planteado debe ser necesaria, pero también debe ser asombrosa. Para complicar el misterio, le está vedado intercalar personajes inútiles, acumular cómplices o escamotear datos indispensables; también le están prohibidas las soluciones puramente mecánicas: los electroimanes que invalidan los fundamentos de la cerrajería; las veloces barbas postizas, que desbaratan el principio de identidad; las máquinas de rodajas y piolas, cuya laberíntica explicación excede las posibilidades de la atención, tampoco el novelista policial debe enriquecer la toxicología con venenos eruditos e imaginarios, ni dotar a sus personajes de inusitadas facultades hipnóticas, acrobáticas, taumátúrgicas o balísticas³⁹.

Castigo Divino se sustenta en el esquema básico predominante en la novela policiaca, ya que parte de una situación inicial de tranquilidad que se ve alterada por un hecho insólito o sorprendente, el crimen, sin que se conozca el agente que lo cometió y de inmediato se presenta una reacción colectiva, asignándose una persona experta para que esclarezca la situación y restituya el orden. Esta

es un detective, cuya responsabilidad consiste en encontrar el culpable para que sea castigado y con ello brindar seguridad a todos los individuos⁴⁰.

Castigo Divino está planteada como una búsqueda, de ahí que el enigma y la intriga, tan característicos del discurso policiaco⁴¹, sean los principales ingredientes utilizados para crear expectación y para hacer muy dinámica la relación entre el detective y el culpable. Previamente a la muerte de Marta, se crea un ambiente de misterio e intriga en torno a Oliverio Castañeda, el cual sirve de antesala para intensificar las dudas sobre su culpabilidad, pues resulta ser un hombre particular y extraño a la vez, causa del asombro a las jóvenes de la sociedad leonesa, rompe las costumbres de la ciudad, no se sabe si ha venido a Nicaragua únicamente a estudiar, si ha sido expulsado por Ubico en Guatemala, si debió huir a causa de un balazo que le propinó al finquero Alfonso Ricci, ni tampoco se conoce si es un hombre honesto y pacífico o, si por el contrario, es peligroso y hasta capaz de robar⁴², como se ve en el "Capítulo 6": "Desaparece un Niño Dios de Praga" donde la intriga cobra mucha fuerza. A esta altura, el autor ha logrado edificar una imagen compleja del personaje, y el lector se encuentra en una encrucijada donde aparecen sucesivamente criterios opuestos y contradictorios. Evenor, hermano de Don Carmen Contreras, habla bondades de Oliverio y afirma que toda la familia se siente muy satisfecha con la presencia de Castañeda, mientras que su sobrino Carmen Contreras Guardia opina muy diferente y sospecha que Oliverio ha sido quien robó la imagen del Niño Dios de Praga, desaparecida de su casa. Por un lado, Evenor Contreras al declarar ante el Juez el día 16 de octubre de 1933 expresa:

Considera el testigo que mentiría al decir que el traslado del matrimonio Castañeda a la casa de habitación de su hermano, no se haya hecho con el gusto de todos, pues los nuevos huéspedes eran agasajados espléndidamente, tratándoseles con la intimidad que solo se reserva a miembros de una misma familia; actitud encabezada por su mismo hermano, quien pese a su carácter retraído y huraño, le tomó inusitada confianza a Castañeda, al grado de enterarlo de asuntos referentes a sus negocios (p. 65)⁴³, mientras que por el otro, Carmen Contreras Guardia, en su declaración del 1 de diciembre de 1933, asegura que Oliverio representa un problema para la familia y que tenía una conducta extraña:

Viviendo ya con nosotros, se fue acentuando en mí la desconfianza que él me inspiraba, basada en hechos aparentemente insignificantes entonces, pero que hoy cobran gran trascendencia. Recuerdo por ejemplo, que una vez, al poco tiempo de llegar ellos, a plena luz del día desapareció de su camerino, en el corredor, una imagen del Niño Dios de Praga. Esta desaparición fue un misterio para todos, pues el camerino se mantenía bajo llave y solamente mi mamá guardaba la llave; sin embargo, yo, por pura corazonada, le eché en cara a Castañeda que él debía ser el culpable; y al día siguiente, de una manera inesperada, el Niño Dios de Praga apareció en el mismo camerino donde estaba antes, otra vez con llave (p. 67).

Si antes de la muerte de Marta, en condiciones extrañas, ya hay un alto grado de intriga, esta cobra mayor vitalidad a partir de este hecho. El autor, mediante anticipaciones temporales hace más difícil el esclarecimiento de la situación. En el "Capítulo 3" coloca en primer plano la opinión de

Oliverio Castañeda, que insiste en su inocencia al afirmarle a Rosalío Usulutlán, en una entrevista, que no tiene ninguna responsabilidad en relación con la muerte de Marta Jerez, Matilde Contreras y Carmen Contreras y que, por el contrario, les guardaba un aprecio y un cariño especiales que lo inhibían a darles alimentos envenenados y además, el dictamen de los médicos señala otras causas. Es tal la coherencia de Oliverio que todas sus aseveraciones parecen ciertas, como puede verse en los siguientes parlamentos del personaje:

a) Ya he pedido al Señor Juez de lo Criminal que me haga el favor de disponer la exhumación del cadáver de mi esposa, por muy doloroso que resulte para mí, con el objetivo de que se compruebe de una vez por todas que no murió envenenada, sino que, como los médicos que la asistieron confirmaron a su tiempo, falleció debido a un ataque de fiebre perniciosa (p.35)

b) Matildita fue para mí un crisol de virtudes, un venero de bondades y encantos. Le tocó por desgracia fallecer, igual que mi esposa, en la plenitud de su juventud, atacadas las dos por el mismo mal, la fiebre perniciosa. Dado el cariño y la estima que me dispensaba, debe sufrir desde el más allá viéndome en la situación que me encuentro, por culpa de la insidia y la calumnia vil (p. 36)

c) —La muerte inesperada de Don Carmen ha sido para mí motivo de profundo y sincero dolor. Fue un gran amigo mío, y me honro en contarme entre quienes pudieron llamarse en vida suya sus amigos, ya que siempre los seleccionó con criterios muy estrictos (p. 36).

Justamente el Dr. Darbshire dictaminó que Marta Jerez había muerto de fiebre perniciosa, lo cual coincidía

con los juicios manifestados por Oliverio, pero el autor aprovecha este dictamen para establecer una seria polémica entre el Dr. Darbshire y el Dr. Atanasio Salmerón, que terminará aclarando los hechos. El segundo no compartió el criterio del primero y se empeñó en demostrar que existía una mano criminal, de manera que la búsqueda de pruebas se convierte en una necesidad para dar una explicación válida a tal suceso. Salmerón enciende la disputa, pues se siente ofendido como profesional y como miembro de la sociedad, y por su propia iniciativa se encarga de velar porque no se infrinjan las reglas sociales, pues según él, el dictamen del Doctor Darbshire encubre y favorece al criminal:

—Conclusiones, maestro. Si es que quiere oír las —el Doctor Salmerón guardó la libreta en la bolsa del saco.

—Ya era hora —el Doctor Darbshire se ajustó los quevedos, y sonrió a la fuerza—. Dele viaje, nada se pierde con oír.

—El jovencito nervioso envenenó a su esposa. Y calculó hacerlo en la fecha de un posible desarreglo menstrual —el Doctor Salmerón llevó la mano a la bolsa del saco para extraer otra vez la libreta, pero la dejó allí, argumentando de memoria—. Así tenía la excusa para lanzarse a la calle en busca de sus amistades, que ya conocían de este mal.

—Veneno. Ya salió lo que yo esperaba —el Doctor Darbshire negó con tristeza—. Su mal es incurable, colega.

—Sí, maestro, veneno —el Doctor Salmerón no se apartaba de su discurso, aunque le doliera la pulla—. Trismus, cara cianótica, asfixia, convulsiones. Un cuadro similar al de la fiebre perniciosa. Y exactamente como él esperaba, llega usted y sentencia: fie-

bre pernicioso (p. 132)⁴⁴.

Atanasio Salmerón cuestiona la sabiduría de su maestro y se convierte como “en esos vientos fuertes del mes de febrero que empezaban a soplar de pronto, arremolinando polvo y basura” (p. 126) contra el rostro del Dr. Darbshire⁴⁵, pues con gran ímpetu surge como un personaje clave que tendrá la misión de un detective, y que según Sergio Ramírez, más que un detective heroico es un hombre de la vida doméstica, con una capacidad impresionante para relacionar detalles y causas, muy analítico y racional⁴⁶.

Salmerón al ver el cuadro que presentaba Marta al morir se atrevió a decir que se trataba de un envenenamiento, con lo que hace saltar la chispa de la duda y no cesará en sus esfuerzos hasta que logre su objetivo: probar que Oliverio, al que irónicamente llama “jovencito nervioso” (p. 132) envenenó a sus víctimas de manera muy calculada, y que por lo tanto, es un criminal al que debe castigársele, aspecto que genera intriga y expectativas en el lector que sigue atentamente el proceso de investigación efectuado por este personaje, constituido en un guía que trata de armar todas las piezas de los crímenes y resolver los enigmas que estos



encierran. Aunque cada una de las declaraciones presentadas por los testigos aportan datos, abren nuevas luces en el proceso y tienden a construir una determinada “verdad” sobre los hechos⁴⁷, Salmerón no cesa en su exploración de diversos puntos de interés de los crímenes y, a medida que avanza la narración, incorpora más perspectivas.

La mentalidad analítica y objetiva de Atanasio Salmerón, así como su capacidad para no dejarse turbar por sentimentalismos y falsas pistas, le permite despejar la incógnita sobre la que se construye la novela, especialmente en cuanto al desciframiento de las actitudes de Oliverio que ponen a prueba a todos los personajes participantes en esa búsqueda del culpable, ya que aparece y desaparece en distintos escenarios, sus declaraciones resultan muy persuasivas, y además, asume un comportamiento como una persona sensata y agradecida, lo que termina confundiendo a la sociedad que no logra discernir si es culpable o inocente⁴⁸.

Salmerón no se presenta como un detective especializado que se contrata para que logre aclarar los crímenes y restablecer el orden, ya que por su propia iniciativa, y como un reto moral y profesional sugiere algunas pistas que luego conducen a aclarar los crímenes; por el contrario, es un individuo común que parte de la colectividad⁴⁹, con un agudísimo espíritu de observación que le permite construir un tablero con todos los elementos indispensables para determinar la culpabilidad de Oliverio, logrando descifrar y desentrañar sus actitudes, para lo cual también se apoya en sus conocimientos científicos y en una reconstrucción lógica de los hechos.

En general, Sergio Ramírez se sirve del discurso policiaco para crear un

relato lleno de intriga, con una prosa directa y con descripciones minuciosas de realidades externas y subjetivas que producen la tensión dramática y demandan la atención permanente del lector⁵⁰ desde el principio de la obra, pues el narrador va concediendo muchas pistas al lector, pero al mismo tiempo lo engaña y extravía, como suele ocurrir en la novela policiaca⁵¹. De esta manera, la novela se propone como un enigma y su desciframiento le confiere unidad de principio a fin, y otorga las claves para que sea leída como obra detectivesca o policial.

5. DISCURSO FOLLETINESCO

Antes de editarse como libro *Castigo Divino* fue publicada por entregas en el suplemento *Nuevo Amanecer Cultural* del *Nuevo Diario de Nicaragua*, concretamente entre abril y octubre de 1988. Ya este hecho le daba a la historia narrada un tono particular. Los acontecimientos contados captaban la atención de los lectores, quienes al terminar cada entrega quedaban sedientos de la siguiente. La novela mantiene una división en cuarenta y ocho “capítulos” que, por su contenido y estructura, corresponden a dichas entregas⁵², las cuales por sí mismas constituyen un fragmento de la historia narrada, de ahí que cada una funciona como una puerta abierta que permite el paso a la siguiente, creando de ese modo suspenso⁵³.

En *Castigo Divino*, el discurso folletinesco, al igual que el discurso policiaco, le confiere a la obra un tono popular y acerca al lector a la historia narrada; ya que capta su atención y lo entretiene⁵⁴ mediante la narración de historias entrelazadas con diversos asuntos, cuyo desenlace es postergado intencionalmente por el autor⁵⁵. Además, como parte de la literatura popular, desenmascara la realidad

seleccionando asuntos que en apariencia parecen triviales y cursis, pero tienen un trasfondo crítico e ideológico.

Ahora bien, el discurso folletinesco, como representación de un mundo engañoso y falso, se enmarca dentro del kitsch, término que designa el mal gusto artístico o la llamada basura literaria, ya que uno de sus principales rasgos es la inadecuación estética⁵⁶. Matei Calinescu sostiene que la esencia de lo kitsch es su abierta indeterminación, su poder alucinógeno y su promesa de una fácil catarsis y considera que existen dos categorías amplias de lo kitsch:

Limitándonos, por el momento, a la literatura podemos distinguir dos categorías muy comprensivas, cada una de las cuales contiene un número infinito de especies y subespecies: 1) kitsch producido para la propaganda (incluyendo lo kitsch político, religioso, etc.) y 2) kitsch producido principalmente para el entretenimiento (historias de amor, poesía de tienda de regalos tipo Rod McKuen, baratijas literarias, melodías, etc.)⁵⁷

Castigo Divino puede ubicarse dentro de la segunda categoría apuntada por Calinescu, ya que la obra, tomando como núcleo de significación los crímenes cometidos por Oliverio, aborda diversos temas y tópicos del folletín y le concede gran importancia a la estructuración del universo narrativo con base en la intriga amorosa y la cursilería. Desde un principio la obra se constituye en un juego de emociones en el que participan tanto personajes femeninos como masculinos, cuyas acciones provocan la alegría o el llanto. Destaca además, el hecho de que estos personajes aparecen ubicados en campos semánticos opuestos y son caracterizados inicialmente con grandes trazos simplificadoros, y al igual que en la novela folletinesca, según Jorge Rivera, redu-

cidos a las más evidentes y rotundas oposiciones⁵⁸.

En torno a Oliverio se teje un gran drama de misterio y amor. A su llegada a León impresionó a las damas de la ciudad y cuando se trasladó a casa de la familia Contreras desencadenó una marea de sentimientos entre Doña Flora, Matilde y María del Pilar, ya que lo consideran un hombre apuesto, inteligente y galán; se enamoran de él, pero no se atreven a descubrir sus sentimientos ante las demás por el vínculo familiar que las une, lo que les genera una situación de conflicto e hipocresía⁵⁹. El propio Oliverio en una carta que le escribe a Matilde le habla de su frustración al no poder regresar a Nicaragua para estar a su lado y “gozar de su consuelo adorado” (p.441) y le recuerda la canción que un día la Misere le cantó cuando él se lo pidió para demostrarle un gesto de amor:

Te vale más cariño, que orgullosa, te vale más cariño, que hermosura, piensa que en el fondo de la fosa llevaremos la misma vestidura... (p.441)

Al mismo tiempo que Oliverio le manifiesta su amor a Matilde, señalándole el dolor y el sentimiento de ausencia que lo embarga, hace referencia a que también ha estado interesado por María del Pilar:

Sabe Mati, Mito me preguntó en el tren, al calor de la intimidad: ‘Dígame, Oli, ¿a cuál de mis hermanitas prefiere Usted?’ Y yo, sin vacilar, le respondí: ‘Qué pregunta, Mito. Mi elección es Mati. La ausencia de estos meses ha confirmado a mi corazón que ella es su única dueña’. ¿Qué opina Usted de esta respuesta? Puede preguntárselo a él si quiere, para que no siga con esos tontos temores y sepa que si he venido a parar aquí, es solamente porque no me permitieron

ir directamente a sus brazos, señorita descreída; pero llevo en mi cartera el itinerario de los barcos como si fuera un escapulario milagroso, para saber así cuál es el primero que sale con destino a Corinto (p. 442)⁶⁰.

Oliverio también recibe cartas en las que se delatan problemas sentimentales, y permanece la intriga, debido a que son anónimas, aunque hay suficientes indicios para pensar que se trata de una de las hermanas Contreras:

Le confieso que yo hace dos meses creí que era M.P. la que le interesaba. Algo en su modo de ella con Ud. me hacía temer (digo temer porque sentía que yo comprendía que lo quería) que debía haber habido algo entre Uds., porque ella con todas las personas es orgullosa y altanera y Ud. ha sido una excepción. No vaya a disgustarse amorcito, pero dígame lo que yo quería saber. ¿Le gustó a Ud. M.P. y si era ella la que le gustaba, por qué cambió de idea? (p. 42)⁶¹.

Además de estos conflictos sentimentales, hay muchas escenas donde la cursilería abunda y sirve para ir descubriendo la superficialidad de la sociedad leonesa, la cual se preocupa por aspectos que resultan intrascendentes, como se observa en los calificativos asignados a Flora de Contreras, llamada como “virtuosa y apreciable dama” (p.147), de gusto extraordinario (p.147), de majestuosa personalidad (p.148), viste de estilo glamoroso (p.148) y altiva (p. 148)⁶², denominaciones que revelan una actitud artificiosa para agradar a la familia Contreras⁶³, desvelándose así una gran distancia entre lo que realmente sienten los personajes y lo que dicen. Esto también se aprecia en el gesto de las señoritas leonesas que parecen conmovidas por la muerte de Matilde Contreras y en la gacetilla publicada por el periódico *El Cronista* expresan:

Al partir hacia la morada del Creador, nos legas solo dulces recuerdos, porque eras pura y porque de ti emanaba el perfume exquisito de tu alma plétórica de encantos, la música entre ellos; pues fuiste una delicada intérprete del piano.

Hoy ya te encuentras dormida para siempre, sin que de tu sueño virginal logren despertarte los sollozos de gran cantidad de personas que, inconsolables, lloran la desgracia de tu partida; y cómo no habrían de llorarte, si al irte de este mundo dejas sembrado tu corto camino con las rosas inmarcesibles del bien y los jazmines de la virtud (p.169)⁶⁴.

A pesar del sufrimiento que causa la muerte, la superficialidad que se delata en estos parlamentos es evidente, y apunta más bien a la conveniencia de mantener el orden y las buenas relaciones con las clases adineradas, aunque sean un falso ejemplo de honestidad, como sucede con la familia Contreras, y en general con la burguesía. De esta manera, la cursilería contribuye al sentido crítico de la novela, apuntado en términos amplios por Lucrecia Méndez:

Hay verdaderas joyas de cursilería en las crónicas sociales y periodísticas; en las cartas de amor pegajosas en donde se entretejen al discurso narrativo fragmentos de canciones lacrimógenas o dulzonas; en los diálogos que parecen sacados de telenovelas; en poemas plagados de lugares comunes. Es decir, en una actitud que es suma de patetismo altisonante, solemnidad hueca, exageración ingenua, todo dentro de un tono de tan mal gusto intencional que casi suscita ternura⁶⁵.

En *Castigo Divino* Sergio Ramírez aglutina y aprovecha una variedad de temas recurrentes en el folletín: el amor, la muerte, los celos, la tristeza,

la virginidad, el honor y la honradez⁶⁶. La atracción ejercida por Oliverio sobre los personajes femeninos y el misterio en que se desenvuelve convierten también la novela en una historia de amor en la que salen a relucir las virtudes de los personajes y los obstáculos que deben vencer para alcanzar la felicidad, con lo cual la obra en este sentido tiende a plantear los hechos de un modo maniqueísta, en donde no se admiten los términos intermedios: se ama o se odia, se es inocente o culpable, benefactor o traidor, amigo o enemigo.

El autor además de apoyarse en códigos del folletín realiza un ejercicio intertextual⁶⁷ para ilustrar metafóricamente el proceso sentimental que han experimentado los personajes en el desarrollo de la novela, gracias a la citación de diversos textos provenientes de la tradición literaria española. El misterio, la traición, el amor y la muerte son resignificados en fragmentos poéticos provenientes de varias fuentes, como se nota en el epígrafe de la Cuarta Parte, tomado del *Romancero Asturiano*, el cual representa metafóricamente lo que Oliverio significaba para las mujeres en la obra:

¡Ay!, un galán de esta villa,
¡ay!, un galán de esta casa,
¡ay!, de lejos que venía,
¡ay!, de lejos que llegaba.
—¡Ay!, diga lo que él quería,
¡Ay!, diga lo que él buscaba.

Romancero asturiano (p. 327)⁶⁸.

El misterio que encerraba Oliverio produce en los personajes femeninos distintas actitudes, muchas veces contradictorias. Flora fue capaz de enviarle alimentos a la celda y hasta pedirle a Anastasio Somoza que lo liberara ("Suplícole encarecidamente ordene su inmediateísima libertad.

Atentamente, Flora vda. de Contreras", p. 219), y también llegó a sentir celos de Marta, la esposa de Oliverio e implícitamente de sus hijas, que hallaban en Oliverio un hombre muy atractivo. Por su parte, Matilde atraviesa estados emocionales diferentes, ya que en algunos momentos manifestó su deseo de que Oliverio no regresara a su casa, pero cuando este retornó se sintió muy feliz y satisfecha:

Matilde no cumplió sus amenazas de hacer todo lo posible para evitar que Oliverio Castañeda volviera a habitar en la casa, y lo más probable es que tampoco le habló a Don Carmen del asunto; porque la sirvienta Salvadora Carvajal nos dice, en su declaración del 14 de octubre de 1933, que el día en que estaba anunciando su regreso, se mostró desde la hora de levantarse muy contenta y llena de entusiasmo (p. 142)⁶⁹.

Por su parte, Oliverio, a pesar de habersele demostrado su culpabilidad se torna como un hombre sufrido y sentimental que llora ante ciertos acontecimientos, no mostrándose como un hombre invulnerable y frío, como se infiere de la carta que le escribe a su padre; además, llora junto al Globo Oviedo por la muerte de su esposa y le da el pésame a Don Carmen Contreras por la muerte de Matilde. Solo al final, cuando se descubre su extraordinaria habilidad para fingir y continuar cometiendo sus fechorías, las mujeres se percatan del engaño de que han sido objeto, como bien se recoge en el epígrafe de la Tercera Parte:

¡Déjame, triste enemigo,
malo, falso, ruin traidor,
que no quiero ser tu amiga
ni casar contigo, no!

Romance de Fonte Frida (p. 215)⁷⁰.

Además de estos epígrafes que revelan la forma como se plantean las rela-

ciones amorosas y sentimentales en la novela, el epígrafe principal connota también un asunto de carácter amoroso, concretamente la obsesión del personaje masculino por estar junto a una mujer que considera muy bella, por lo que está dispuesto a realizar cualquier acción:

A carne humana
me huele aquí.
Como no me la des
te como a ti. (p. 11)⁷¹.

Este epígrafe, extraído de *Los títeres de cachiporra* de Federico García Lorca, poeta a quien Sergio Ramírez ha valorado ampliamente, delata que el foco de la novela son asuntos de carácter humano y sentimental, y sirven como marco contextual en el que Oliverio Castañeda, prendado por la belleza de las hermanas Contreras, comete los crímenes con tal de poseerlas.

6. DISCURSO PERIODÍSTICO

Las formas del discurso periodístico empleadas en la novela se encargan de fortalecer la verosimilitud textual forjada mediante otros discursos presentes, ya que refuerzan la credibilidad de la obra en la medida en que se basan en criterios científicos como la práctica sistemática, el afán de comprobación y la voluntad de ahondar en la realidad⁷². Además de esto, el lenguaje empleado se orienta al ámbito de las certezas y tiene una función utilitaria, como medio comunicativo:

A diferencia de la literatura, el periodismo debe obtener esta trascendencia a partir de su apego a los hechos: tal es su destino como mediador. La compulsión que los periodistas sentimos por la fidelidad, y la exigencia de utilizar el lenguaje no tanto como un recurso mágico con posibilidades estéticas, sino como una herramienta

utilitaria para comunicar, proviene de ella⁷³.

Así mismo, las formas del discurso periodístico deben producir también la sensación de que existe un apego a los hechos, de los cuales se desprenden diversas reflexiones, gracias a la argumentación y al razonamiento utilizados⁷⁴, y también a la ubicación de los hechos en las coordenadas espacio temporales, lo que le imprime a la actividad del periodista un sentido ético y de responsabilidad.

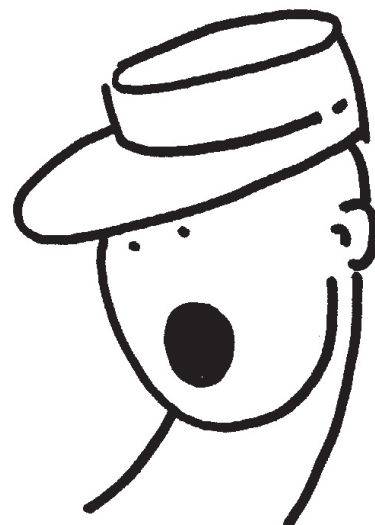
Castigo Divino informa al lector sobre los periódicos que existían en la década de 1930 en Nicaragua y al mismo tiempo desvela el tipo de lenguaje que empleaban y la función que cumplían. Pero desde un punto de vista discursivo, sobresale el hecho de que la novela está escrita apoyándose en diversas formas o géneros del discurso periodístico, a través de las cuales se van presentando distintas situaciones, desde las más cotidianas como el envenenamiento de perros hasta aquellos que revisten una trascendencia mayor como la muerte del protagonista. La lectura de la novela le brinda al lector todo tipo de información relacionada con el acontecer histórico y político de la época, el curso que sigue el proceso contra Oliverio, las dificultades que Salmerón enfrenta en la búsqueda del criminal, los amores y pasiones de Doña Flora y sus hijas, las muertes misteriosas, las costumbres y marcas comerciales. Todo ello descrito minuciosamente y con una secuencia lógica y cronológica de modo que al lector le parezca estar frente a la verdad de lo acaecido. Además, se presenta una narración exacta, precisa y justa, elementos funcionales también dentro del discurso periodístico⁷⁵, lo cual redundará en una narración puntual, pues cada fragmento de tiempo está ocupado por un hecho específico,

que finalmente adquiere una importancia capital.

Una revisión cuidadosa de la obra permite determinar que en la novela sobresalen la entrevista y el reportaje como las dos principales modalidades del discurso periodístico⁷⁶ explotadas por el autor para cumplir su propósito de "narrar con objetividad" e ir descubriendo las características y contradicciones sociales, a través de los juicios y actitudes de los personajes.

A través de la entrevista Sergio Ramírez se va adentrando en el mundo de Oliverio Castañeda, no de una forma indirecta y desdoblada, sino mediante la presentación directa de su voz, lo cual elimina toda mediación de otro sujeto y el lector queda encarado a una visión particular y coherente desde la perspectiva de este individuo. Según Eduardo Ulibarri:

Mediante el diálogo inteligente, exhaustivo y reposado, pero no complaciente, el periodista puede recabar la información que un experto posee, indagar en las ideas de un personaje, desentrañar sus impulsos, detectar sus fobias y estímulos, poner al desnudo ciertos aspectos de su vida, en fin, acercarse en la medida de lo



posible a la humanidad del entrevistado⁷⁷.

La entrevista que Oliverio le concede a Rosalío Usulutlán, titulada por el autor "¡Soy inocente!, clama desde las ergástulas. Interview exclusiva concedida por el Doctor Oliverio Castañeda a nuestro reporter Rosalío Usulutlán" (p.31), proporciona al lector un acercamiento a la compleja personalidad de Oliverio Castañeda, en la cual se pueden encontrar múltiples detalles relacionados con su vida (incluso desde antes de su llegada a Nicaragua) y su posición con respecto a las acusaciones que se le hacen. He aquí algunos fragmentos de dicha entrevista:

a) —Doctor Castañeda: la prensa nacional y extranjera da diversos colores a una tragedia que conmueve a León; su persona es objeto de vivos comentarios y alrededor suyo se tejen múltiples conjeturas. ¿Quisiera Ud. responder algunas preguntas para los ávidos lectores de *El Cronista*?

Medita unos segundos. Interroga con movimientos lentos de la cabeza, y contesta:

—Con gusto, señor Usulutlán. (Una pausa) (p. 32).



b) —¿Es esta la primera interview que Ud. concede a la prensa?

—Sí. Hasta ahora puedo hablar, pues tengo una semana de estar por completo incomunicado, mientras en los periódicos se ha dicho de mí lo que se ha querido, sin prueba alguna. Agradezco a Ud. señor Usulutlán, la oportunidad que me presenta para hacer estas declaraciones que pueden llevar un poco de tranquilidad a mis numerosos amigos, quienes deben saber que tengo mi conciencia transparente como el cristal (p. 35).

c) Pese a la mordacidad de sus señalamientos, parece extenuado, sin fuerzas. Sin embargo, es necesario tocar otros temas; se lo propongo, acepta.

—Perdone Ud.: después de la muerte de su esposa Marta, Ud. abandonó Nicaragua, supuestamente para siempre. ¿A qué se debió entonces su regreso, si ya nada lo retenía aquí?

Sonríe melancólico.

—Regresé con la intención de preparar los materiales del libro 'Nicaragua, 1934' tarea emprendida en sociedad con el Señor Miguel Barnet, de nacionalidad cubana, y experto en materia editorial. Se trata de un anuario con datos sociales y económicos, estadísticas diversas y fotografías; y para reunir la información necesaria nos proponíamos recorrer las distintas poblaciones del país. Los proyectos y contratos y la escritura social correspondiente, así como las cartas comerciales del caso, se encuentran entre mis pertenencias decomisadas (p. 37).

d) —¿A qué atribuye la desgraciada situación en que se encuentra ahora? Ud. siempre gozó de gran estima en esta ciudad.

—A la malicia y a la habilidad de quienes, por envidia, se empeñan en

deshonrar mi nombre, prestándose a las maquinaciones perversas del tirano que sojuzga a mi patria, Guatemala (p. 38)⁷⁸.

En cuanto al reportaje, conviene señalar que si bien puede definirse como "relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano"⁷⁹, a criterio de Eduardo Ulibarri, es una modalidad discursiva donde concurren otras formas periodísticas:

Tiene algo de noticia cuando produce revelaciones; de crónica cuando emprende el relato de un fenómeno; de entrevista cuando transcribe con amplitud opiniones de las fuentes o fragmentos de diálogos con ellas. Se hermana con el análisis en sus afanes de interpretar hechos, y coquetea con el editorial y la crítica cuando el autor sucumbe a la tentación de dar sus juicios sobre aquello que cuenta y explica⁸⁰.

En su libro *Mentiras verdaderas* (2001) Sergio Ramírez destaca la importancia de la narración como reportaje y para ello pone como ejemplo la obra *In cold blood* (1965) de Truman Capote. Apunta que esta hace gala de la precisión objetiva, pues

A la hora del juicio, sabemos no solo el color del traje que llevaban los reos el primer día de la vista, sino dónde y de qué marcas lo compraron los suyos el fiscal y el abogado defensor, cuánto pagaron por ellos. ¿Interesan estas minucias al lector? Interesan, en la medida en que, dentro de la trama, se convirtieron en hilos que van probando la veracidad del relato, o su ficción de veracidad; o cuando sirven para crear la atmósfera narrativa⁸¹.

Tomada en su totalidad, la novela reconstruye, de la mano de Rosalío Usulutlán y Manolo Cuadra, periodistas de la novela, el cuadro de la sociedad nicaragüense de la década de 1930, fundamentalmente a través de la indagación profunda en el caso de Oliverio Castañeda, para lo que resulta fundamental que el narrador entregue todos los detalles relacionados con cada una de las secuencias de la obra, a fin de que el lector cuente con la información necesaria para establecer distintas asociaciones y sacar sus propias inferencias con respecto al problema que se la ha planteado. De este modo, la lectura de cada "capítulo" va suministrando los datos precisos sobre las acciones y comportamientos de los personajes y a medida que la obra transcurre se va conformando un "cuadro completo" que puede encontrarse hacia el final de la obra y que el autor intencionalmente ha denominado "Cuando el río suena, piedras lleva (Reportaje en XV cuadros, original de Rosalío Usulutlán)"⁸².

7. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA NOVELA COMO PARODIA DE DISCURSOS Y COMO PARODIA SOCIAL

En términos amplios, la parodia representa un trabajo de recreación artística y literaria de ciertos modelos, códigos y convenciones culturales, como lo indica Elzbieta Sklodowska cuando sostiene que

—la clasificación de un discurso como paródico va a basarse en el reconocimiento de la presencia permanente, no incidental, de un pre-texto (texto originador) dentro del texto estudiado;

—el pre-texto puede aparecer en forma de varias obras de un solo autor,

como un conjunto de convenciones, una obra concreta, una amplia nómina de obras de varios autores, etc.;

—aceptamos que la relación paródica entre el texto y el pre-texto se caracteriza por una distancia irónica que puede ser matizada a través de una variedad de recursos y producir toda una gama de impresiones subjetivas: desde un ethos extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso; asimismo, coincidimos con la idea heredada de los formalistas rusos y compartida hoy por la mayoría de los críticos de que la parodia evoca los pre-textos no en el sentido de una repetición 'parasítica' sino más bien trasgresión 'constructiva'⁸³.

El autor toma el modelo como punto de partida y le imprime un tono, que puede ser burlesco, irónico o satírico; pero la parodia también puede constituir simplemente una reconstrucción creativa. En *Castigo Divino* se parodian los discursos histórico, jurídico, policiaco, folletinesco y periodístico, ya que el autor se apoya en ellos y paralelamente los recrea, con una doble intencionalidad: por un lado encuentra que estos discursos le sirven para formar una "imagen objetiva" de la sociedad de la época y por el otro, les da un tratamiento particular que los lleva a adquirir nuevas connotaciones⁸⁴.

En cuanto a la parodia del discurso histórico, surge al otorgársele a la novela una dimensión filosófica en la que se expone la imposibilidad de llegar a una verdad, como pretende el discurso histórico. Aunque el autor se haya apoyado en técnicas narrativas tendentes a la objetivación del mundo narrado, éstas más bien se convierten en un mecanismo idóneo para instaurar una ambigüedad en la que le deja al lector la opción para asumir deter-

minados criterios. Con respecto a la construcción de la verdad en *Castigo Divino*, Sergio Ramírez reconoce su relatividad, ya que llegó a afirmar que como abogado defensor de Oliverio Castañeda lo hubiera salvado y como fiscal acusador lo hubiera condenado. Sin embargo, confiesa que en la realidad Oliverio era culpable, pero él no puede intermediar entre el personaje y el lector⁸⁵, enfatizando que solo se ha encargado de entregarle al lector todos los datos para que reflexione y valore los hechos de acuerdo con su perspectiva, pero es obvio que su trabajo implica una elaboración conceptual en la que se han seleccionado y combinado distintos tópicos del paradigma cultural.

El juego constante entre lo sucedido y lo inventado, la verdad y la mentira, lo real y lo creíble, instaura una ambigüedad que conduce a la parodia del discurso histórico tradicional. Todo el esfuerzo puesto para mostrar el mundo narrado como verdadero se destruye en el momento en que la ficción impone su magisterio. En la obra realidad y ficción están perfectamente entrelazadas de modo que el lector se encuentra ante la disyuntiva de determinar las fronteras entre una y la otra. Ernesto Cardenal resume esta relación de la siguiente manera:

Y como digo, la verdad y la ficción están ahí mezcladas, no se pueden distinguir. Muchas veces yo mismo, que viví eso aunque de niño, no sé bien qué es verdad y qué no es verdad. Y creo también que eso es una magia de la novela; no realismo mágico sino mágica realista. La relación entre la realidad y la ficción la resume estupidamente Don Quijote en la novela de Cervantes cuando dice 'Dios sabe si hay Dulcinea en el mundo, y si es fantástica o no es fantástica'⁸⁶.

Esta confusión surge de un tratamiento especial de la realidad histó-

rica en el que todos los hechos son sometidos a la mirada analítica del autor, disfrazado o escondido en la voz del narrador y de los personajes. Las referencias a distintos acontecimientos como la creación de la Guardia Nacional, la presencia de la Marina Norteamericana, la muerte de Sandino y los crímenes cometidos por Oliverio Castañeda constituyen parte de la realidad y de la memoria histórica, pero en el momento en que entran en la ficción adquieren nuevos significados al relacionarse con otros campos de la cultura⁸⁷.

Además, es importante señalar que *Castigo Divino* trasciende los códigos de la llamada historia tradicional porque no toma como centro de la diégesis una figura que realiza grandes hazañas (un general, un estadista, un eclesiástico), con una perspectiva desde arriba, sino que se centra en las acciones de un personaje criminal, que está al margen de las esferas de poder y que por lo tanto, posee una visión del mundo muy diferente a la que podría desprenderse de un personaje glorioso⁸⁸.

Para Muiser, la obra se fundamenta en la realidad histórica y mediante técnicas como la descripción cuasi objetiva, las omisiones, exageraciones y anacronismos, presenta una interpretación analítica y subjetiva de la historia. Los juicios de Muiser, si bien destacan los rasgos de discurso histórico que posee la novela, también son muy reveladores del trabajo creativo del autor; aspecto que Ramón Luis Acevedo subraya al afirmar que

Nos queda un apasionante relato de más de cuatrocientas páginas y una magistral reconstrucción de la atmósfera tensa y enrevesada de León durante los primeros años de la década de los treinta. Nos queda una galería de personajes vivos y muy humanos y muy bien caracterizados por el autor.

Nos queda el arte del novelista de fundir la realidad y la ficción, puesto que aunque sean auténticos muchos datos y documentos, su labor de ensamblaje, contextualización y presentación, así como la reconstrucción imaginativa de los personajes, acciones y diálogos, demuestran su dominio del oficio y proyectan en ellos una nueva significación⁸⁹.

De esta forma, en *Castigo Divino*, la idea de una historia objetiva pasa a ser una quimera porque los acontecimientos son descritos desde varias perspectivas, a través de una red de convenciones culturales que corresponden a la percepción particular que los individuos tienen del acontecer histórico, de modo que se derriba la voz autoritaria de la historia (sentido tradicional) y se crea un espacio para la heteroglosia⁹⁰, o conjunto de voces opuestas y diversas que proyectan una nueva valoración de los hechos, con lo cual se destruyen los sentidos unívocos y se crea el espacio para la ambigüedad y la polisemia.

Tal y como la novela efectúa una recreación paródica del discurso histórico, también asume una perspectiva similar en relación con el discurso jurídico. Aunque se fundamenta en este, pues la realidad es organizada y sometida a los códigos y procedimientos judiciales, aparecen distintos elementos que permiten parodiarlo. Así, el lenguaje jurídico, empleado en el ámbito de la Mesa Maldita, definida como el principal mentidero de León, queda relativizado y reducido a un espacio marginal:

En la mesa maldita se examinan y certifican en cuanto a su autenticidad toda clase de historias de carácter escabroso, vr. y gr. adulterios, noviazgos burlados, abortos forzosos, preñeces arregladas a punta de pistola y amancebamientos clandestinos; se lleva cuenta puntual de los hijos naci-

dos de dañado ayuntamiento, de las viudas que abren sus puertas al filo de la medianoche y de las hazañas de sacristía de curas barraganes; así como se registran de manera meticulosa otros escándalos en que también se ven envueltas las familias más importantes de la ciudad, entre ellos despojos de herederos, estafas, deudas remisas, falsificaciones, estelionatos y quiebras fraudulentas (p. 18)⁹¹.

La validez del discurso jurídico, en tanto discurso fundamentado en datos reales y fidedignos, se anula al concedérsele valor a la voz de actores, cuya actividad está fuera de los ámbitos legales y se asocia más bien con lo subjetivo y espiritual, como esta carta del médium Abrahan Paguagua, incluida en el expediente judicial de Oliverio Castañeda:

En presencia de reconocidas personas que están dispuestas a jurar la verdad de lo que vieron y oyeron, convoqué a comparecer al espíritu de Don Carmen Contreras, que tras repetidos llamados no se presentó. Sí se presentó el espíritu de su hija Matilde, muy llorosa y acongojada. Dijo claramente que la envenenó Oliverio Castañeda, dándole a beber estricnina en una taza de café. Que echó el polvo en el café cuando nadie lo veía y que estos polvos los manejaba en un sobre-cito en la bolsa del reloj del pantalón. Y dijo: hay que registrar el pantalón de Oliverio. Pidió orar por su alma, y comunicar a su mamá que no sufra, que ella se encuentra bien; que le mande a celebrar misas rezadas todos los días, no quiere misas cantadas. Que entregue limosnas para las obras de caridad al Padre Mariano Dubón (pp. 297-298).

También se cuestiona el valor científico del discurso jurídico al presentar acciones donde la ley no siempre se sustenta en hechos concretos, como sucede con la captura de Oliverio

Castañeda, pues a pesar de que había sospechas sobre él, es el rumor social el móvil que determina la captura de este personaje: “Si el Juez Fiallos justificó la apertura del proceso judicial en base al rumor público, es porque no contaba con los indicios suficientes para inculpar a Castañeda” (p.218).

La parodia del discurso jurídico también debe explicarse en relación con el poder económico y político, pues la ley no siempre se utiliza para garantizar el orden social, sino para su propio beneficio, lo que explica la anulación de su función básica. En la novela se narra cómo Anastasio Somoza, Jefe de la Guardia Nacional podía modificar cualquier documento o resultado de pruebas y hasta desechar las leyes, fueran las que fueran: “Allá en Managua, Somoza puede hacer que los exámenes salgan positivos” (pp.294-295) y “Somoza se siente autorizado a limpiarse las nalgas con las leyes” (p.294). De esta manera se observa que la ley se aplica a quienes están excluidos de las esferas de poder y no tienen posibilidad de jugar con ella, como sí lo hacen las clases dominantes, de ahí que la forma como se resuelve el caso obedece más a una decisión de la Guardia Nacional que a las conclusiones inferidas del proceso judicial, realizado por el Juez Fiallos: “—Es cierto, lo van a matar. Le van a aplicar la ley fuga. —Alí Vanegas, rascándose la cabeza recalentada por el sol, miraba alejarse calle abajo el automóvil del Capitán Ortiz—.”(p. 425)

Con acciones como esta, se descubre que la ley no es suficiente para garantizar el cumplimiento del orden social y la justicia no siempre es una consecuencia lógica de ella⁹². El Derecho, a pesar de su pretendida cientificidad, solo constituye una máscara en la novela, incapaz de

ocultar el rostro de la injusticia y las imposiciones arbitrarias del poder político⁹³.

Esta visión crítica de la ley se asocia a la recreación paródica del discurso policiaco, pues el “detective” de la novela, el Dr. Salmerón, logró aclarar que efectivamente había estricnina en los cadáveres de las víctimas, y a pesar de su aporte, la novela no se resuelve con la restitución del orden social. Por el contrario, las pruebas de exhumación de los cadáveres fueron tomadas por la “alta sociedad” leonesa como un grave atentado contra la moral y el sentimiento religioso, lo que ocasionó, incluso, la captura del Dr. Salmerón el 25 de octubre de 1933. En la declaración que presta el Capitán Ortiz, dos días después de este hecho, expresa que:

...estos gansters de la moral, el Doctor Salmerón a la palestra de ellos, no tienen otro interés en el caso que Ud. examina, Señor Juez, que el de volcar toda la furia de sus rencores sociales sobre la honra de la familia Contreras, a la que han convertido en presa de sus inquinas miserables, tal como lo han demostrado con el reportaje aparecido en “El Cronista”, al cual me he referido ya en el curso de esta declaración. Y que semejante desacato a la decencia no debería quedarse impune bajo ningún concepto, pues verdaderamente el Doctor Salmerón se ha pasado de la raya (p.308)⁹⁴.

Ramírez rompe el esquema clásico del discurso policiaco y su “detective” pasa de ser ejemplo de moral a simple villano. Su personaje se inserta en los moldes del discurso policiaco, pero al mismo tiempo se escapa de él, supera el modelo preconcebido. Es muy probable que el autor haya querido darle este giro al personaje en el momento en que la novela está por concluir⁹⁵, para demostrar los vicios y problemas que la ley enfrenta en un tipo de

sociedad como la descrita, donde los intereses que prevalecen no siempre son congruentes con la verdad y la justicia.

En realidad, la novela no toma a Salmerón como un personaje estereotipado y reducido a su condición de detective que está obligado a cumplir una misión específica y preestablecida, sino más bien que se rescata en su condición humana: sus penurias económicas, sus esfuerzos por superarse, el amor hacia su madre, su condición humilde, su actitud contra el poder establecido y su defensa del honor, aspectos que le confieren a *Castigo Divino* un tono problematizador y amplio que se observa desde la construcción de este personaje⁹⁶.

La parodia del discurso policiaco que efectúa Ramírez también puede apreciarse con la inclusión del tema amoroso en la novela, el cual no debe aparecer como elemento fundamental de la narración, pues la novela policiaca debe estar exenta de intriga amorosa porque perturba el mecanismo intelectual para descifrar el crimen⁹⁷. En diversas partes de *Castigo Divino* se mezclan las acciones encaminadas a resolver el misterio de los crímenes con aspectos sentimentales y amorosos, y hasta con intereses sociales y



económicos, desviando así el foco de atención e incorporando otros elementos marginales o innecesarios para hallar el culpable, como los celos de Flora, la infidelidad de Oliverio y el enamoramiento de la madre y las hermanas Contreras. Por otra parte, la parodia del discurso folletinesco que se efectúa en la novela le permite al autor abordar la sociedad burguesa de León, mostrando un rostro afable y comprometido con el bienestar y la moral de todos los ciudadanos, aunque internamente sea responsable de violaciones a los derechos de los ciudadanos y de actos de corrupción, como ocurre con la familia Contreras y sus amistades.

Es tanto el afán de crear una imagen positiva ante los demás y de mostrarse como personas cultas y respetuosas que los individuos le imprimen a su lenguaje una supuesta carga emotiva, cayendo así en lo "liviano" y cursi, de ahí que noticias, gacetillas, cartas amorosas y discursos de los personajes sean un verdadero homenaje a la cursilería, de modo que las palabras y los gestos, queriendo ser ejemplo de cortesía se convierten en una voz hueca y falsa que simula una identificación sentimental entre los personajes.



La novela imita el discurso folletinesco al mismo tiempo que se ríe de él, ya que el autor se sirve de los recursos que le brinda para hacer una fuerte crítica social, sin ocultar su rechazo al lenguaje banal. Ernesto Cardenal sugiere una comparación entre *Castigo Divino* y *Don Quijote* al afirmar que cuando en la obra de Cervantes:

...aparecen unos pastores y pastoras hablando en un lenguaje pedante y cursi, es que Cervantes está remedando la novela pastoril. Cuando Cervantes quiere que un labriego hable como labriego, habla como labriego. Bueno, Cervantes escribió para acabar con las novelas de caballería y también con las novelas pastoriles. Se puede decir que esta novela de Sergio también es como una manera de acabar con los folletines y escribe en una forma folletinesca⁹⁸.

Se puede admitir la afirmación de Ernesto Cardenal y la comparación resulta adecuada. Quizá Ramírez quiera enterrar para siempre el folletín, pero el provecho que le ha sacado en la novela apunta más bien hacia una revaloración del mismo, como una de las principales modalidades discursivas que en la novela contemporánea propician una interpretación crítica de la realidad⁹⁹, lo cual también puede explicarse por el tono trágico y ambiguo que adquiere el final de la novela, que contrasta con el final feliz y la resolución de las diferencias a que apunta el folletín. No en vano Carlos Fuentes ha dicho: "Sergio Ramírez le devuelve la sonrisa al folletín, pero al final esa sonrisa se nos congela en los labios"¹⁰⁰.

La heterogeneidad de temas tratados por Sergio Ramírez y su enfoque apoyado en el discurso folletinesco lo llevan a examinar los principales pilares de la sociedad, como son la moral, la familia y la religión, rasgo

que comparte con la novela folletinesca. En esa aparente superficialidad se va señalando críticamente cómo las relaciones familiares se han ido deteriorando y la unidad se mantiene en forma artificial; la religión engaña y se hace cómplice de las clases poderosas económicamente; y los personajes juegan con una doble moral, con el propósito de ocultar su realidad. Aunque se esté haciendo ficción, el "deseo de realidad", que también caracteriza a las obras folletinescas, se hace patente en los distintos niveles discursivos de la novela y acentúan su espíritu crítico.

El discurso periodístico tampoco se escapa del trabajo paródico, pues el autor delata su ampulosidad, señalando que se basa en formas clichés, además de no responder a los intereses generales de la población, porque está al servicio de las clases dominantes¹⁰¹. Los periódicos *El Centroamericano*, *El Cronista* y *La Nueva Prensa* están en manos de los grupos de poder y como tal responden a intereses específicos: Rosalío trabajaba para *El Cronista*, periódico dirigido por Absalón Barreto Sacasa, quien además era propietario y primo hermano del presidente Juan Bautista Sacasa. Este periódico alababa al Presidente de vez en cuando, y su Director no toleraba lo negativo o aquello que generara duda sobre la honestidad y dignidad de las clases más poderosas:

El Director-Propietario de *El Cronista* era el médico Absalón Barreto Sacasa, primo hermano del presidente Juan Bautista Sacasa. Retirado de su clientela, vivía dedicado a sus fincas lecheras y nunca ponía los pies en el periódico, permitiendo que Rosalío manejara las informaciones y los temas editoriales a discreción. Únicamente a la hora de zanjar algún conflicto lo mandaba a llamar a su casa,

como había sucedido con el asunto de los ataques contra la Compañía Aguadora Metropolitana, y si no se encontraba en la calle, o en la puerta del cine, se limitaba a recomendarle echar flores de cuando en cuando a su primo y al Partido Liberal (p. 330).

Cuando hay una ruptura seria con los intereses de la clase dominante, se procede al despido del periodista, como le sucedió a Rosalío, inmediatamente después de la publicación del reportaje "Cuando el río suena, piedras lleva":

Su prudencia no le sirvió de mucho. Empezaba a desabotonarse la portañuela cuando oyó a sus espaldas la notificación: estaba despedido y aquella era la última crónica que se le publicaba, solo porque ya estaba escrita y entraba de todos modos en el sueldo de este mes. Cuando volvió al corredor, sin haber podido orinar porque el chorro se negaba a salir, el Doctor Barreto ya se había ido, llevándose secuestrada la máquina de escribir (p. 330).

Además de la denuncia de que es objeto, el discurso periodístico es parodiado como forma enunciativa que busca la verdad y la reproducción fiel de los hechos. En la obra este discurso se integra al proyecto general del autor y más que una narración de hechos concretos se convierte en la crónica de situaciones ambiguas surgidas a la luz del escándalo suscitado por el caso Castañeda, participando del juego creativo y abriendo espacios a la ficción, con lo que se desautoriza a sí mismo. En ese sentido, no responde estrictamente a la verdad y por lo tanto, su validez es relativa. El "Capítulo 38": "Cuando el río suena, piedras lleva"¹⁰², preparado por el periodista Rosalío Usulutlán, con el subtítulo "Reportaje en XV cuadros", parodia el discurso periodístico ya que recoge los sucesos ocurridos,

pero evitando las referencias reales:

Los nombres a los que se refiere este drama son fingidos, y motivos tiene el autor para alterarlos; la villa donde discurre la acción duerme en algún lugar, más cercano de aquí que de allá, bajo sus aleros y campanarios. En cuanto al argumento, es de indispensable autenticidad. Y no digo más en este preambulillo porque... no quiero, ¿estamos?¹⁰³

El Cuadro III de este "Capítulo" describe la llegada de Baldomero a una villa tranquila y sus posteriores relaciones con Don Honorio y su familia:

Apareció de pronto en la plácida villa un mancebo de nombre Baldomero, venido de allende las fronteras a estudiar jurisprudencia. Gallardo y apuesto era, de talante seductor y fácil sonrisa, pero libertino de oficio. Si de sitiar corazones se trataba, no había quién lo superase en perseverancia y ardid; mas una vez rendida la fortaleza, íbase con la música a otra parte, y si te vi, no me acuerdo. Y no vaya a creérsele soltero y sin compromisos; de ninguna manera. Traía esposa de su propia tierra, Rosalpina se llamaba. Y Rosalpina no cedía un ápice en donaire y belleza a las tres rosas del jardín cercado de Don Honorio.

Galán y consorte hospedáronse en la mejor posada de la villa, para desgracia de Don Honorio situada frente a su propia morada. Y Baldomero, no tardando en avistar tras la empalizada a las tres rosas, bañadas noche y día por el poco propicio rocío de la soledad, alistó su aparato de guerra para cogerlas... ya sabemos que no le valían muros, fosos ni empalizadas: superó bien pronto las poco prevenidas defensas. Logró penetrar al jardín. Tomó por asalto la casa, y sentó sus reales adentro... con todo y consorte.

Cómo organizó los recursos de su

ingenio para proclamarse victorioso en tan poco tiempo, siendo Don Honorio tan parco a la hora de disponer los cubiertos de su mesa, es algo que debería asombrarnos. Pero no olvidemos, toda plaza se conquista más fácilmente desde dentro; y no otra que Doña Ninfa sirvió sus propósitos, entregándole con tierna solicitud las llaves... fue ella, sí, la primera en caer en las redes tendidas sutilmente por Baldomero, curtido cazador de mariposas y libélulas... libélulas vagas de una vaga ilusión (pp. 340-341)¹⁰⁴.

Este texto combina de un modo excelente la invención y lo auténtico, ya que Rosalío Usulutlán, por una parte, expone su honestidad al explicar al lector las características de "su reportaje inventado", que es una metáfora irónica y satírica de lo sucedido en la novela, y por la otra, insiste en que se trata de un humilde reportaje, basado en sucesos realmente acaecidos y que él, como reportero, ha querido disimular los detalles de la historia "con luces y sombras, alumbrándolos unas veces y oscureciéndolos otras, para no violentar el deber de piedad ni herir susceptibilidades" (p.348). Queda así el lector en una encrucijada y con la duda entre las manos: ¿Ha narrado el periodista la verdad, o todo ha sido imaginación? En todo caso, se han superado límites del lenguaje periodístico sin que se deje de acen-tuar la crítica social.

Por último, y a modo de síntesis, en *Castigo Divino* la parodia representa una deconstrucción o destrucción de aquellos lenguajes que tradicionalmente han sido catalogados como signos de verdad o que conllevan un afán de realidad, y al parodiarlos propone un examen de la realidad desde una perspectiva interdiscursiva, en la que el lenguaje mantiene su protagonismo, pero debe ser objeto de constante

asedio y desconfianza, de manera que ningún lenguaje o discurso, por el hecho de poseer un tono científico conduce a la verdad. Además, la parodia de discursos efectuada por el autor produce un efecto crítico, que no solo proviene de un determinado discurso, sino de una relación interdiscursiva donde se desmascara a una sociedad que se está desmoronando, en sus diversos órdenes y que enfrenta la corrupción del poder político y económico. Como novela hispanoamericana contemporánea, incorpora una variedad de materiales lingüísticos y discursivos que parodia¹⁰⁵, con lo cual se toma distancia de la realidad a la vez que se profundiza e indaga en la historia política nicaragüense, efectuando una denuncia fundamentada en una inteligente combinación de los hechos y en una estructuración ambigua, tanto en la forma como en el nivel conceptual. De este modo, el sentido de la obra se construye precisamente en el punto donde se entrecruzan y parodian los discursos. En esa conjunción “mágica” e intelectualizada quedan al descubierto las trampas del lenguaje y un particular proceso de descomposición social.

NOTAS

- 1 Según Bajtín, para quien el lenguaje posee una gran vitalidad, “las palabras entrecruzan su historicidad y polivalencia para dar un sentido siempre nuevo, siempre enriquecedor a la literatura y a la vida”. Véase: Bajtín, Mijaíl: *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Versión española de Tattiana Bubnova, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 19.
- 2 Bajtín, Mijaíl (1975): *Teoría y estética de la novela*, Traducción Helena Kriüko-va y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, p. 37. Por otra parte, Darío Villanueva considera que la separación entre lo narrado y la forma de presen-
- 3 Véanse: Kristeva, Julia: *Semiótica 1*, Traducción José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978; Cros, Edmond: “Sociología de la literatura”, en Aa. Vv.: *Teoría Literaria*, Traducción Isabel Vericat Núñez, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1989, pp. 145-171; Bajtín, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1982; Genette, Gerard: *Ficción y dicción*, Traducción Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Lumen, 1993; Ducrot, Oswald: *El decir y lo dicho*, Versión castellana de Sara Vassallo, Buenos Aires, Argentina, Hachette S.A., 1984; Abril, Gonzalo; Lozano, Jorge y Peña, Cristina (1989): *Análisis del discurso* (1989), 3ª edición, Madrid, Cátedra, 1989, y Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtin le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- 4 Para Antonio García Berrio, el discurso literario siempre tiene niveles de connotación muy amplios, ya que constantemente está remitiendo a otros discursos, mediante los cuales se construye el significado poético. Véase: García Berrio, Antonio: *Teoría de la literatura*, Madrid, Editorial Cátedra, 1989, p. 178. Consúltese, además: Ducrot, Oswald: *El decir y lo dicho*, op. cit., p. 135.
- 5 García Landa, José Ángel: *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998, p. 325. Esta afirmación de García Landa revela la pluralidad del espacio novelesco, al que se incorporan las más variadas modalidades enunciativas.
- 6 En palabras de José Ángel García Landa, “La literatura no es un solo tipo de acto de lenguaje, sino una galaxia de fenómenos discursivos”, de ahí que en ella se produzcan diversas asociaciones de discursos, lo cual redundando en la construcción de un sentido particular de la obra. *Ibid.*, p. 466. También Antonio García Berrio y Javier Huerta han señalado esta complejidad al indicar que definitivamente la obra literaria requiere de otros discursos formales y temáticos para alcanzar su sentido. Véase: García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Editorial Cátedra, 1992, p. 132.
- 7 En este capítulo analizo la presencia en *Castigo Divino* de formas enunciativas correspondientes a los discursos histórico, jurídico, policiaco, folletinesco y periodístico. No tomo estos discursos como categorías absolutas, sino más bien exploro rasgos de ellos que resultan pertinentes en la construcción del sentido de la obra.
- 8 Ramírez, Sergio (1994): *Oficios compartidos*, 2ª edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1994, pp. 73-74. Según Sergio Ramírez, este tema también había apasionado al Dr. Mariano Fiallos (Rector de la Universidad de León de 1957 a 1963), quien pensaba escribir una obra literaria sobre él. Véase, además: Ramírez, Sergio (1971): *Mariano Fiallos*, 2ª edición corregida y aumentada, León, Nicaragua, Editorial Universitaria, 1997, p. 50.
- 9 Lozano, Jorge (1987): *El discurso histórico*, 1ª reimpresión, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 174. Las consideraciones que efectúo en este epígrafe corresponden principalmente al discurso histórico tradicional (Para ver la diferencia entre discurso histórico tradicional y la nueva historia, consúltese: Burke, Peter (1991): “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en Burke, Peter (editor): *Formas de hacer historia*, Versión española de José Luis Gil Arístu, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 11-37). Tampoco trato de proyectar una visión reduccionista de este discurso, pues por sus rasgos enunciativos y por estar escrito por determinados individuos, tampoco escapa a la subjetividad, rasgo apuntado por Handlin, para quien la objetividad “es un sueño”, con lo que el trabajo del escritor de algún modo está marcado también por un carácter subjetivo y tiene una relatividad. También Handlin se refiere a lo complejo que resulta

- aproximarse a la verdad, la cual "reside en las pequeñas piezas que reunidas forman el conocimiento", más que en los grandes acontecimientos, que de todas maneras, el historiador no ha vivido. De esta forma, la búsqueda de lo verdadero por parte del historiador, se limita a "la destilación de las pruebas que quedan del pasado", es decir, a los documentos. Véase: Handlin, Óscar (1979): *La verdad en la historia*, Traducción Mercedes Pizarro, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 398 y 405.
- 10 *Tiempo de fulgor* (1970) también se encuentra ambientada en la ciudad de León, en el contexto del siglo diecinueve.
- 11 Bulmer Thomas, Víctor: "La crisis de la economía de agroexportación (1930-1945)", en Acuña Ortega, Víctor Hugo (editor): *Historia general de Centroamérica*, tomo IV, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/FLACSO, 1993, p. 363. Recuérdese que Guatemala estaba bajo el poder del dictador Jorge Ubico, El Salvador era gobernado por el dictador Maximiliano Hernández y Honduras por Tiburcio Carías, que había sustituido al presidente Vicente Mejías (1929-1933). En Nicaragua, José María Moncada gobernó de 1929 a 1933, Juan Bautista Sacasa de 1933 a 1936; en 1936 hubo dos presidentes de manera muy efímera: Rodolfo Espinoza y Carlos Brenes, y ya en 1937 se instala plenamente en el poder el dictador Anastasio Somoza García; en Costa Rica los gobiernos estuvieron a cargo de Cleto González (1928-1932), Ricardo Jiménez (1932-1936) y León Cortés (1936-1940) que habían sido nombrados mediante elecciones libres.
- 12 Jorge Ubico durante su gobierno favoreció abiertamente los intereses de la oligarquía guatemalteca y de los Estados Unidos. Más allá de la realidad política, Carlos Fuentes destaca que el universo narrado por Ramírez es "un verdadero microcosmos de la América Central, pues aunque situada en León, la acción reverbera en Costa Rica y Guatemala. De todos modos, estamos, más que en cualquier otra novela que yo haya leído, en Centroamérica, y estamos allí dentro de un abrazo tan húmedo y sofocante como el clima mismo y los atributos pueblerinos que lo acompañan: la cursilería empalagosa, la mojigatería más hipócrita, la violencia más impune". Véase: Fuentes, Carlos: *Geografía de la novela*, Madrid, Editorial Santillana, 1993, p. 106.
- 13 Ramírez, Sergio: *Castigo Divino*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988, pp. 29, 38, 294 y 441. Las siguientes citas de esta obra se harán indicando únicamente el número de página entre paréntesis. Todos los datos corresponden a esta edición.
- 14 Nicaragua fue ocupada por los Estados Unidos en 1912.
- 15 En las novelas *Un baile de máscaras* (1995) y *Margarita, está linda la mar* (1998) este hecho se trata con mayor amplitud.
- 16 Ramírez, Sergio: *Mariano Fiallos*, *op. cit.*, p. 50. La novela es fiel a las fechas en que ocurrieron dichas muertes, sin embargo, modifica el nombre de las víctimas.
- 17 Jorine Muiser apunta que este es un rasgo fundamental de la nueva novela histórica, la cual no solo se interesa por la narración de grandes hechos y por la vida de personajes heroicos. Véase: Muiser, Jorine: "Castigo Divino y la nueva novela histórica", en *Memoria del IV Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*, San José, Universidad de Costa Rica, 1990, p. 297.
- 18 En este proceso de investigación Sergio Ramírez tardó alrededor de cinco años, revisando materiales de la prensa y consultando diversas fuentes sobre toxicología, venenos y criminología, con el fin de crear una narración basada también en criterios científicos. Véase: Acevedo, Ramón Luis: *Los senderos del volcán*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1991, p. 162.
- 19 McMurray, George: "Sergio Ramírez's *Castigo Divino* as documentary novel", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 5, núm. 2, 1990, pp. 155-156. De acuerdo con McMurray, la obra tiene un trasfondo histórico muy claro y el empleo de fuentes documentales está en función de crear una ilusión de verdad que garantice la verosimilitud textual.
- 20 Según Jorge Lozano, el documento es fundamental para la investigación histórica, sobre todo la que se ubica en la escuela positivista: "El diálogo entre el documento y el historiador constituirá así el fundamento del trabajo histórico". Véase: Lozano, Jorge, *El discurso histórico*, *op. cit.*, pp. 66-67.
- 21 Para Jorge Lozano, los documentos escritos permiten la sobrevivencia de los enunciados históricos y evitan el olvido de los acontecimientos. *Ibid.*, p. 88.
- 22 Mario Vargas Llosa considera que este es un rasgo fundamental de la narrativa de García Márquez (anterior a 1971) y que contribuye a la verosimilitud textual. Véase: Vargas Llosa, Mario: *García Márquez: historia de un deicidio*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, p. 539. También Lozano, Jorge: *El discurso histórico*, *op. cit.*, p. 80, alude a la importancia que en el discurso histórico adquiere el hecho de mostrar los acontecimientos, más que interpretarlos.
- 23 Según Roland Barthes, el uso de la tercera persona y del pretérito indefinido, como ocurre en *Castigo Divino*, da un tono de verdad a la obra. Véase: Barthes, Roland (1953): *El grado cero de la escritura*, 7ª edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1985, p. 36.
- 24 Las prospecciones producen expectativa con respecto a lo que se narra y se dan como parte de la intriga que caracteriza el discurso policial. Por otro lado, para un estudio de los juegos temporales en *Castigo Divino*, véase: Urbina, Nicasio: *La estructura de la novela nicaragüense*, Managua, Ananá ediciones centroamericanas, 1995, pp. 112-116.
- 25 El narrador hace explícito su afán de dar un orden lineal a los acontecimientos y de explicar los detalles de las situaciones que se van presentando.

Así, cuando se está refiriendo a la muerte de Matilde Contreras, afirma: "En este punto es necesario volver unas cuantas hojas del calendario de los acontecimientos" (p.203) y una vez que ha efectuado un recuento de los mismos, expresa: "Satisfechas las anteriores explicaciones, regresemos al lado del maestro y discípulo" (p. 204), con lo cual el lector se va formando una idea muy clara de cada una de las situaciones vividas por los personajes.

- 26 Acevedo, Ramón Luis: "Rumbos de la narrativa centroamericana actual", en *Káñina*, vol. XVI, núm. 2, 1992, p.44. En *Crónica de una muerte anunciada* (1981) el narrador va presentando los hechos con una precisión tal que el lector puede conocer con exactitud las horas en que ocurre cada una de las acciones, y además, las descripciones de las escenas son minuciosas y detalladas, como la del crimen de Santiago Nasar. Véase: García Márquez, Gabriel: *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1981, pp. 152-153.
- 27 Carlos Fuentes, Jorine Muiser y Ramón Luis Acevedo le atribuyen una dimensión histórica muy acentuada a la novela. Fuentes la califica como "crónica de la América Central", refiriéndose a una connotación amplia de la novela (Véase: Fuentes, Carlos: *Geografía de la novela*, op. cit., p. 111). Acevedo destaca que es una novela escrita desde la Revolución Sandinista, por uno de sus principales ideólogos, de ahí su dimensión histórica y política (Véase: Acevedo, Ramón Luis: "Rumbos de la narrativa centroamericana actual", loc. cit. p. 40). A lo dicho por este crítico, quien ha aclarado que no es una novela sobre la Revolución, debe agregársele la connotación que adquiere la dedicatoria de la obra, y por supuesto, su proyección temporal: "A los combatientes, en todos los frentes de guerra, que han hecho posible este libro" (p.11). Esta dedicatoria constituye un recuerdo y un agradecimiento a quienes han ayudado al autor de distintos modos, una forma de no olvidarlos. No se precisan referencias históricas concretas, porque la palabra guerra en el contexto nicaragüense tiene una dimensión temporal muy amplia y puede connotar incluso la Revolución Sandinista y la Guerra de los Contra, ocurridas en la década de los setenta y ochenta respectivamente. Por su parte, Muiser ubica la obra dentro de la nueva novela histórica, según los parámetros que el crítico Seymour Menton ha empleado para definir este tipo de género (Muiser, Jorine: "*Castigo Divino* y la nueva novela histórica", loc. cit., p. 302).
- 28 Es importante señalar aquí que el discurso jurídico es parte de la formación del escritor. El haber estudiado leyes le ha permitido trabajar con mayor propiedad los diversos planos enunciativos que un discurso como este requiere. Recuérdese además, que en 1964 se graduó como abogado en la Universidad de León, Nicaragua.
- 29 Olga María Bruera y Astrid Gómez señalan que toda sociedad está regida por sistemas de normas y que el Derecho, al igual que la moral y la religión, cumple la función de garantizar un determinado orden social. Véase: Bruera, Olga María y Gómez, Astrid (1982): *Análisis del lenguaje jurídico*, 2ª reimpression, Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1993, p. 11.
- 30 El lenguaje jurídico debe referir significados exactos y precisos, de ahí que no admite la ambigüedad y la vaguedad que sí puede presentarse en otras disciplinas y que afectan el carácter científico que lo caracteriza. *Ibid.*, pp. 65-75.
- 31 Carlos Fuentes indica que la tradición legal en América Latina se remonta al Derecho Romano y que desde antes de la caída de la capital azteca en 1521 "la burocracia hasburga ya había llenado todos los puestos administrativos de la futura colonia. Por supuesto, estos no le fueron acordados a los conquistadores, sino a los tinterillos, plumíferos y leguleyos que desde entonces, como nube de cuervos, han revoloteado sobre campos y ciudades de Latinoamérica". Véase: Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, op. cit., p. 103.
- 32 Cada vez que un testigo es llamado a presentar su testimonio en relación con las muertes ocurridas, el narrador procede a identificarlo con sus rasgos personales y a situar la acción en el espacio y en la fecha precisos, tal y como se nota en textos como: "EVENOR CONTRERAS REYES, hermano de DON CARMEN, de cuarenta y cinco años de edad, oficinista y jefe de contabilidad de C. Contreras & Cía Ltda., afirma por su parte al comparecer a declarar ante el Juez, el 16 de octubre de 1933..." (p. 65); "El joven Carmen Contreras Guardia, soltero, estudiante y de veinte años de edad, al rendir su declaración judicial el 1 de setiembre de 1933..." p. 66); "La doméstica Dolores Lorente, soltera y de treinta y dos años de edad, quien no dormía en la casa y se presentaba al servicio en horas de la mañana, afirma otra cosa en su declaración del 17 de octubre de 1933", entre otros, con lo cual la obra adquiere un tono jurídico.
- 33 Dubouchet, Paul: *Sémiotique juridique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 213. El proceso de investigación, guiado por hipótesis y pruebas, sirve como base para establecer una determinada pena, la cual tiene como misión el mantenimiento de la norma jurídica. Véase: Jaboks, Günther (1991): *Derecho penal*, 2ª edición, Traducción Joaquín Cuello y José Luis Serrano, Madrid, Marcial Pons, Ediciones Jurídicas, 1997, p. 14.
- 34 Véase: Schreckenberger, Waldemar: *Semiótica del discurso jurídico*, Versión castellana de Ernesto Garzón Valdés, México, Universidad Autónoma de México, 1987, p. 31. El hecho de que el lenguaje jurídico sirve para marcar el comportamiento humano, le atribuye también un carácter performativo.
- 35 Ante las dificultades que se presentan para encontrar la(s) causa(s) de la muerte de las víctimas, el Juez Fiallos da la orden de exhumación de los cadáveres para que sean examinados en la Universidad de León y así determinar si había estricnina en los cuerpos, lo que finalmente se confirmó. El autor aprovecha para mostrar cómo en la misma Universidad de León no existían criterios suficientemente claros a la hora de realizar las pruebas correspondientes,

- lo cual llevó a que el Bachiller Absalón Rojas, encargado de los análisis químicos, experimentara antes de estudiar los cuerpos de las víctimas con ranas, gatos y perros, para observar las reacciones que tenían ante la estricnina y las peculiaridades del proceso de muerte (Capítulo 30).
- 36 Una observación detenida del lenguaje utilizado revela que en cada una de las partes hay un empleo de términos específicos que corresponden al proceso judicial que se ha seguido, como se observa en los títulos de las partes.
- 37 Para Sergio Pastormerlo, la literatura policial funciona bajo el régimen de la literatura de masas, por lo que su relación con el mercado es inmediata, la escritura se orienta hacia una demanda preexistente, cuenta con un público amplio y heterogéneo, se busca la uniformidad del producto y se organiza bajo la forma de producción en serie. Véase: Pastormerlo, Sergio: "Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana", en *Literatura policial en la Argentina*, Buenos Aires, núm. 32, 1997, p. 19. Es importante agregar que frente a este tipo de literatura policial, señala este crítico, también existe otra con un público más reducido, en la que el autor es capaz de invertir muchas formas estereotipadas.
- 38 Los autores proponen esta definición en contraposición con las interpretaciones ortodoxas que citan a Edgar Allan Poe como el que marcó los límites definitivos de la novela policial, codificados de la siguiente manera: 1) el caso es un misterio inexplicable en apariencia, 2) los indicios superficiales señalan erróneamente a un culpable, 3) se llega a la verdad a través de una observación rigurosa y metódica, 4) la solución es verdadera y a la vez imprevista, 5) las dificultades son solo aparentes; cuanto más complejo parece un caso, más simple es su resolución y 6) cuando eliminamos las imposibilidades, lo que queda —aunque increíble— es la justa solución. Véase: Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, pp. 83-84 y 260.
- 39 Esta cita se encuentra en el texto "¿Qué es el género policial?", escrito por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, y recogido en: Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: *Asesinos de papel*, op. cit., p. 249.
- 40 El crimen es el elemento básico que sirve como punto de partida de la novela policiaca y constituye el problema o enigma que se debe aclarar, de ahí que este tipo de novela se proyecta indefectiblemente hacia la búsqueda del criminal. Véase: Martínez García, Federico: "Introducción", en Conan Doyle, Arthur: *Las aventuras de Sherlock Holmes*, Traducción M. Luisa Giménez Gracia, León, España, Ediciones Gaviota, 1991, p. 9.
- 41 Textualmente, Narcejac afirma: "Está el núcleo de la novela, el enigma; está la carne de la novela, la intriga, the plot; y luego está la piel de la novela, su cubierta de palabras". Véase: Narcejac, Thomas (1975): *Una máquina de leer: la novela policiaca*, Traducción Jorge Ferrero, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 47. Este crítico también considera que la novela policiaca es un juego, donde el lector, junto al detective va encontrando los elementos que le permiten la solución del enigma, y califica este juego de dramático, porque culmina con la detención o muerte del culpable.
- 42 El hecho de que Oliverio sea extranjero produce curiosidad entre los leoneses, a lo cual se le suman las particularidades de sus acciones, como salir a bailar a las calles (pp.48-49).
- 43 Evenor Contreras hace referencia al traslado de Oliverio Castañeda y su esposa Marta, del Hotel Metropolitano donde estaban ubicados, a la casa de la familia Contreras.
- 44 Esta polémica tiene además matices personales: El Dr. Darbshire había estudiado en Francia, gracias a que disponía de suficientes recursos económicos; fue profesor de Atanasio Salmerón. Este, en cambio, debido a sus limitaciones económicas, estudió con el apoyo de su madre que se ganaba la vida lavando y planchando ropa.
- 45 El Doctor Darbshire, ante la fuerza inquisitiva y acusadora de Salmerón, reacciona diciéndole que no piense en fantasías: "No se llene la cabeza de esos argumentos de cinematógrafo —el Doctor Darbshire lo rodeó cálidamente con el brazo al despedirlo—; se ve que se contagió usted de "Castigo Divino". Pero la realidad es diferente, colega. En este pueblo nunca pasa nada" (p. 133). El Doctor Darbshire alude a la película *Castigo Divino* (*Payment Deferred*, en inglés) que efectivamente fue presentada en 1932 en León. Es una película de Hollywood, producida por la Metro Goldwyn Mayer, con la dirección de Lothar Mendes y protagonizada por Charles Laughton, Maureen O'Sullivan y Ray Milland. Sergio Ramírez toma de ella el título para su novela y el asunto principal que consiste en el uso de la estricnina como tóxico para envenenar víctimas. Véase: Ross, Peter: "The politician as novelist: Sergio Ramírez's *Castigo Divino*", en *Antipodas*, núm. 3, julio de 1991, p. 167.
- 46 Según Sergio Ramírez, la creación de este personaje fue un elemento decisivo para que se le otorgara el Premio Internacional Dashiet Hammett, en 1988. Véase: Ramírez, Sergio, en Bermúdez, Manuel: "Sergio Ramírez: entre sueños y realidades", en *Semanario Universidad*, San José, Costa Rica, agosto de 1995. La actitud detectivesca de Salmerón es anunciada por el narrador cuando lo califica como un investigador tenaz (p. 51) y se aprecia desde el momento en el que le manifiesta a su maestro el Doctor Darbshire que no debe preocuparse solamente por combatir el mal, sino por encontrar las causas de este (p. 132).
- 47 Según Ernesto Cardenal, el proceso de búsqueda del culpable genera suspense en la novela y mantiene al lector en un constante estado de expectación. Véase: Cardenal, Ernesto: "Presentando *Castigo Divino*", en *Casa de las Américas*, núm. 171, 1988, p. 146.
- 48 En el "Capítulo 30" se observa la confusión reinante, pues la multitud, reunida en León, unas veces grita a favor de

- Oliverio y otras en su contra. Incluso, una vendedora, con cuchillo en mano, se presenta a la cárcel para exigir que liberen a Oliverio (p. 271).
- 49 Salmerón participa activamente en la vida de la ciudad, es miembro de la Mesa Maldita, toma copas, asiste a sepeños y entabla polémica en sus artículos periodísticos.
- 50 Mora Rodríguez, Arnoldo: "Las dos últimas novelas de Sergio Ramírez", en *La república*, San José, Costa Rica, 22 de agosto de 1995, p. 13. Mora se refiere principalmente a la oposición que se presenta entre los hechos sucedidos (y el correspondiente proceso de investigación) y la forma cómo cada personaje los interioriza.
- 51 La novela policiaca interpela constantemente al lector y lo convierte en otro detective que participa del juego en que lo ha insertado en narrador. Véase: Narcejac, Thomas: *Una máquina de leer: la novela policiaca*, op. cit., p. 107.
- 52 La presentación de la obra por entregas es un aspecto formal muy característico del folletín y permite ofrecer al lector dosificadamente cada uno de los detalles de la trama general, a la vez que crea expectativa. Véase: Lecuyer, Marie Claude y Villapadierna, Maryse: "Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española", en Magnien, Brigitte (editora): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, p. 18.
- 53 Véase: Rivera, Jorge: *El folletín y la novela popular*, op. cit., p. 40. Además de este aspecto formal, el narrador en *Castigo Divino* en repetidas ocasiones pide dispensa al lector para abandonar un determinado tema y continuar con otro, dejando una expectativa de cómo continuará dicha historia o secuencia.
- 54 Para Enrique Tierno Galván, este es un rasgo esencial de la novela folletinesca. Véase: Tierno Galván, Enrique: *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX española. La novela histórica folletinesca*, Madrid, Editorial Tecnos, 1977, p. 68.
- 55 Una de las principales características de la novela folletinesca es que en ella aparecen persecuciones e identidades encubiertas que solo se revelan al final de la obra (Rivera, Jorge: *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 22), como es el caso de Oliverio Castañeda, que solo después de un largo proceso judicial se descubre su culpabilidad.
- 56 Según Matei Calinescu, esta noción de inadecuación estética es consustancial o implícita al arte kitsch. Véase: Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Traducción María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 228 y 231.
- 57 *Ibid.*, p. 231. En este texto Calinescu se refiere principalmente a la creación de obras kitsch, más que a la incorporación de elementos kitsch a la estructura de obras, que comprende otras formas discursivas, como ocurre en *Castigo Divino*.
- 58 En la novela folletinesca, según Jorge Rivera, se establece un conflicto maniqueo entre el bien y el mal, que se alimenta recíprocamente. Véase: Rivera, Jorge: *El folletín y la novela popular*, op. cit., p. 39. En *Castigo Divino* este conflicto no solo se refiere a la culpabilidad o no de Oliverio Castañeda, pues abarca también a aquellos personajes que de alguna manera lo defienden, aunque sea de un modo implícito, como sucede con el Doctor Darbishire.
- 59 La existencia de los conflictos amorosos, así como sexuales y económicos, forma parte del diseño de los personajes de la novela folletinesca, y de la novela popular en general. Véase: González, Jesús: "Vicios y pasiones del culebrón", en *El País*, Año II, núm. 254, 21 de abril de 1998.
- 60 Esta carta la escribe Oliverio en San José, Costa Rica, el 23 de julio de 1933.
- 61 La carta parece haber sido escrita por Matilde Contreras, que se muestra celosa de otra mujer, que por las iniciales citadas se conjetura que es María del Pilar. También hay otras cartas que aparecen con el nombre de María del Pilar, donde esta le manifiesta su amor a Oliverio, como se ve en el siguiente fragmento: "Amor mío: el amor solo aparece una vez en la vida. Acordate de mí cuando estés solito y pongás en tu victrola esta canción de los dos. O aunque esté la otra, y ella sepa tocártela en el piano, y yo no" (p. 45).
- 62 La cursilería proporciona a ciertos grupos sociales la ilusión de estar "a la altura de la élite" y por lo tanto, de constituir un modelo, de ahí que sirva hacer una representación degradada de los mismos, pues lo cursi también es una forma de aparentar lo que no se es. Véase: Moreno, Carlos: *Literatura y cursilería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995, pp. 42 y 53.
- 63 Este hecho demuestra que lo kitsch también constituye una estética de la mentira. Véase: Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, op. cit., p. 225.
- 64 Lo kitsch, sociológica y psicológicamente se convierte en un estilo de vida, ideal para toda la sociedad, donde los personajes representativos de las clases burguesas o medias aparecen como modelos de comportamiento social. *Ibid.*, p. 238.
- 65 Este hecho le permite al autor efectuar una parodia imaginativa de la cultura y la sub literatura. Véase: Méndez, Lucrecia: "Castigo Divino: un crimen de película", en *Exégesis*, año 7, núm. 19, 1994, p. 52.
- 66 Otros temas recurrentes en el folletín son el odio, la educación y la tristeza. Consúltese: Aparici, Pilar y Gimeno, Isabel (editoras): *Literatura menor del siglo XIX*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1996.
- 67 De acuerdo con Gerard Genette, la citación intertextual, constituye por sí misma, una recreación paródica. Véase: Genette, Gerard: *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 24. Por su parte, A. Compagnon considera que la citación es "un énoncé répété et une énonciation répétante" y que la relación entre los textos no debe presentarse en términos de activo y pasivo, pues la citación lleva a construir un universo

- cultural móvil y dinámico. Véase: Compagnon, Antoine.: *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Editions du Seuil, 1979, pp. 56 y 402.
- 68 Con estos versos inicia el texto "El galán d'esta villa", incluido en el *Romancero asturiano*. Consúltase Catalán, Diego; Cid, Jesús Antonio; Ferre, Pere, Menéndez Pidal, Juan y Rebés, Salvador (editores): *Romancero asturiano (1881-1910)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Editorial Gredos y G.H. Editores, 1986, pp. 147-151. En *Castigo Divino*, la palabra galán, en su connotación positiva, sirve para mostrar la máscara utilizada por Oliverio Castañeda, para presentarse ante la sociedad como una persona apuesta, honorable y digna.
- 69 Además de este comportamiento entusiasta y positivo, Matilde cortó un manojo de flores y lo colocó en la sala, para agradar a Oliverio.
- 70 Véase: Santullano, Luis (Compilador): *Romancero español*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1943, p. 812. El texto se refiere al momento en el que la mujer descubre que ha sido víctima del engaño de un hombre que muy caballerosamente se ha ofrecido como su servidor, pero sus intenciones no son leales, de ahí que lo califique como enemigo y falso. En la obra existe un claro paralelismo entre las acciones de Oliverio Castañeda y las del personaje masculino citado en el *Romance de Fonte Frida*, pues ambos experimentan un notable proceso de degradación, desde la perspectiva de la mujer que ha sido engañada.
- 71 Este texto corresponde al Cuadro sexto de la obra de teatro *Los títeres de la cachiporra* (1928) de Federico García Lorca. Específicamente, se trata de un parlamento completo del personaje Cristobita, que llega a casa de Rosita, mujer con la que se va a casar. Cristobita, al verla tan bella y elegante, le expresa: "A carne humana/ me huele aquí/ Como no me la des/ te como a ti" y ya junto a ella, le dice: "¡Ay, qué apetitosa está!, ¡Qué par de jamoncitos tiene!". Estas actitudes muestran a Cristobita turbado por el amor hacia Rosita y ansioso por concretar el matrimonio.
- Véase: García Lorca, Federico: *Obras completas*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1954, p. 675.
- 72 Según Eduardo Ulibarri, estos elementos son fundamentales en todo discurso periodístico. Véase: Ulibarri, Eduardo: *Idea y vida del reportaje periodístico*, México, Editorial Trillas, 1994, p. 11. Además, José Luis Martínez Albertos considera que la credibilidad es un rasgo esencial del discurso periodístico, de ahí la importancia que alcanza la presentación clara y objetiva de los hechos. Véase: Martínez Albertos, José Luis: *El lenguaje periodístico*, Madrid, Editorial Paraninfo S.A, 1989, p. 200.
- 73 Señala Ulibarri que la fidelidad y precisión al utilizar el lenguaje ha sido un recurso muy aprovechado por escritores que empezaron siendo periodistas. Véase: Ulibarri, Eduardo: *Idea y vida del reportaje periodístico*, op. cit., pp. 10-11.
- 74 Para Antonio García Gutiérrez, las noticias netamente informativas no poseen argumentación y razonamiento, por lo que se diferencian de otras formas como el reportaje. Véase: García Gutiérrez, Antonio: *Análisis documental del discurso periodístico*, Madrid, Centro de Tratamiento de la Documentación S.A., 1992, p. 139.
- 75 Para Gonzalo Martín Vivaldi, la exactitud y la precisión constituyen una "ineludible necesidad" dentro del discurso periodístico, pues "el periodista es un especialista de la palabra propia y ajustada". Véase: Martín Vivaldi, Gonzalo (1973): *Géneros periodísticos*, 4ª edición, Madrid, Paraninfo S.A, 1987, p. 26.
- 76 Además de la entrevista y el reportaje, en *Castigo Divino* aparecen otras modalidades como la noticia, el artículo, la gaceta y la crónica. Véanse las páginas 18, 19, 26, 101, 171, 221, 287, 288, 297, 315, 317 y 334. Para una aproximación a los géneros periodísticos, véanse: Ulibarri, Eduardo, *Idea y vida del reportaje periodístico*, op. cit. y Martín Vivaldi, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, op. cit.
- 77 Ulibarri enfatiza que el rasgo esencial de la entrevista es el acercamiento al individuo, en contraposición a la crónica, que ahonda en el detalle de los hechos. Véase: Ulibarri, Eduardo: *Idea y vida del reportaje periodístico*, op. cit., p. 21
- 78 Esta entrevista fue realizada el día 15 de octubre de 1933 y en ella Oliverio Castañeda se empeña en defender su inocencia.
- 79 Se debe agregar que el reportaje presenta temas o problemas de actualidad, o que tengan conexión con esta, pues no se concibe la existencia de "reportajes intemporales". Véase: Martín Vivaldi, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, op. cit., p. 65.
- 80 Ulibarri, Eduardo: *Idea y vida del reportaje*, op. cit., p. 23. Ulibarri apunta, por un lado, a la amplitud del reportaje, y por el otro, deja ver que no es un 'género puro', ya que en él concurren otras formas. En todo caso, subraya su importancia para abordar con precisión un acontecimiento relevante dentro de una determinada sociedad.
- 81 Véase: Ramírez, Sergio: *Mentiras verdaderas*, México, Alfaguara, 2001, p. 73. En el caso de *Castigo Divino* se aprecia un trabajo especialmente cuidadoso porque el autor se preocupa por citar toda clase de detalles, entre los que se incluyen los relacionados con el vestido de Oliverio Castañeda, las marcas comerciales, el nombre de la tienda donde Oliverio supuestamente compró la estircina, la matanza de perros callejeros y nombres de medicinas que acostumbraban tomar las víctimas, para finalmente relacionarlos con los crímenes en los que Oliverio Castañeda aparece implicado.
- 82 Me referiré más a este "capítulo" cuando se analiza la parodia del discurso periodístico.
- 83 La concepción de parodia de la cual parte Sklodowska es bastante amplia y trasciende la poética clásica donde se entendía la parodia únicamente como recreación burlesca y satírica de una determinada obra. Véase: Sklodowska,

Elzbieta: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. 14.

84 Theodor Adorno ha señalado que la unidad y organización de la obra de arte provienen de la racionalidad con que el autor relacione sus elementos con la realidad exterior, pero esta por sí misma no es suficiente para que la obra alcance su categoría estética y ficcional. Véase: Adorno, Theodor (1970): *Teoría estética*, Traducción Fernando Riaza, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983, p. 78. También García Landa se refiere a la importancia de la racionalidad en la obra literaria y a su relación con el contexto, pero enfatiza que ante todo, la obra es ficción y más que reproducir la realidad, lo que hace es crear una imagen de ella: "Un texto artístico narrativo es una imagen del mundo, no en el sentido de una reproducción realista, sino en tanto en cuanto es una estructuración ideológica de la realidad, una perspectivización de la misma desde determinado aspecto, una toma de posición existencial e ideológica". Véase: García Landa, José Ángel: *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, op. cit., p. 467.

85 Esta opinión de Sergio Ramírez apareció en Brecha: "Las plumas de un político", en *Brecha*, 15 de diciembre de 1995.

86 Cardenal, Ernesto: "Presentando *Castigo Divino*", loc. cit., p. 147. En *Castigo Divino* la difícil separación entre lo verdadero y la ficción lleva a que la ambigüedad sea uno de los rasgos más destacados de la novela.

87 Jorine Muiser señala que la reconstrucción histórica del contexto en el que se ambienta la obra resulta subjetiva, pues es modelado por el autor, y que además, la obra tiene referencias anacrónicas: "Estas referencias en muchos casos son anacrónicas: se refieren a personas que no vivían en la época de los años treinta, sino más tarde. Si nos damos cuenta de que *Castigo Divino* abarca el periodo del 18 de julio de 1932 (CD, 17) hasta el 31 de diciembre de 1933 (CD, 454), podemos concluir que

las siguientes personas nunca pudieron estar presentes en el escenario leonés: El escritor cubano Miguel Barnet nació en La Habana en 1940 y aparece en la novela como un experto en materia editorial (CD, 37); la escritora costarricense Carmen Naranjo nació en Cartago, Costa Rica, en 1931 y se ve presentada como la propietaria de una pensión en San José (CD, 118); el dramaturgo costarricense Samuel Rovinsky nació en San José en 1932 y según el texto de *Castigo Divino* en el mismo año ya se había hecho farmacéutico de profesión (CD, 303); Pedro Joaquín Chamorro, igual que en la novela fue el Director de La Prensa (CD, 281), pero no en los años treinta, etc. Con estas referencias anacrónicas el autor bromea y sorprende al lector. Pero al mismo tiempo logra aludir a la historia moderna —más que todo literaria— de América Central". Véase: Muiser, Jorine: "*Castigo Divino* y la nueva novela histórica", loc. cit., p. 299.

88 En el marco de la historia tradicional, se consideraba que este tipo de personajes no alcanzaban la categoría de personajes históricos y hasta se llegaba a afirmar que eran "personajes sin historia". Véase: Burke, Peter: "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", loc. cit., p. 15.

89 Acevedo, Ramón Luis: "Rumbos de la narrativa centroamericana actual", loc. cit. p. 46. Francisco Vázquez en su trabajo "Verdad y narración en el discurso histórico", establece una interesante relación entre el relato histórico y el relato de ficción, asociando el primero a la "paresia" o actitud de transmitir hechos con firmeza y verdad, y el segundo a la retórica, cuyo objetivo central es la persuasión, con lo cual el relato de ficción goza de mayor libertad para trascender y transgredir el discurso histórico. Véase: Vázquez García, Francisco: "Verdad y narración en el discurso histórico", en *Retórica y texto*, coordinadores Antonio Ruiz Castellanos, Juan Sáenz Durán y Antonia Viñez Sánchez, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, p. 143.

90 Burke toma este término del libro *La*

imaginación dialógica de Mijail Bajtín. Véase: Burke, Peter: "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", loc. cit., p. 18.

91 Obsérvese que los términos "examinar", "certificar", "autenticidad" y "registrar", como parte del discurso jurídico pierden sentido y validez en la instancia de la Mesa Maldita.

92 En *Cien años de soledad* Gabriel García Márquez elabora una fuerte crítica al Derecho, al que considera falso y engañoso por prestarse al servicio de intereses económicos poderosos, especialmente a los de la Compañía Bananera. Recuérdese que los tribunales declararon la inexistencia de trabajadores para la Compañía Bananera, con el fin de evitarle complicaciones sociales y económicas a esta. Por esta razón, Jacques Joset, en su estudio introductorio a esta novela califica el Derecho como un discurso terrorista. Véase: García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*, 8ª edición, Madrid, Editorial Cátedra, 1997, pp. 49 y 424.

93 Considero que la frase "la ley se obedece, pero no se cumple" (Fuentes, Carlos: *Geografía de la novela*, op. cit., p. 105), referida a la forma como se resuelve el proceso contra Oliverio Castañeda, sintetiza el divorcio que existe entre la función que teóricamente cumple la Ley, y la forma cómo opera en la praxis, sobre todo si afecta los intereses de los grupos dominantes, lo cual explica el porqué la Guardia Nacional decidió matar a Oliverio Castañeda.

94 Estas palabras del Capitán Ortiz advierten cómo el proceso de investigación efectuado por el Doctor Salmerón no conviene a los intereses de la burguesía, porque descubre la corrupción moral y económica de esta, de ahí que considere que "se ha pasado de la raya", y por lo tanto, debe tenerse sumo cuidado con él.

95 No se descarta tampoco la consideración teórica expuesta por Narcejac, Thomas: *Una máquina de leer: la novela policiaca*, op. cit., pp.15-16, en la que, basado en la opinión de grandes novelistas como William Faulkner, Ernest

- Hemingway, Alberto Moravia, Laurence Durrell, Nelson Algren y William Styron, expone que los personajes novelescos se escapan de los planteamientos previos que haga cualquier autor y cobran vida independiente en el trayecto de la obra.
- 96 Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges atacan las formas estereotipadas con que se ha definido el género policial y señalan que “en los relatos policiales tienen un valor decisivo la psicología de los personajes, la eficacia del diálogo, el poder de las descripciones y el estilo del narrador”, (Véase: Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: *Asesinos de papel*, op. cit., p.250), con lo cual trascienden el calificativo de relato policial y le dan prioridad a los conceptos de novela, cuento y relato, en fin, a la literatura.
- 97 Narcejac, Thomas: *Una máquina de leer: la novela policiaca*, op. cit., p. 99. También Jorge Lafforgue y Jorge Rivera afirman que la intriga amorosa se presenta como un elemento que se interpone y desvía la atención del lector, ya que afecta el razonamiento y el proceso deductivo que se va construyendo para encontrar al culpable. Véase: Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: *Asesinos de papel*, op. cit., p. 261.
- 98 Cardenal, Ernesto: “Presentando *Castigo Divino*”, loc. cit., p. 147. La complejidad discursiva de *Castigo Divino* no se reduce al discurso folletinesco como pareciera desprenderse de esta afirmación de Cardenal.
- 99 Al igual que *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, *Castigo Divino* se sirve de los recursos del folletín para construir un mundo frívolo y superficial, con la diferencia de que la primera se refiere al contexto argentino (1935-1968) y denuncia un ambiente dominado por la sociedad de consumo y por los estereotipos burgueses (Véase: Bellini, Giuseppe (1986): *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª edición, Madrid, Castalia, 1990, p. 561), y la segunda aborda la realidad nicaragüense de los años treinta. Además, en *Castigo Divino* no aparecen los estereotipos del tango y la radionovela que sí se presentan en *Boquitas pintadas*. Comparto la idea de Marco Kunz y de Juan Manuel García, de que el empleo de los recursos del folletín constituye un notable aporte a la nueva novela hispanoamericana, sin que ello implique reducir las obras a la categoría de folletín, pues abren mayores posibilidades de expresión de la cultura de masas y mantienen una actitud crítica y distanciada de la realidad. Véase: Kunz, Marco: *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig*. Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1994, p.33, y García Ramos, Juan Manuel: *La narrativa de Puig*, 2ª edición, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1993, pp. 132-134.
- 100 Véase: Fuentes, Carlos: *Geografía de la novela*, op. cit., p. 109. Efectivamente, la novela adquiere al final un tono trágico, con la muerte de Oliverio Castañeda y con la erupción del Volcán Cerro Negro que obliga a los personajes a huir de León; además, según Ramón Luis Acevedo, la novela no responde a la estructura de consolación de la novela folletinesca tradicional, donde se despierta la curiosidad del lector para luego tranquilizarlo con la restitución del orden social que ha sido interrumpido o alterado. Véase: Acevedo, Ramón Luis: *Los senderos del volcán*, op. cit., p. 159. Este hecho hace que el final de la novela no sea ni abierto ni cerrado (dicotomía tradicional), sino paródico. Sobre este tipo de final del texto novelesco, véase: Kunz, Marco: *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997, p. 11.
- 101 Como dato curioso e interesante, Rubén Darío en 1890 atacó directamente la prensa centroamericana. La acusó de presentar datos falsos y de provocar un “lamentable baile de máscaras”, frase que más tarde Sergio Ramírez utiliza para dar título a una de sus novelas. Véase: Darío, Rubén: *Obras completas*, vol. 11, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1948, p. 74.
- 102 Este refrán se refiere metafóricamente al hecho de que todo rumor encierra verdades, muchas veces hirientes para quien las recibe; semánticamente está muy relacionado con este otro: “Lo que sueña, o es o quiere ser”. Véase: Martínez Kleiser, Luis (Compilador.): *Refranes general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española de la Lengua, 1953, p. 674. Otras variantes de este refrán: “Cuando el río zurrea, o lleva agua o piedra” (Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor Libros, 1992, p. 134 y Martínez Kleiser, Luis (Comp.): *Refranes general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española de la Lengua, 1953, p. 638) y “Cuando el río sueña, agua lleva” (Pérez Martínez, Herón: *Refrán viejo nunca miente*, México, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 213) aluden a la forma cómo afectan las verdades que encierran los rumores.
- 103 La ambigüedad del título se produce por la yuxtaposición del rumor, la verdad y la ficción.
- 104 El autor ha cambiado el nombre de los personajes implicados en el caso Castañeda, así, Don Honorio es Don Carmen; Doña Ninfa, Ernestina y Laurentina son Doña Flora y sus dos hijas, respectivamente; Baldomero es Oliverio; Rosalpina es Marta y Teodosio es el Doctor Salmerón. Este hecho le da mayor libertad para plantear una visión crítica sobre lo narrado, calificando a Don Honorio como mezquino, a Doña Ninfa como insensata, a Baldomero como hipócrita, a Laurentina y Ernestina como ignorantes.
- 105 María Eugenia Mudrovic considera que la novela latinoamericana contemporánea se distingue por parodiar distintos elementos y formas codificadas de la realidad, de ahí la validez de su afirmación en relación con *Castigo Divino*. Véase: Mudrovic, María Eugenia: “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, núms. 164-165, 1993, p. 458.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Acevedo, R. (1992) “*Rumbos de la narrativa centroamericana actual*”, en *Kañina*, XVI (2): 39-51.
- Bajtín, M. (1898) **Teoría y estética de la novela**. Trad. Helena Kriükova y Vicente Carranza, Madrid, Taurus.

- Bolaños, L. (1988) "Discurso histórico e historiografía literaria: ¿Una alternativa de construcción de un discurso explicativo de las producciones culturales en América Central", en **Kañina**, XII (1): 177-184.
- Burke, P. (1993) "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en **Formas de hacer historia**, Madrid, Alianza Editorial.
- Calinescu, M. (1991) **Cinco caras de la modernidad**, Trad. María Teresa Beguistain, Madrid, Editorial Tecnos.
- Cardenal, E. (1988) "Presentando *Castigo Divino*", en **Casa de las Américas**, 171: 146-147.
- Dubouchet, P. (1990) **Semiotique juridique**, Paris, Presses Universitaires de France.
- Ducrot, O. (1894). **El decir y lo dicho**. Versión castellana de Sara Vasallo, Buenos Aires, Argentina, Hachette.
- García, J. (1998). **Acción, relato y discurso. Estructura de la función narrativa**. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Jakobs, G. (1991). **Derecho penal**. 2 edic. Trad. Joaquín Cuello y José Luis Serrano, Madrid, Ediciones Jurídicas.
- McMurray, G. (1990). "Sergio Ramírez's *Castigo Divino* as documentary novel", en **Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura**, 2 (5): 155-159.
- Menton, S. (1993). **La nueva novela histórica**, México, Fondo de Cultura Económica.
- Musier,
- J. (1990). "Castigo Divino y la nueva novela histórica", en **Memoria del IV Congreso de Filología y Lingüística**, San José, Costa Rica.
- Ramírez, S. (1988). **Castigo Divino**, Madrid, Mondadori.
- Skłodowska, E. (1991). **La parodia en la nueva novela latinoamericana**. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Ulibarri, E. (1994). **Idea y vida del reportaje**. México, Editorial Trillas.

