

UNIVERSIDAD NACIONAL  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

CONSTRUCCIÓN DEL RELATO POLICÍACO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA  
NOVELA *YA NADIE LLORA POR MÍ* (2017), DE SERGIO RAMÍREZ

TESIS PARA ASPIRAR AL GRADO DE  
LICENCIATURA EN LITERATURA Y LINGÜÍSTICA  
CON ÉNFASIS EN ESPAÑOL

PRESENTADA POR  
YAZMÍN ALFARO CRUZ  
MARIAN VÍQUEZ SOTO

HEREDIA, 2021

Universidad Nacional  
Facultad de Filosofía y Letras  
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

**“Construcción del relato policíaco y recepción crítica de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez”**

Tesis para aspirar al grado de Licenciadas en Literatura y Lingüística con énfasis  
en Español

Presentada por

Marian Víquez Soto

Yazmín Alfaro Cruz

El 2 de diciembre del 2021

***Tribunal Examinador***

M.A. Bibiana Núñez Alvarado

Decana de la Facultad de Filosofía y Letras

M.A. Mayra Loaiza Berrocal

Directora de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Dr. Gabriel Baltodano Román

Profesor tutor

M.L. Karen Calvo Díaz

Lectora

M.L. Gustavo Camacho Guzmán

Lector

## RESUMEN

Este trabajo final de graduación lleva a cabo el estudio sistemático de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), del escritor nicaragüense Sergio Ramírez (1942). El análisis del texto literario se efectuó con base en los postulados teóricos acerca de los repertorios literarios y culturales, que sirven de parámetro para la creación verbal, y las nociones relacionadas con la institución crítica y las categorías hermenéuticas, recursos que condicionan la mediación de los hechos literarios. En su conjunto, estas nociones permiten explicar cómo determinados criterios asentados han determinado las interpretaciones más comunes del neopolicial, en general, y de la novela de Ramírez, en específico. Al mismo tiempo, hacen posible establecer correspondencias entre el texto particular y la serie literaria, el subgénero narrativo y el repertorio cultural. En cuanto a las ideas sobre la novela policíaca nicaragüense, *Ya nadie llora por mí* (2017) elabora una construcción ficcional en torno a la compleja realidad social y política de la Nicaragua contemporánea. En este sentido, se propone que la novela de Ramírez plantea, desde el modelo del neopolicial hispanoamericano, una interpretación en torno al ascenso y degradación del ideario revolucionario y el sandinismo. La obra literaria hace hincapié, asimismo, en la violencia contra las mujeres, con lo cual, adquiere una particular relevancia e introduce nuevas cuestiones en el desarrollo general de la ficción criminal centroamericana.

**Palabras clave:** literatura nicaragüense contemporánea, novela nicaragüense contemporánea, novela policíaca nicaragüense, Sergio Ramírez (1942).

## ABSTRACT

This final graduation work carries out the systematic study of the novel *Ya no one cries for me* (2017), by the Nicaraguan writer Sergio Ramírez (1942). The analysis of the literary text was carried out based on the theoretical postulates about literary and cultural repertoires, which serve as a parameter for verbal creation, and the notions related to the critical institution and hermeneutical categories, resources that condition the mediation of the literary facts. Taken together, these notions allow us to explain how certain established criteria have determined the most common interpretations of the neo-police officer, in general, and of Ramírez's novel, specifically. At the same time, they make it possible to establish correspondences between the particular text and the literary series, the narrative subgenre and the cultural repertoire. Regarding the ideas about the Nicaraguan detective novel, *Ya no one cries for me* (2017) elaborates a fictional construction around the complex social and political reality of contemporary Nicaragua. In this sense, it is proposed that Ramírez's novel proposes, from the Hispanic-American neo-police model, an interpretation around the rise and degradation of the revolutionary ideology and Sandinismo. The literary work also emphasizes violence against women, with which it acquires a particular relevance and introduces new issues in the general development of Central American criminal fiction.

**Keywords:** Contemporary Nicaraguan Literature, Contemporary Nicaraguan novel, Nicaraguan detective novel, Sergio Ramírez (1942).

## AGRADECIMIENTOS

El proceso de enriquecimiento intelectual y académico de la licenciatura, se lo quiero dedicar y agradecer primero que nada a Dios, que me da las fuerzas y la sabiduría para realizarlo; a mi familia por el amor, la fuerza y el apoyo (Mami, Papi, Vale, Diego, Charlie, Lucero y mi Lunita allá en el cielo); y a mi compañera, colega y amiga de tesis, gracias amiga por hacer tan fructífero este proceso, no hubiera sido lo mismo sin vos, te lo puedo jurar.

A nuestro tutor de tesis, Gabriel Baltodano y a nuestros lectores de tesis, Karen Calvo y Gustavo Camacho por su acompañamiento, apoyo y dedicación intelectual, para que este trabajo fuera una realidad.

Gracias a todos los que menciono en este apartado, porque sé que en todo momento sus buenos deseos y cariño estuvieron conmigo, mil gracias por siempre.

*Marian Viquez Soto.*

## AGRADECIMIENTOS

Durante este proceso, en el cual he crecido tanto a nivel personal como intelectual, quisiera agradecer, primero a Dios, por permitirme cumplir con una meta académica más, a pesar de las dificultades que se hayan presentado en el camino.

Especialmente, le dedico este logro a mi madre y mis hermanos, por estar siempre ahí, brindándome el apoyo necesario para continuar; a mi colega y compañera de tesis Marian, por sus valiosos aportes y palabras de aliento.

También, a nuestro tutor el Dr. Gabriel Baltodano Román, por las recomendaciones, la orientación y el tiempo que nos proporcionó a lo largo de toda la investigación.

Finalmente, no quisiera dejar de mencionar mi agradecimiento especial a los lectores y docentes M.L. Gustavo Camacho, M.L. Karen Calvo y M.L. Lillyam Rojas Blanco por los consejos, la disposición y el apoyo que, de manera incondicional, nos han brindado en los últimos cuatro años.

*Yazmín Alfaro Cruz.*

## TABLA DE CONTENIDOS

### INTRODUCCIÓN

1. Tema	1
1.1. Justificación y delimitación	1
1.2. Problematización	4
1.2.1. Problema general	4
1.2.2. Problemas específicos	4
2. Objetivos	5
2.1. Objetivo general	5
2.2. Objetivos específicos	5
3. Estado de la cuestión	5
4. Marco metodológico	19
5. Procedimiento general del trabajo	21
6. Marco teórico	22
6.1. Los repertorios culturales	22
6.2. La crítica y la interpretación	29
6.2.1. La falacia de la mimesis	29
6.2.2. El debate literatura/vida social	32
6.2.3. Los mundos ficcionales: Ficcionalidad y referentes histórico-culturales	34
7. Desarrollo capitular	37
7.1. «Principales repertorios literarios y culturales empleados por Sergio Ramírez en la construcción de la novela <i>Ya nadie llora por mí</i> »	37
7.1.1. Primer nivel: estructura y tipo de relato de la novela <i>Ya nadie llora por mí</i>	37
7.1.1.1. Estructura	40
7.1.1.2. Tipo de relato	48
7.1.2. Segundo nivel: novela policial como historia y perspectiva del mundo y la realidad social	50
7.1.3. Tercer nivel: elementos de la novela	58
7.1.4. Cuarto nivel: nivel estético	74
7.2. «Principios interpretativos planteados por la crítica literaria en relación con la novela <i>Ya nadie llora por mí</i> »	84

7.2.1. Primer eje: Desarrollo de la ficción criminal contemporánea en CA	84
7.2.2. Segundo eje: Construcción del canon literario de Centroamérica en la época contemporánea	103
7.2.3. Tercer eje: Construcción del campo literario centroamericano	126
8. Conclusiones	142
8.1. Conclusiones acerca de las relaciones entre el análisis de la construcción del relato policíaco y los repertorios temáticos de la novela de Ramírez.	142
8.2. Conclusiones acerca de la historiografía del género neopolicíaco en Centroamérica	149
8.3. Conclusiones acerca de la teoría del género neopolicial en Centroamérica, la construcción del canon literario contemporáneo y la construcción del campo literario centroamericano	153
8.4. Conclusiones acerca de la recepción crítica de la novela <i>Ya nadie llora por mí</i> , de Sergio Ramírez	158
9. Estructura de la tesis	161
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162

.

**ÍNDICE DE TABLAS**

<i>Tabla 1.</i> Secuencias sobre la historia de la investigación en <i>Ya nadie llora por mí</i>	40
<i>Tabla 2.</i> Secuencias sobre la historia del crimen en <i>Ya nadie llora por mí</i>	45

## INTRODUCCIÓN

### 1. Tema

Construcción del relato policíaco y recepción crítica de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez.

#### 1.1. Justificación y delimitación

La novela *Ya nadie llora por mí* (2017), del escritor nicaragüense Sergio Ramírez Mercado (1942), entremezcla elementos de distintos subgéneros narrativos. Aunque en su construcción predomina la estructura del relato policial, también es posible identificar aspectos de la novela de espías y el *thriller*. Estos recursos son empleados, como suele ocurrir en el neopolicial latinoamericano, para abordar temas de actualidad.

Resulta interesante, además, que la obra adopte una perspectiva de género respecto de la investigación llevada a cabo por el inspector Dolores Morales, antiguo funcionario de la Policía Nacional, quien, tras abandonar esta institución estatal, decide cambiar de oficio y convertirse en investigador privado. Para ello, Morales establece una agencia localizada en un *shopping center* de Managua.

Morales vive en una Managua decadente y se dedica, ante todo, a investigar adulterios y robos. La fábula principal se refiere a un encargo importante que se destaca por encima de las investigaciones comunes. Este trabajo aparta a Morales de la rutina en la que permanecen su equipo y él.

El millonario Miguel Soto contrata a Morales para encontrar a su hijastra, la joven Marcela. La desaparición de esta mujer conducirá a Morales hacia el descubrimiento de un entramado de corrupción y abusos de poder a lo interno de la influyente Familia Soto. Este hecho se asocia con un rasgo del neopolicial latinoamericano, a saber, la existencia de subtramas políticas que convierten a los crímenes ordinarios en cuestiones de interés público. En el fondo, la novela de

Ramírez propone una serie de tesis respecto de la degradación de la Revolución Sandinista y la Nicaragua contemporánea.

Como parte de la pesquisa en torno a la desaparición de Marcela, Morales recoge los testimonios de múltiples personajes, como la madre y los allegados de la joven. Las voces de estas figuras permiten que el investigador reconstruya ya no un conjunto de hechos relativos al crimen, sino un panorama de los conflictos que se encubren a nivel moral, ético, político y económico, evidenciándose que también Morales ha sido engañado por los poderosos.

La narrativa de Ramírez, además de pertenecer al género de la novela policíaca centroamericana, permite conocer por medio de la trama un contexto nicaragüense, en el cual más allá de la búsqueda de respuestas por parte de Morales ante la desaparición de Marcela, se devela el ambiente de corrupción, impunidad, violencia y mentiras que tienen, en la novela, el epicentro en la familia Soto, pero que corresponde tan solo a un pequeño escenario en relación con la realidad mostrada en el texto.

Esta vinculación entre realidad y memoria histórica-social, corresponde a la materia de producción literaria de la que se vale Ramírez para presentar todas las dimensiones sociales, éticas, psicológicas y económicas que envuelven el acontecer nicaragüense a través de la novela *Ya nadie llora por mí*. De esta manera, los contextos familiares y delitos sociales representan la iniciativa desde la cual la novela ejerce su importancia. Además, de la realidad social y política que ha marcado el devenir histórico tanto de Nicaragua, como la región centroamericana en general.

Resulta importante destacar cómo este tipo de narrativas han ido evolucionando a nivel temático y social. Todo esto ha contribuido a que los estudios críticos ejerzan una posición en cuanto a la relevancia que ocupa esta literatura dentro del contexto latinoamericano y centroamericano, gracias a los discursos y el contexto que exponen (a nivel político, social y económico) desde la perspectiva, vivencias y focalización del autor.

En lo que respecta al ámbito literario, especialmente en la segunda década del siglo XXI, se han escrito en Centroamérica una serie de novelas que abarcan

como eje central el deterioro y la corrupción política en Nicaragua, representada por el gobierno de Daniel Ortega. Además, estas producciones literarias vienen a plantear una vez más el fracaso de la Revolución Sandinista, la cual se visualiza con cierta nostalgia desde un presente caótico, donde impera la desesperanza. Se proyecta entonces, a partir de los acontecimientos narrados, la imagen de una sociedad desencantada.

Dentro de esta literatura es posible referenciar *El cielo llora por mí* (2008) de Sergio Ramírez, *Banderas y harapos: Relatos de la revolución en Nicaragua* (2016) de Gabriela Selser, *Mierda* (2018) de Karla Pravisani, *Como Esperando Abril (Historia de la Masacre de 2018 En Nicaragua)* de Arquímedes González (2019), por mencionar algunas y en especial, *Ya nadie llora por mí* (2017); las cuales proponen una reelaboración literaria de las relaciones de poder entre la sociedad nicaragüense contemporánea, el Frente Sandinista de Liberación Nacional y el gobierno de Daniel Ortega.

En cuanto a la novela en estudio, a pesar del prestigio de su autor, quien fue reconocido con el Premio Cervantes de 2017, se puede afirmar que, de momento, esta ha sido poco comentada por la crítica especializada. En tal sentido, este trabajo final de graduación atiende un vacío de la investigación académica, con los propósitos de indagar y analizar los repertorios literarios y culturales que son utilizados por Ramírez en la novela y en segunda instancia, poder entender la construcción del discurso literario y ficcional, mediante los principios interpretativos de la crítica literaria.

Ambos ejes de indagación no han sido desarrollados en investigaciones anteriores, solo se ha profundizado, hasta el momento, en nociones escasamente descriptivas, pero no de profundidad temática y argumentativa con la que se pretende llevar dicha investigación. Es ahí, donde radica la gran importancia y aporte al campo de la investigación literaria centroamericana.

También, existen trabajos sobre literatura ístmica que se conciben como antecedentes importantes, a destacar la tesis doctoral realizada en el año 2003 por el académico José Ángel Vargas Vargas en la Universidad de Salamanca. La propuesta de Vargas contextualiza realidades centroamericanas que venían

manifestándose en la literatura de entre 1988 y 1998, para ello, se enfoca en el análisis de tres novelas de Sergio Ramírez: *Castigo divino* (1988), *Un baile de máscaras* (1995) y *Margarita está linda la mar* (1998).

A partir de lo apuntado anteriormente, este trabajo se centra en dos aspectos concebidos por las investigadoras como complementarios, a saber: (1.) la construcción del relato policíaco en el texto literario seleccionado, destacando así los repertorios literarios y culturales así como las características que lo relacionan con esta tendencia contemporánea, y (2.) la recepción crítica de la novela, en particular, la asimilación del discurso literario y ficcional con respecto a principios interpretativos de la crítica literaria en la novela de Ramírez, *Ya nadie llora por mí* (2017).

## **1.2. Problematización**

### **1.2.1. Problema general**

¿Qué clase de correlaciones existen entre la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017) de Sergio Ramírez y su recepción por parte de la crítica?

### **1.2.2. Problemas específicos**

1. ¿Cuáles son los principales repertorios literarios y culturales empleados por Sergio Ramírez en la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017)?
2. ¿Cuáles principios interpretativos determinan la recepción crítica de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez?

## **2. Objetivos**

### **2.1. Objetivo general**

Analizar la construcción del relato policíaco y la recepción crítica de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez.

### **2.2. Objetivos específicos**

1. Estudiar los principales repertorios literarios y culturales empleados por Sergio Ramírez en la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017)
2. Examinar los principios interpretativos planteados por la crítica literaria en relación con la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez.

## **3. Estado de la cuestión**

Para la elaboración del estado de la cuestión, se han consultado fuentes diversas en relación con la producción literaria de Sergio Ramírez Mercado. Una parte de la recopilación se basa en entrevistas o comentarios breves de la obra en estudio y la otra, se compone de investigaciones que tratan, de alguna manera, la obra artística y trayectoria del autor mencionado. A continuación, se detalla cada una de las fuentes que forman parte de este proceso investigativo.

De acuerdo con la novela en estudio, la página periodística y de noticias *El Imparcial* indica en su entrevista “Sergio Ramírez: Ya nadie llora por mí” (2017), que a Ramírez se le concede el Premio Cervantes, considerado el Nobel de las letras en español, siendo el primer escritor nicaragüense y centroamericano que lo consigue. De esta manera, el autor se considera parte de la generación surgida después del célebre boom, que practica una literatura comprometida y pendiente de los problemas de su país; esto sin dejar de lado la exigencia estética, es decir, “la viveza de la vida cotidiana convirtiendo la realidad en una obra de arte”.

También, se indica que, para el autor, en la actualidad, la Nicaragua gobernada por Ortega y Murillo; representa el marco de la novela policíaca *Ya nadie llora por mí*. Se trata entonces de un género muy adecuado para esa inmersión en la realidad, pues para Ramírez, “la investigación policial, en la medida en que se va completando, llega a convertirse en una verdadera parábola sobre el poder; el cual ha sido siempre el elemento invasivo y perverso de la historia y de la realidad. Esa mano de pintura negra indeleble que todo lo oscurece”, llamando la atención sobre la singularidad de la novela policíaca en Latinoamérica.

De esta manera, la entrevista destaca que no es la primera vez que Sergio Ramírez aborda la novela negra, pues antes lo hizo con la novela *El cielo llora por mí* (2008), donde creó al inspector Dolores Morales, quien, junto a Lord Dixon, se enfrentan a poderosos cárteles de la droga y a un poder corrompido.

Por otro lado, la página de noticias *El país*, en su publicación “Los dolores morales de Sergio Ramírez” (2017), indica que el escritor nicaragüense, presenta en la FIL *Ya nadie llora por mí*, como regreso a la novela negra para indagar en las sombras del poder en su nación, donde “Los problemas de corrupción, impunidad y abusos son comunes en muchos países de Latinoamérica. Sin embargo, lo más triste de Nicaragua es que para Ramírez, más allá de una revolución, como huella no ha ocurrido un cambio profundo”.

Por su parte, el portal electrónico “ANIKA entre libros”, en su publicación *Ya nadie llora por mí*, afirma que esta novela es la última del flamante Premio Cervantes 2017, Sergio Ramírez; además, de ser la segunda entrega del inspector Dolores Morales, quien protagonizó *El cielo llora por mí*, obras que pueden considerarse parte del género negro.

El escritor muestra lugares denigrantes, que al encontrarse ante uno de los grandes y actuales temas de la literatura iberoamericana como lo es la novela neopolicíaca, la expone detalladamente. A su vez, conceptualiza y describe la novela con un estilo ágil y potente, que ronda la ironía y buen manejo del diálogo, demostrando todo lo que puede entrañar el género de la novela negra en Latinoamérica. El autor utiliza mucho la ironía, frases con doble sentido, con un

trasfondo de crítica al poder que deja patente su desencanto con el gobierno fruto de la revolución sandinista de la que formó parte activa.

La página periodística EFE: Agencia EFE, realizó una entrevista al escritor Ramírez, titulada “El nicaragüense Sergio Ramírez publicará en octubre *Ya nadie llora por mí* (2017)” en la cual anuncia la publicación del libro bajo el sello de *Alfaguara*. El escritor, indica que Dolores Morales debe resolver un caso que será la excusa para su propósito principal: “retratar la Managua y la Nicaragua de hoy en día”, con todas sus “anormalidades” institucionales en la realidad social y política.

Destaca que su propósito no es hacer denuncia política, sino contar una historia que se inserta en una realidad ineludible, para ello emplea ciertas técnicas necesarias con el fin de que el lector se mantenga atento a la trama de principio a fin. Además, con respecto a la actualidad de Nicaragua, indica que el país no tiene, en la actualidad, un sistema democrático tras la reelección del presidente Daniel Ortega, debido a la clara debilidad de los partidos políticos de oposición, en tanto estos se hallan fragmentados.

Por otro lado, el sitio digital “Carlos Rubio” destaca en su publicación “Crítica de ‘Ya nadie llora por mí’: Sergio Ramírez: pueblo pequeño, infierno grande” (2017), indica que en esta nueva novela y entrega policíaca el inspector Dolores Morales vuelve a recorrer una Managua que conoce bien: un caos surcado por centros comerciales mastodónticos y otros ya depauperados; mansiones de millonarios y callejones miserables como los del laberíntico Mercado Oriental.

Destacan algunos personajes, lugares, modismos y giros típicos del habla y humor nicaragüense, algunos ya en desuso, anticuados; como se sienten algunos de sus protagonistas, quienes a su vez se sienten comprometidos con una revolución que solo dejó ideales y un complejo constante de vencidos.

En este texto se destacan de una forma artística y literaria, cuestiones propias del contexto nicaragüense como lo son los giros locales o “vulgareo”, como se le llama a las imprecaciones o diálogos soeces, que suelen desvelar con más claridad la crítica directa a las alianzas entre los empresarios enriquecidos de Nicaragua con el régimen sandinista actual de Daniel Ortega y Rosario Murillo.

También, de la importancia crucial que tiene no solo la abundancia del abuso intrafamiliar a menores de edad en Centroamérica, sino la relación del poder con ese crimen que define y marca la vida de generaciones enteras. En el texto, esa situación se ve reflejada en el personaje de la joven Marcela, quien vendría a representar una metonimia de esa Nicaragua abusada y sometida.

En relación con las entrevistas y estudios mencionados hasta el momento, se debe señalar que resultan de gran importancia y sustento para este trabajo de investigación, precisamente porque realizan un recorrido, tanto de aspectos biográficos y contextuales, como de la obra artística de Sergio Ramírez, su estilo y particularidades que, según la crítica, lo ubican dentro del panorama de la novela policiaca latinoamericana y centroamericana.

Por último, cabe destacar que algunas de estas referencias muestran una breve descripción de la trama del texto *Ya nadie llora por mí*, además explican que, para la creación de esta novela, Sergio Ramírez toma como materia prima parte de los referentes sobre la realidad social y política del contexto nicaragüense.

Lo anterior se respalda, por ejemplo, en “Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez” (2002) de Werner Mackenbach. De esta manera, a partir de una entrevista realizada al escritor, en relación con los vacíos, falsificaciones y tabúes de la historiografía oficial, Ramírez opina que hasta el momento no se había contado la historia de Nicaragua, pues aún existen grandes lagunas y espacios en blanco.

En este sentido, los novelistas, especialmente en Nicaragua y Centroamérica, se confrontaban inevitablemente con una tarea que el mismo autor había definido antes en una conferencia presentada en varias ocasiones – la de contar esa historia de nuevo o por primera vez: «Existe una estrecha relación entre estos vacíos en la Historia y la necesidad de contarla», es decir, el novelista como escritor de la Historia.

Desde la publicación de su primera novela en 1970, la obra novelística de Sergio Ramírez ha desempeñado un papel destacado no solamente en la literatura nicaragüense, sino también en la literatura ístmica e hispanoamericana contemporáneas, significativamente representativa de las tendencias cambiantes

en los discursos político-histórico-estéticos en el contexto de los múltiples procesos de cambio social que el istmo centroamericano ha vivido así como las representaciones narrativas, tendencias más recientes en la historiografía y su reflexión crítica.

Sergio Ramírez sigue aferrado a una de las pretensiones fundamentales del testimonio: reconstruir la verdad histórica desde abajo, desde los márgenes. Mantiene la idea de que es posible contar la verdadera historia, a pesar de las opresiones y omisiones de la historiografía oficial.

A partir de sus primeras novelas, la obra de Sergio Ramírez ha sido influenciada por las tendencias actuales del discurso literario. Este recurso deliberado está estrechamente vinculado con la problemática de la posibilidad de conocimiento de la verdad histórica y su fijación escrita, las cuales sirven para cuestionar y socavar concepciones de apropiación de la realidad extraliteraria basadas en la representación mimética. No obstante, es importante destacar que emplea otros recursos de lógica discursiva, como lo son la novela y la ficción criminal, debido a que estos son más productivos en torno a significación contextual, así como en cuanto a la reflexión social y política.

Este tipo de historiografía parece seguir las máximas de Hayden White, en tanto la imaginación se consideraba indispensable para representar la realidad histórica; o bien, las realidades históricas.

El artículo de Mackenbach posee gran relevancia para este trabajo investigativo, ya que realiza un análisis sobre la percepción de Ramírez en relación con la historiografía oficial nicaragüense y centroamericana. Además, visualiza aspectos importantes como la noción de la historia, los discursos políticos y realidades sociales que, para el autor continúan siendo razón de reflexión y cuestionamiento.

Ahora, en lo que respecta a trabajos críticos sobre la obra literaria de Sergio Ramírez Mercado se encuentra el artículo “Sergio Ramírez: Poder y desencanto” (2005), escrito por José Ángel Vargas Vargas. Este estudio forma parte de su tesis doctoral titulada “La novela contemporánea centroamericana: la obra de Sergio Ramírez Mercado” (2002).

Tal y como lo explica el estudioso, el artículo se centra en demostrar cómo se manifiesta la temática del poder y el desencanto en la novela centroamericana, en específico en dos obras de Sergio Ramírez: *Margarita está linda la mar* (1998) y *Sombras nada más* (2002).

A partir de los textos mencionados, el crítico pretende mostrar, por un lado, cómo estas obras destacan por la construcción de un sentido épico revolucionario, por plantear un proceso de desmitificación del poder que simbolizó la dictadura de Anastasio Somoza García. Y, por otro lado, se centra en evidenciar las contradicciones que generan las diferentes formas del poder, esto a través de los personajes y la imagen que representan de una sociedad desencantada (Vargas, 2005:49).

En primera instancia, Vargas detalla el marco contextual en el que surge la novela centroamericana producida a partir de 1970. Describe a la región como una zona de complejas relaciones de poder, donde estas “permiten observar que la exclusión, el conflicto, la inestabilidad y la irregularidad aparecen como los signos más característicos de la historia centroamericana de las últimas décadas” (Vargas, 2005:49).

De acuerdo con los señalamientos del crítico, Sergio Ramírez Mercado, a través de su producción literaria, ha procurado abordar “incisivamente y con ironía el tema del poder.” (Vargas,2005:51). En la novela *Castigo Divino* (1998), por ejemplo, se lleva a cabo un desenmascaramiento de la corrupción y el poder, representado por la clase alta. Este hecho, permite reflexionar sobre una sociedad que se cae a pedazos y permanece en crisis.

Con respecto a la novela *Un baile de máscaras* (1995), Vargas afirma que Sergio Ramírez se vale del tono humorístico y carnavalesco para mostrar “el cuestionamiento de los diversos códigos que rigen la sociedad, atacando la esfera familiar, el poder religioso, económico y político” (Vargas,2005:51).

Las novelas de Ramírez pueden concebirse como medios generadores de denuncia y de creación de universos ficcionales en torno al poder. Así lo manifiesta el crítico al referirse en este caso a *Margarita, está linda la mar* (1998):

[...] se constituye en una interesante síntesis de lo acaecido en Nicaragua a lo largo de la primera mitad del siglo XX, pues parte del año 1907, fecha del regreso triunfal de Rubén a Nicaragua y culmina con la muerte del dictador en setiembre de 1956. [...] explora ampliamente el tema del poder a partir de la desmitificación de las dos figuras de la vida pública nicaragüense: Rubén Darío y Anastasio Somoza García, ambas envueltas en una atmósfera mítica. (Vargas,2005:51)

En este sentido, la figura del dictador se exhibe como si fuese una bestia o demonio, causante del mal sufrido por un pueblo, no obstante, el autor de forma simultánea y a través de la retórica, aprovecha para crear una imagen caricaturesca del opresor.

En textos posteriores, como en el caso de la novela *Sombras nada más* (2002), Sergio Ramírez continúa desarrollando una propuesta literaria en la que se entremezclan el humor, la ironía y diversos tipos de discursos (como el histórico y el jurídico).

Tal y como lo expone Vargas, al mencionar que en esta novela “se reescribe la historia y se asume una óptica filosófica en la que resulta imposible acceder a la verdad, no sólo se evoca el sistema dictatorial como una serie de sombras [...] sino que también comprende a los actores del Frente Sandinista de Liberación Nacional, quienes se presentan desdibujados [...]” (Vargas, 2005:52).

De esta manera, el sentimiento de desencanto que experimentan los personajes ante los hechos acaecidos se vuelve una constante en algunas de las propuestas narrativas del escritor centroamericano, tal es el caso de los textos mencionados.

El artículo de Vargas se centra en la importancia que el escritor le otorga a la construcción de la novela centroamericana. Destaca el poder y el desencanto como características que se mantienen alrededor de los textos de Ramírez, los cuales reflejan, a su vez, la situación política, social y económica vivida por el pueblo nicaragüense.

Dentro de las diversas investigaciones que comprenden a su vez el panorama general de la narrativa centroamericana es posible mencionar, por ejemplo, el estudio titulado "La nueva novela centroamericana" (1991), donde Kathryn Eileen Kelly propone la existencia de un *boom centroamericano*, que para ella inicia en los años del declive del *boom latinoamericano*, es decir, a inicios de los setenta.

Mientras, Arturo Arias lo describe como un "mini-boom" de la narrativa centroamericana que surge en esta década, el cual coincide con los conflictos armados y la revolución sandinista, que se convirtieron en matrices para entender y encasillar lo centroamericano, incluidos dentro de esas matrices, su literatura.

Con ello, surge a partir de finales de los sesentas e inicios de los setentas un corpus de novelas centroamericanas, que conscientemente se distancian de las hasta entonces tendencias dominantes del realismo social y el costumbrismo, para adoptar temáticas y discursos próximos a la nueva novela latinoamericana, especialmente en cuanto a la experimentación con el lenguaje y la forma, evolucionando a nuevas formas de literatura social.

Los estudios publicados en la actualidad, permiten concluir que también en las demás naciones del Istmo, y no solamente en Nicaragua, los años ochenta y noventa, así como los inicios del siglo XXI, se constituyen por una creciente producción y publicación de novelas y de narrativa.

Al aumento numérico le corresponde también una ampliación de la diversidad de las formas literarias. Entre otros, pueden mencionarse las siguientes: nueva novela, cuento, mini-cuento, diversas formas de la literatura testimonial, nueva novela histórica, novela negra, novela indigenista, novela urbana, novela "femenina", novela de dictador, novela de folletín; estas son algunas manifestaciones de esta creciente pluralidad.

Ante esto, la literatura se convierte en un arma ideológica en la lucha por la liberación (nacional). El poeta-guerrillero se transforma en la figura central de una nueva variante que en la literatura latinoamericana y centroamericana no era desconocida: la simbiosis del intelectual/escritor y el político/jefe de Estado, donde

el tema del compromiso social, político e intelectual se transforma conforme cambia el entorno, pero que se repite en ciertos ideologemas.

Como uno de los más destacados representantes de esta simbiosis cabe mencionar aquí a Sergio Ramírez, quien en varias ocasiones se ha referido a esta situación en términos de "oficios compartidos". La literatura como lugar de la violencia es asumida desde las ciencias sociales en su múltiple dimensión social, política, económica y cultural como parte estructural de la historia centroamericana y continental.

Así, los científicos de la cultura, de la historia y de la ciencia literaria constatan la persistencia de manifestaciones estéticas de la violencia a lo largo de diversas fases de la historia literaria de Latinoamérica y de Centroamérica, en donde es incluso posible considerar un predominio de la violencia como manifestación estética.

Las narraciones y novelas de estos años (1970-1990) se alimentan de las diversas relaciones de violencia, sin que deban tener la violencia como tema central, tales relaciones caracterizan a las sociedades centroamericanas: la violencia fundacional, justificada estructural e históricamente, rastreable en estas sociedades hasta el acto de violación de la Conquista; las secuelas de la violencia directa, política y militar de los conflictos armados de las décadas de 1970 hasta 1990, así como la violencia indirecta de las relaciones económicas, hogareñas, familiares, para solamente mencionar algunas.

Además, puede considerarse la adscripción de Ramírez al canon literario de los escritores centroamericanos, considerándose uno de los más destacados, por lo que se podría indicar que la visión de una Centroamérica por medio de su literatura radica también en espacios externos o en una visión desde fuera que se encuentran en continuo dinamismo o *sensibilidad de desplazamiento* con respecto a la perspectiva o realidad desde espacios internos.

Tales manifestaciones literarias se sirven de una amplia gama de técnicas y recursos narrativos, toman préstamos de diversos géneros y subgéneros, caracterizadas también por diversas rupturas, procesos de cambio y continuidades, tanto en lo temático como en lo formal, por un recuperar y retomar de la ficción en

todas sus dimensiones y, por último, donde la realidad se vuelve pretexto/pre-texto para poder escribir literatura.

Por su parte, “La ciudad y la noche: La nueva narrativa latinoamericana” (2006), de Margarita Rojas González, destaca que en 1980 se empiezan a publicar los textos de los escritores nacidos entre 1950 y 1964, suceden acontecimientos importantes a lo largo de esta generación, dentro de los más relevantes es que en 1996 aparece la antología *McOndo*, en la cual se halla el conocido prólogo-manifiesto que explicita el cambio de derrotero de esta generación con respecto a la estética anterior; representa una reacción contra la imagen “folclórica” del continente, donde los jóvenes escritores oponen el espacio de la urbe contemporánea globalizada.

El surgimiento de estas nuevas narrativas se compone de espacios más urbanos, donde se devalúan y desestiman los contextos regionales y rurales, para dar apertura a las ciudades, sus escondites y los conflictos que en ella suceden. Además, sobresale el vínculo y complicidad que estas grandes ciudades guardan en relación con temáticas como la violencia, el crimen, la corrupción, los abusos del poder, la globalización imperante y la realidad política.

Ante este panorama, que surgen obras como las del mexicano Paco Ignacio Taibo II, los guatemaltecos Arturo Arias y Adolfo Méndez Vides, el salvadoreño Horacio Castellanos Moya, los chilenos Roberto Bolaño y Ramón Díaz Etérovic entre otros, las cuales se olvidan del ambiente rural y prefieren las calles, los parques, las discotecas y las cantinas. Además, muestran una casi total despreocupación por la indagación acerca la identidad local, nacional o regional, de grupos o de sexos (Rojas, 2006:1).

En los personajes de estas nuevas novelas y cuentos, el continuo vagar del héroe traza las coordenadas de un espacio dentro del cual se intenta dar sentido a un nuevo proyecto de identidad individual también, se dibuja un mapa que deviene alegoría social. Se abandona definitivamente la búsqueda de la lucha social, las identidades colectivas y el individuo solitario deambula por la noche.

En el caso de los detectives y los periodistas, el deambular se justifica profesionalmente pero no sólo ellos recorren una y otra vez las vías urbanas. Es

decir, la ciudad se constituye como un espacio abarcador, total, omnipresente en contradicción con la amplitud del ambiente rural, pues todo parece indicar que en la ciudad se borran las fronteras y lo múltiple disuelve lo diverso (Rojas, 2006:2).

La gran ciudad constituye un laberinto, la espacialidad deja de ser simplemente un ambiente. En el caso del hombre, no sólo hay un sentimiento de no pertenencia, alienación del propio ambiente, enemistad u oposición entre el individuo y la ciudad, sino que piensa que la ciudad ya no pertenece a los ciudadanos comunes y corrientes al entrar en el juego político del poder.

La mayoría de los relatos y novelas de este género policíaco transcurren durante la noche, temporalidad natural de detectives, periodistas, huérfanos y todos los demás que, trabajan o deambulan preferentemente durante las horas vespertinas. El recorrido noctámbulo dibuja así un paisaje urbano específico, con su organización, sus personajes y sus ambientes propios (Rojas, 2006:3).

La oscuridad, exterior o interior, engendra un espacio homogéneo que se asemeja al anonimato propio de las multitudes urbanas: en los múltiples tejidos que entrelazan barrios, calles y callejones, mercados y centros comerciales. En la noche, aumenta el desorden, sin la perspectiva, el perfil y la realidad propia de las cosas diurnas, se confunden las persecuciones y se propicia el anonimato.

La novela policíaca y su espacio ofrecen el ambiente ideal para el desarrollo de los hechos criminales, su indagación y su relato. En el caso de la narrativa contemporánea, este género remite al crimen y la violencia. Son comunes en estos relatos, los conflictos de contenidos políticos y sociales, que la versión tradicional del género no tocaba como el sexo, el racismo, la contaminación, las huelgas y la corrupción dentro del gobierno (Rojas, 2006:4).

Ante esto, las nuevas novelas policíacas y la nueva narrativa revelan héroes desencantados y apáticos, la indagación del detective o el periodista no lleva a nada sino a un nuevo desencanto y, si hay una causa desconocida que genere los hechos violentos, injustos y punibles, no se cree que su descubrimiento pueda cambiar la situación general de su existencia (Rojas, 2006:7).

En el caso de la selección del tipo de acontecimientos, estos coinciden con el tono de la narración y también con la ausencia de clímax o efecto final sorpresivo.

Ninguno de ellos sorprende al lector, sino que contribuyen a crear la imagen de un mundo opaco, visto desde la perspectiva lentes de un individuo desanimado.

La actividad de la escritura se percibe en general no como el acto de contar "algo que ha sucedido" -o que podría haber sucedido o que se inventa como si hubiera sucedido-; sino que se cuenta así porque ya no se cree ni en la posibilidad de incidir en la realidad social por medio de la palabra con intenciones como educar, denunciar o romper tabúes pues todo desemboca en que se cuenta por contar (Rojas, 2006:7).

Rojas determina que esta noción de la escritura cambia definitivamente la relación entre el arte y lo real, pero al mismo tiempo evidencia un profundo descreimiento de los valores, las instituciones y las personas que los encarnaban.

En términos generales, Rojas expone que al no existir un sentido de la Historia ni de lo social, el escepticismo surge de una falta de confianza en las instituciones sociales y también de la idea de cierta circularidad temporal derivada de la falta de cambio, donde el pasado y el futuro no existen, por lo que resolver el enigma que esconde el mundo no conduce más que al descubrimiento de su vacío.

En relación con las investigaciones sobre la literatura de la región, se encuentra también el trabajo titulado "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX" de Werner Mackenbach (2008), en el cual propone que las literaturas de las narrativas centroamericanas se han caracterizado en la segunda mitad del siglo XX por su estrecha vinculación con el campo político y las realidades sociales de la región, sea en sus representaciones literarias, sus conceptualizaciones teóricas o su función político-institucional, por lo que no es tanto si la literatura hace o no hace algo, todo radica en la importancia del análisis de la literatura que si lo hace (Mackenbach, 2008, párr.1).

Desde los años sesenta, el desarrollo del campo literario se ha caracterizado por la particular interrelación entre cambios sociales y cambios estéticos. Un indicio de la creciente atención es la gran cantidad de ediciones de diversas antologías del cuento centroamericano en Centroamérica misma y en Europa a inicios del nuevo siglo, la única colección con que se contaba fue la *Antología del cuento*

*centroamericano*, compilada y editada por Sergio Ramírez y publicada por primera vez por la editorial universitaria EDUCA en 1973 (Mackenbach, 2008, párr.2)

En “Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelística centroamericana contemporánea” (2013), Alexandra Ortiz indica que los escenarios centroamericanos de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI son escenarios fisurados, bajo los efectos de la actual fase de globalización acelerada despliegan disonancias y proliferaciones de fisuras en las narraciones del presente y las experiencias del sujeto con respecto a las expectativas que la modernidad ha suscitado (Ortiz, 2013:149).

En este sentido, la condición asimétrica y fragmentada de los espacios sociales, políticos y culturales centroamericanos se despliega transversalmente por sus territorios, regiones y zonas, sean reales o imaginarios (Ortiz, 2013:150).

Gracias a estos actos de movilidad, los trayectos que siguen los modos de producción, circulación y consumo de bienes culturales en estos espacios son visibilizados mostrando su no-reducción a los límites y fronteras nacionales, sino más bien sus desplazamientos por cartografías, geografías y geopolíticas mucho más amplias (Ortiz, 2013:150).

El contenido que simbólicamente se le ha atribuido a la década de los noventa como el momento político coyuntural que marca el ocaso y fracaso de las formas de gobierno autoritarias y dictatoriales dominantes, así como de las luchas armadas revolucionarias de izquierda, terminó afianzando otras formas asimétricas de negociación de la sociabilidad y la convivencia (Ortiz, 2013:151).

La pregunta por la identidad es desplazada y relativizada por las incesantes búsquedas que los personajes escenifican. Los viajes se dan tanto cruzando las fronteras entre lo urbano y lo rural como entre los recorridos a pie, en autobús, en tren o en avión que bordean murallas y callejones, que cruzan fronteras nacionales y culturales, y éstos se combinan con los viajes transnacionales y hemisféricos (Colombia, El Salvador, Guatemala y México) y transatlánticos (América, África y la India) para con ello producir geografías y cartografías dinámicas basadas en los movimientos, en los desplazamientos y en las experiencias y vivencias de lo otro, lo diferente (Ortiz, 2013:160).

Además de servir a una revisión y relectura de una época histórica y de un espacio específico transnacional y transístmico, las figuras del movimiento tienen efectos claramente visibles en los personajes, ejemplarmente en las formas de producción, reconfiguración, búsqueda y expresión de sus subjetividades (Ortiz, 2013:160).

Finalmente, en este decantamiento Centroamérica se convierte en una construcción en la que la literatura juega un papel fundamental, no solamente demostrando que ella es una ficción y una construcción literaria, sino también conduciendo a pensarla, a aprehenderla y a repensarla como espacio dinámico e interactivo de los textos literarios y sus movimientos (Ortiz, 2013:161).

En síntesis, Ortiz muestra el entorno en que surge la novela centroamericana como un escenario fragmentado y decadente ante la realidad actual (tanto en el ámbito social, político y económico). De acuerdo con su perspectiva, se trata de un espacio donde los conceptos de historia e identidad permanecen en cuestionamiento, indefinidos y ambivalentes.

Ahora bien, cada una de las fuentes que se mencionaron y analizaron con anterioridad son de gran relevancia para el desarrollo de esta propuesta investigativa, ya que abordan temáticas asociadas al contexto de la narrativa centroamericana, la producción literaria de Sergio Ramírez y su reconocimiento dentro de la literatura ístmica e hispanoamericana en general.

Los estudios, anteriormente citados, forman parte de los antecedentes críticos que se han interesado por indagar y visibilizar textos que, desde la ficcionalidad y otras estrategias discursivas, insisten en exponer parte del acontecer histórico de las realidades centroamericanas. En tal sentido, *Ya nadie llora por mí* (2017) viene a concebirse como una continuación de la propuesta literaria que venía desarrollando Sergio Ramírez desde 1988 con novelas como *Castigo divino* (1988), *Margarita está linda la mar* (1998) y *El cielo llora por mí* (2008). Queda claro entonces que el autor no ha dejado de manifestar, a través de su obra, ese interés por mostrarle al mundo, parte de la realidad de Nicaragua, por supuesto, desde su propia visión.

#### 4. Marco metodológico

El texto analizado, surge y se inserta dentro de un contexto de tensión, el cual involucra, en cierta medida, la problemática sociopolítica más reciente sufrida en la región centroamericana. Por lo que el minucioso análisis de este proceso investigativo pretende reflexionar sobre las características particulares que presenta el género neopolicial o de ficción criminal en la novela *Ya nadie llora por mí* (2017) del nicaragüense Sergio Ramírez.

Con respecto a los fundamentos teóricos aplicables a este trabajo y según la temática en la cual se enfoca, será necesario remontarse al origen de la novela policíaca, contexto en el que surge, sus principales exponentes y precursores, países en donde tuvo auge a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI.

También, se tomarán en cuenta algunos planteamientos de la “Teoría de los polisistemas”, propuesta por Itamar Even-Zohar, donde la literatura se concibe como un sistema sociocultural, comunicativo y un factor integral e influyente en las actividades humanas desde la época antigua. Desde esta perspectiva, la literatura no se refiere únicamente a un conjunto de textos, sino que forma parte de todo un sistema social y cultural, que a su vez permanece en constante relación con otros sistemas sociales.

Por otro lado, será de gran importancia sustentar esta investigación a través de propuestas como la *geografía literaria*; es decir, aquellas creaciones en las que lo geográfico –aprovechable en grado sumo- no es consecuencia de las intenciones creativas del autor, sino fruto de la propia narración (Valle, 2015:3).

De esta manera, la geografía literaria nos permitirá proceder con el análisis de los espacios y recorridos del protagonista a través del texto, esto a su vez en relación con el contexto y el tiempo narrado (referente espacio/ tiempo o cronotopo).

Así, a través de los movimientos del personaje principal (figura detectivesca) es como se irán retratando y develando gran parte de los espacios urbanos y el contexto general de la narración. En tal sentido, las relaciones entre geografía y literatura son manifiestas, útiles y convenientes, por cuanto constituyen una apreciable fuente de conocimiento propio a partir del campo ajeno.

Son numerosos los estudios que tratan las interconexiones geográfico-literarias, ofreciendo gran interés las denominadas geografías literarias, en las cuales el asunto geográfico no es fruto de la intencionalidad, sino de la ficción o sensibilidad creativa (Valle, 2015:1). En ocasiones aportan un mapa o croquis del escenario narrativo, que es una metáfora del espacio. Dibujan paisajes sin cartografía, de gran valor científico y didáctico, en los que las coordenadas han sido sustituidas por la imaginación.

La literatura puede ser una extraordinaria fuente de conocimiento geográfico, el cual, siendo ajeno a los propósitos narrativos del autor, puede conformar auténticas literaturas geográficas.

También será de gran importancia hacer referencia a los planteamientos que se enfocan en la estrecha relación texto/ lector. Donde el papel desempeñado por el lector y su percepción de los acontecimientos ante la obra literaria adquieren gran relevancia.

Esto nos conduce a debatir cómo analiza e interpreta el lector con respecto al texto leído, además de su percepción de acuerdo con el horizonte de expectativas y visión de mundo. El lector se percibe como un ente relevante, un agente activo que mediante su lectura y perspectiva logra mantener en vigencia la comprensión, semantización e interpretación, en este caso, de la novela policíaca. Estas teorías vienen a respaldar la significación e interpretación de los aspectos que se han destacado en la propuesta de trabajo.

Por último, en cuanto al tipo de investigación en que se ubica este trabajo, corresponde principalmente a estudios de interpretación de textos literarios a partir del discurso de la novela policíaca de Sergio Ramírez, por lo que es posible concebirlo como un proceso más cualitativo, ya que este no implicará elaboración de tablas, instrumentos para trabajo de campo y tampoco, se relaciona con datos estadísticos. Se trata, en síntesis, de estudiar la cualidad de un fenómeno, en este caso de indagar sobre las temáticas, contexto, estrategias discursivas, aspectos socioculturales y recepción crítica que presenta la novela en estudio, *Ya nadie llora por mí* (2017).

## 5. Procedimiento general de trabajo

En el desarrollo de este proyecto de investigación, se completan las siguientes etapas:

1. Revisión de ensayos breves, entrevistas, blogs, monografías y artículos de carácter teórico. En esta etapa, las investigadoras reúnen tesis, explicaciones, conceptos y categorías de análisis acerca de las teorías de la novela policíaca, los repertorios literarios, la crítica, la interpretación y la geografía literaria. Estas nociones, concebidas en los estudios literarios y culturales, brindan el sustento para el análisis final.

2. Establecimiento de la muestra de textos literarios para el análisis. En esta etapa, las investigadoras establecen criterios para la búsqueda y la selección de textos literarios, teóricos y conceptuales que constituyan el corpus de análisis. El conjunto de textos es amplio, por lo que exploración inicial implica un trabajo arduo de lectura de múltiples textos escritos en el período de estudio, a saber, 1978-2019.

3. Estudio del estado de la cuestión. En esta fase, las investigadoras recogen, analizan, sintetizan y discuten los diferentes aportes críticos a propósito del texto literario en estudio, las nociones generales y las clasificaciones de la historia y crítica literaria y cultural. El propósito de las investigadoras es doble, pues pretenden conocer la discusión anterior a su trabajo, a la vez, que aportar nuevas ideas y conocimientos al campo de estudio. La muestra recoge textos comentados y no tan comentados en la investigación académica, por lo que, en estos términos, la investigación explora también unos temas y textos novedosos y poco debatidos, como también es el caso del texto literario en cuestión.

4. Análisis textual e interpretación de los textos literarios. Esta etapa se reviste singular importancia, pues las investigadoras la conciben como un proceso fundamental de acercamiento al texto literario. El enfoque predominante se refiere a la interpretación; para comprender los problemas literarios, críticos y socioculturales, las estudiosas recurren a la hermenéutica y la recepción en el apartado teórico, como principio explicativo. Aunque se emplean categorías procedentes de la teoría literaria y en torno a la novela policíaca, estudios de la

cultura, la recepción y la crítica literaria también, se acude a nociones procedentes de otras disciplinas y campos de conocimiento como la filosofía, la lingüística y la geografía literaria.

5. Redacción de la tesis. Las investigadoras redactan un escrito acerca de los principales hallazgos de su investigación. El estudio se organiza mediante dos grandes partes, compuestas a su vez, por capítulos de temáticas particulares y asociados con los objetivos específicos de la investigación, para de los mismos finalmente, extraer las conclusiones de la investigación.

## **6. Marco teórico**

Esta investigación trata dos cuestiones puntuales, pero complementarias. Por una parte, busca estudiar los principales repertorios literarios y culturales empleados por Sergio Ramírez en la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí* y, por otra, aspirar a examinar los principios interpretativos planteados por la crítica literaria en relación con este texto literario. En atención de esta circunstancia, los referentes conceptuales se organizan mediante un par de materias específicas.

En primera instancia, se explica la cultura como un conjunto de bienes y herramientas, en las que los repertorios literarios y culturales sirven de parámetro para la creación verbal. En segundo término, se aclaran algunas nociones relacionadas con la institución crítica y las categorías hermenéuticas, que han determinado las interpretaciones más comunes del neopolicial en general y de la novela de Ramírez, en específico.

### **6.1. Los repertorios culturales y literarios**

En *La literatura como bienes y como herramientas* (1999), el teórico Itamar Even-Zohar plantea la concepción de la *cultura* como un conjunto de bienes valiosos, cuya posesión vendría a encarnar las ideas de riqueza y prestigio. Tales

bienes podrían ser de índoles materiales y semióticas, en otras palabras, palpables y no palpables.

Los bienes que no pueden ser evaluados por un mercado acreditado no pueden consiguientemente tener valor y, por lo tanto, no son identificados -en esta concepción de la «cultura»- como «cultura». En esta concepción, se puede hablar de ciertas entidades como «carentes de cultura», si se diagnostica que no están en posesión de un conjunto definido de bienes requerido. Además, de tomar en cuenta las múltiples relaciones entre los factores y las dependencias del sistema (Even-Zohar, 1999:27).

En la concepción de la cultura como herramientas, la cultura se considera como un conjunto de herramientas para la organización de vida, a nivel colectivo e individual. Estas «herramientas» son básicamente de dos tipos: Las herramientas «pasivas» son los procedimientos con cuya ayuda la «realidad» se analiza, se explica y llega a «tener sentido» para los seres humanos. Esta perspectiva, tiene raíces en la tradición hermenéutica: ésta observa el mundo como un conjunto de señales que necesitan ser interpretadas a fin de dar algún sentido a la vida (Even-Zohar, 1999:28).

El «trabajo» principal de la cultura [...] es la organización estructural del mundo que nos rodea. La cultura es un generador de «estructuralidad» y crea una esfera social alrededor del hombre. Por su parte, las herramientas activas son los procedimientos con los cuales un individuo puede manejar y, a su vez, producir acciones, bienes culturales (simbólicos) o situaciones. De esta manera, "la cultura es un repertorio o una caja de herramientas, de hábitos, habilidades, y patrones mediante el que la gente construye estrategias de acción." (Even-Zohar, 1999:28).

Evidentemente, es imprescindible «entender» para «actuar», pero lo que importa es el principio de tomar decisiones activas y llevarlas a cabo, más que «extraer sentido» de situaciones determinadas. Cuando se piensa en la literatura, este tipo de análisis puede ayudar a desarrollar una visión más amplia y comprensión más adecuada de este fenómeno. Se trata ante de todo de liberarse de la concepción de «la literatura» como sólo una colección de textos, sobre todo los «legitimizados» (Even-Zohar, 1999:28).

Pues, si se acepta la idea de que puede resultar mejor el tratamiento de «la literatura» como una red, un complejo de actividades, la distinción entre «bienes» y «herramientas» en esta red sería entonces un paso adelante para liberar el análisis de la «literatura» del aislamiento que ha resultado al tratarla como un fenómeno *sui generis* (Even- Zohar, 1999:29).

Desde el siglo XVIII, el establecimiento de unas lenguas nacionales y unas literaturas nacionales es entonces equivalente al hecho de adquirir bienes para la propia identificación y la propia construcción, que en otros períodos caracterizaban sólo a los grupos dirigentes. El sentimiento del dirigente se ha trasladado del dirigente individual y del noble, a todo un cuerpo anónimo llamado «la nación».

Cada miembro de este cuerpo, sólo por su participación en «la nación», ha ganado el derecho a compartir los bienes adquiridos. Tener una literatura que es incluso capaz de competir con otras, implica de forma evidente que «nosotros somos una gran nación» (Even- Zohar, 1999:29).

Desde el punto de vista de los productores de textos, en una perspectiva histórica, es interesante observar cómo han tenido éxito en liberarse -en los países democráticos- de su dependencia total de los poderes, sin perder la opción de mantener el valor de sus productos para continuar beneficiándose de su posición privilegiada en términos culturales y económicos.

El status de la «literatura» y de sus agentes y trabajadores, resulta en el mundo actual casi incontestable. Es decir, que hay que invertir relativamente poco en mantener el status adquirido, a pesar de que -sobre todo en términos económicos- está amenazado por los productos llamados «populares» de los *mass media* (Even- Zohar, 1999:31).

Esta liberación respecto del poder junto con la valorización continuada de los productos como bienes valiosos ha sido alcanzada a lo largo los siglos XIX y XX a través una autonomización relativa de las actividades literarias además, también ha generado una indiferencia casi completa hacia la literatura por parte del poder en algunas sociedades, en las cuales la literatura, los escritores, y también la intelectualidad entera, han perdido su posición casi de primacía, especialmente en países como los Estados Unidos (Even- Zohar, 1999:31).

El concepto de «herramientas» en el contexto de la literatura indica que, básicamente, son válidos para la literatura en ese contexto los mismos principios que para la cultura en general. Es decir, que, por un lado, la literatura sirve para proporcionar modelos de explicación del mundo, de la realidad y, por otro lado, funciona para proporcionar modelos de actuación.

Las “Herramientas para entender el mundo” en el primer caso, se tratan de «entender» la vida, función ya pertinente en los textos más antiguos de la civilización, postulan la causalidad, la regularidad y la simplicidad de gran parte de los hechos conocidos y de las cuestiones cotidianas, así como de las no cotidianas. En este sentido, poco ha cambiado desde aquellos tiempos remotos de la historia humana.

Los textos más recientes de época actual, los escritos o cinematográficos, continúan haciendo el mismo trabajo: proporcionan explicaciones, relativamente coherentes, de una realidad compleja. En resumen, un repertorio bastante restringido de modelos explicativos (Even- Zohar, 1999:32).

En el segundo caso, “Herramientas para actuar en el mundo”, se trata de modelos de actuación, es decir, los textos proporcionan no sólo explicaciones, justificaciones y motivos, sino también esquemas (o scripts) de acción, se puede extraer de ellos instrucciones prácticas para su comportamiento cotidiano. En resumen, un repertorio bastante restringido de modelos para su ejecución.

Ante este panorama, no se trata por supuesto, sólo de textos, sino de la totalidad de las actividades involucradas en su producción, distribución, repetición y valoración. En resumen, una red de papeles y posiciones, que en conjunto constituyen lo que conoce como «la literatura». A su vez, los modelos que los textos ofrecen necesitan la mediación de agentes para ser efectivos, por lo que se hace mención de un conjunto complejo de relaciones heterogéneas («polisistema») entre varios factores socio-culturales (Even- Zohar, 1999:32).

Es esta totalidad o también denominada, red de actividades funciona como una industria de herramientas indispensables para la organización de la vida, la fuerza enorme de la literatura a lo largo de la historia. En esta concepción, la «literatura» no figura como un instrumento «estético» o una diversión para los

privilegiados. Al contrario, se configura como una institución social muy poderosa e importante, uno de los instrumentos más básicos de la mayoría de las sociedades humanas, para ordenar y manejar su repertorio de organización de vida, es decir, su cultura (Even- Zohar, 1999:33).

Un aspecto sobresaliente de la interacción socio-cultural es quiénes son los que controlan y manejan los repertorios, pues si en el caso de los bienes lo que importa es a quiénes pertenecen, en este caso se trata de quiénes tienen la capacidad de determinar cuáles serán los repertorios reales, no solo los repertorios oficiales, sino también los que efectivamente la gente emplea en su vida.

Las llamadas luchas por el canon en la historia de la fabricación de textos son conflictos de intereses acerca de quién tendrá la legitimación y la capacidad para producir y proponer repertorios que funcionen como almacenes de herramientas para manejar la vida (colectiva e individual).

Es por eso, que el canon literario -tanto si es entendido como un repertorio de modelos más o menos obligatorios de producción, o como un almacén de valores inmortales- ha llegado a ser una institución tan fundamental. Esto, porque cuando los textos funcionan como portadores oficiales de los modelos canónicos del mundo, por supuesto ayudan a mantener el orden social y político de los países donde son conocidos (Even- Zohar, 1999:33).

Sin embargo, la literatura ha tenido a lo largo de su historia secular relaciones cambiantes con el poder. Este desarrollo de la producción «libre», se ha intensificado después, y, consiguientemente, la lucha por controlar los repertorios de vida a través de la literatura se ha visto casi siempre implicada en conflictos de intereses no sólo entre grupos de diversos productores, sino también entre el poder y quienes han podido liberarse de su dependencia de él (Even- Zohar, 1999:33).

La conversión de bienes en herramientas y de herramientas en bienes, permiten escribir dos historias diferentes de la literatura. Sin embargo, aunque sea posible distinguirlos el uno del otro, existen razones para intentar también analizarlos en su interdependencia.

Cuando es parte de la red de actividades relacionadas con la literatura es considerada como valiosa, es decir, como bienes y más simple para los productores

y los agentes utilizar los diversos aspectos de su industria para hacer que sus modelos resulten aceptables como herramientas para la vida. Por supuesto, lo contrario se aplica igualmente esto es, cuando la literatura tiene éxito al proponer herramientas útiles, adquiriendo así valor como bien indispensable (Even- Zohar, 1999:34).

Finalmente, a partir de las apreciaciones de este estudio de Zohar es donde precisamente ese conjunto de *doxa* tiene basada actualmente la reputación de la literatura, pues al tratarse de una base que depende de las relaciones de poder, podría derrumbarse de un día a otro y hacer que el grupo literario entero se convirtiera en irrelevante y marginal, por lo que como cierra Even- Zohar es hora de tratar la literatura académicamente y no como agentes de bolsa. (Even- Zohar, 1999:35).

Estas tesis de la Teoría de los polisistemas pueden ser complementadas con determinadas nociones de la Teoría de la recepción. El teórico alemán Wolfgang Iser, en su propuesta teórica *El acto de leer: teoría del efecto estético* (1987), dedica todo un apartado a la relación armónica entre el texto y el lector. Iser menciona que repertorio y estrategias únicamente disponen al texto para que este pueda ser recibido, requieren en este sentido de la actualización del lector.

Esta transferencia que va del texto a la conciencia del lector, frecuentemente es atendida como si este se viera exclusivamente suministrado por el texto. Ciertamente, el texto inicia su transferencia; pero esta solo es capaz de lograrse, si por su medio se reclaman aptitudes de la conciencia (tanto de captación como de reelaboración).

Mientras el texto se refiere a estas realidades dadas, a las que sin duda también pertenece el repertorio social de conducta de sus posibles lectores, es capaz de producir los actos que conduzcan a su interpretación (Iser, 1987:175).

No obstante, resulta importante describir la lectura como un proceso de un efecto cambiante, de carácter dinámico, entre texto y lector. Por su parte, el acontecimiento de escribir influye como correlativo dialéctico el acontecimiento de la lectura y ambos actos relacionados, exigen dos seres humanos que actúen de forma diversa.

El empeño unificado de autor y lector permite que nazca el objeto concreto e imaginario que es la obra. Así, “el lector como punto de perspectiva se mueve a través de su ámbito de objetos. Como punto de visión móvil en el interior de lo que hay que interpretar, condiciona la peculiaridad de la comprensión de los objetos estéticos de los textos de ficción” (Iser, 1987:178).

De acuerdo con Iser (1987) “[...] en el acontecimiento de la lectura juegan recíprocamente expectativas modificadas y recuerdos nuevamente modificados. Sin embargo, como el texto mismo no formula ni las modificaciones de la expectativa ni la capacidad de lo recordado, el producto que se origina de esta tensión ofrece una primera visión de cómo se traduce el texto” (Iser, 1987:182).

Más adelante, el teórico alemán ahonda en otros aspectos, explica por ejemplo que durante el proceso de la lectura se entremezclan pasado y futuro de forma gradual, de manera que el punto de vista móvil desarrolla el texto en la conciencia del lector, algo así como una red de relaciones. Así comienza a adquirir caracteres espaciales el tramo temporal de la lectura. (Iser, 1987:188).

Respecto a los correlatos y el punto de visión móvil, este designa el modo por el que el lector se hace presente en el texto. Dicho presente, se determina como una estructuración del texto, que se despliega en los horizontes internos del recuerdo y la expectativa. De esta manera, el movimiento dialéctico que así se origina efectúa una modificación constante del recuerdo, al mismo tiempo que aumenta la complejidad de la expectativa. Entonces, la dialéctica de los horizontes se convierte en impulso de las actividades de síntesis que debe efectuar el lector. (Iser, 1987:192).

De acuerdo con lo anterior, los aspectos del texto no sólo implican un horizonte de sentido, sino también un punto de visión del lector que debe ser referido para que el horizonte de expectativas desarrollado pueda repercutir sobre el sujeto. El punto de visión del lector, debe ser establecido conjuntamente por el texto, es decir, el sentido es constitutivo tanto para el texto, como para la perspectiva de su proceso de interpretación.

## 6.2. La crítica y la interpretación

### 6.2.1. La falacia de la mimesis

El texto de Lubomir Doležer, “Mímesis y mundos posibles” (1997) señala que el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la idea de la mimesis, pues las ficciones u objetos ficcionales se derivan de la realidad, como imitaciones o representaciones de entidades realmente existentes.

A su vez, el término mimesis se ha ido interpretando de manera distinta a lo largo del tiempo, adquiriendo también varios significados distintos, estas ambigüedades se resuelven por medio de análisis teóricos y semánticos del concepto (Doležer, 1997:69).

Los críticos aplican el mismo método de los historiadores al interpretar los objetos ficcionales como representaciones de entidades del mundo real, el presupuesto teórico del empleo de este método se expresa como una función que tiene el nombre de función mimética. La función mimética es el núcleo de una teoría semántica, una teoría de la referencia ficcional, estéticamente, esta función es neutral, es decir, que no indica si el conocimiento del prototipo mejora o empeora la apreciación estética de la obra de arte (Doležer, 1997:71).

La imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia ha forzado a la crítica mimética a un rodeo interpretativo, es decir, que la función mimética se ve alterada para convertirse en una versión universalista. Si los particulares ficcionales se toman como representaciones de universales reales, la crítica mimética se convierte en un “lenguaje sin particulares” (Doležer, 1997:72).

Mediante la aplicación de la función mimética universalista, las funciones literarias se transforman en ejemplos categorizados de la historia real, sin negar la importancia de las interpretaciones universalistas para ciertos propósitos en estudios literarios generales y comparativos, se enfatiza que una semántica de la ficcionalidad incapaz de acomodar el concepto de particular ficcional es seriamente defectuosa (Doležer, 1997:73).

Las interpretaciones seudomiméticas parecen dominar la práctica de la crítica mimética contemporánea. En la versión más popular de esta crítica, un término teórico-textual sustituye el nombre de autor en la posición del argumento. Cohn (1978), estudia la mimesis como *proceso textual*, es decir, fenómeno que se da entre los textos literarios y las entidades ficcionales, esta fuente de representación esta especificada en géneros, modos narrativos, tipos de discursos narrativos y dispositivos estilísticos (Doležer, 1997:75).

La función mimética es una fórmula para integrar las ficciones en el mundo real. La semántica mimética se enmarca en un modelo de mundo único (Doležer, 1997:77). El modelo de los mundos posibles en los años 70, los intentos iniciales con Van Dijk (1974-1975), Pavel (1975-1976), Eco (1979), Doležer (1979) y Kanyó (1984), ofrecen un nuevo fundamento para la semántica ficcional proporcionando una interpretación del concepto de mundo ficcional.

Sin embargo, hay que tener claro que los mundos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico al incorporarse en textos literarios y funcionar como artefactos culturales, por lo que una teoría englobadora de las ficciones literarias surge de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto (Doležer, 1997:78).

Existen tres tesis fundamentales de la semántica ficcional que se pueden derivar del modelo de los mundos posibles, están son *los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles* (la identidad de los individuos ficcionales está protegida por la frontera entre los mundos real y posible) y el *conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo* (si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real, lo posible es más amplio que lo real). Todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica, es decir, que no existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad (Doležer, 1997:80).

La tercera tesis indica que *los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real*, es decir, la semántica de los mundos posibles legitima la a soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real, sin embargo, también ofrece una noción de accesibilidad del contacto patente con los mundos ficticios. Los mundos

ficcionales solo son accesibles desde el mundo real a través de canales semióticos, mediante el proceso de información (Doležer, 1997:82).

El mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura, anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico, transmitiendo “hechos en bruto” o “realemas” culturales. En estas transferencias de información, el “material” del mundo real penetra en la estructuración de los mundos ficcionales.

La semántica de los mundos posibles da consciencia de que el mundo real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo, es decir, tiene que ser convertido en posibles no reales, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas.

En la recepción de los mundos posibles, el acceso se da a través de los textos literarios leídos e interpretados por lectores reales. También, la lectura y la interpretación implican muchos procesos diferentes y depende de muchas variables como, el tipo de lector, propósito de lectura y estilo de lectura (Doležer, 1997:83).

En narrativa, un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como los estados de las cosas, eventos, acciones, etc. Esa complejidad semántica, hace que la mayoría de los críticos vean en los mundos ficcionales de la narrativa modelos en miniatura del mundo real, visión que, sin embargo, es engañosa ya que, la complejidad semántica es una manifestación en grado sumo e la autosuficiencia estructural de los mundos ficcionales (Doležer, 1997:87).

La construcción de los mundos posibles ficcionales ocurre en primer lugar, en las diversas actividades culturales, numerosos sistemas semióticos sirven de mediadores en la construcción de mundos ficcionales por lo que, las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis* y es el texto literario, el mediador de esa actividad (Doležer, 1997:88).

### 6.2.2. *El debate literatura/vida social*

El ser humano es social por naturaleza, gracias a esta condición constantemente se encuentra en la necesidad de comunicar o expresar pensamientos y contenidos hacia los demás. Ante este panorama es que nacen las disciplinas expresivas. De esta manera, cuando este proceso expresivo adopta una forma lingüística, es que nos encontraremos frente a la literatura.

Esto quiere decir que es posible apreciar la literatura en sí como una disciplina expresiva, una técnica lingüística que implica la representación escrita o hablada de diversos contenidos, los cuales a su vez podrían transmitirse a un grupo de receptores. Justamente por concebirse como un fenómeno lingüístico, la literatura misma vendría a considerarse como un hecho social (Saganogo, 2007:56).

Así lo expresa Manuel Llanos en su propuesta “Literatura, Sociedad y Crítica” (1978) al afirmar que “La literatura no sólo refleja el mundo natural y el mundo interior o subjetivo del individuo, sino también la realidad social. Para todo ello, se sirve del lenguaje, adquisición colectiva del hombre” (Llanos, 1978:35).

Posteriormente, Llanos manifiesta que luego de estudiar posiciones distintas con respecto a la relación literatura- sociedad, es posible llegar a la conclusión de que la literatura no siempre refleja la situación social y lo explica de la siguiente manera:

El escritor puede reflejar en su obra una parte de su sociedad -la parte que él ve o intuye-, pero nunca podrá plasmarla en su totalidad [...] Afirmar, por lo tanto, que es la sociedad la que se impone sobre la literatura o a la inversa, no parece tener demasiado sentido toda vez que parece mucho más claro aceptar su mutua influencia. (Llanos, 1978:35-36)

Con lo anterior, el teórico pretende aclarar que por un lado la literatura se carga de una proyección social, capaz de fomentar así el establecimiento de nuevas formas sociales; mientras que, la sociedad a su vez podría intervenir en el proceso creador de la obra literaria.

Al respecto de este debate, el investigador Brahiman Saganogo, en su trabajo "Realidad y ficción: literatura y sociedad" (2007), explica que "la literatura en tanto práctica social se apoya sobre la lengua tomándola como material, así, el discurso literario está hecho de enunciados de la lengua; de este modo, conforma la realidad al ser una práctica que genera sentidos" (Saganogo, 2007:58).

De acuerdo con lo anterior, el crítico continúa explicando que también el lenguaje de un libro, de alguna manera puede penetrar en la realidad, en la vida; es decir que la obra literaria como realidad social se comprende en tanto que reflejo de la sociedad, a través del lenguaje y su recurso de verosimilitud (Saganogo, 2007:57)

Por su parte, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en "Literatura/ sociedad" (2001) exponen que con Bachtin la teoría literaria desarrollada en Rusia coloca a la ideología en el centro de su perspectiva y define a la literatura a partir de la misma. La novedad de esta propuesta reside en el cambio de punto de vista sobre las relaciones literatura- sociedad, lo cual quiere decir que "el foco se desplaza de la literatura como producto a la literatura como producción" (Altamirano y Sarlo, 2001:49-50). Con lo anterior, se trata de explicar que el carácter social de la literatura se viene a manifestar tanto en los materiales, como en el proceso que la constituye.

Además, se considera, en tal sentido, que la actividad literaria corresponde a una más de las diferentes prácticas sociales. Entonces, la literatura concebida como producción "asume su carácter social como rasgo interno, que califica a la actividad literaria, a los medios de producción textual y a las ideologías literarias con que la literatura es producida" (Altamirano y Sarlo, 2001:50).

De acuerdo con esta propuesta teórica, la literatura se asegura un espacio en la vida social, precisamente por la conformación discursiva de las ideologías. De esta manera, "el ambiente ideológico define el rasgo social- colectivo de la literatura: es una mediación entre lo real y los discursos" (Altamirano y Sarlo, 2001:51).

### 6.2.3. *Los mundos ficcionales: Ficcionalidad y referentes histórico-culturales*

La relación literatura- realidad corresponde a un fenómeno, en el cual ambos resultan complementarios, donde se maneja la idea de que la “Literatura es una parte de la realidad que se llama mundo” (Saganogo, 2007:56).

En “Realidad y ficción: literatura y sociedad” (2007), Brahiman Saganogo afirma que los mundos ficcionales son “aquellos mundos paralelos al mundo real y constituidos dentro de los textos literarios” (Saganogo, 2007:55). En este sentido, según el planteamiento del teórico, el mundo ficcional es la categoría superior, la más globalizadora que reúne la diversidad de entidades ficcionales, tal es el caso de los personajes, acontecimientos y demás.

Por su parte, en “El texto como mundo: teorías sobre la inmersión.” (2004) Marie-Laure Ryan señala que la concepción de la lectura como experiencia inmersiva se basa en una premisa de la que la crítica literaria ha hablado con tanta frecuencia que tendemos a olvidar su naturaleza metafórica.

Para que tenga lugar la inmersión, el texto tiene que ofrecer un espacio en el que él lector pueda sumergirse y que, a pesar de lo que indica la metáfora, no sea un océano sino un mundo textual. Todos los textos tienen un dominio semántico, excepto quizás aquellos que consisten exclusivamente en sonidos y grafemas sin sentido, pero no todos constituyen un mundo (Ryan, 2004:116).

Un dominio semántico es un conjunto de significados no enumerables, de límites borrosos y a veces caóticos, proyectados por (o leídos en) cualquier secuencia dada de signos. En un mundo textual, dichos significados forman un cosmos.

«¿De qué manera un mundo existe como tal?», pregunta el teórico de la realidad virtual Michael Heim. «Un mundo no es una colección de fragmentos, tampoco una amalgama de piezas. Lo percibimos en su totalidad, en su conjunto». No es «una colección de cosas, sino una utilización activa que relaciona unas cosas con otras, que las enlaza. [...] El mundo constituye una totalidad semejante a una red. [...] Un mundo es un entorno total, un espacio circundante» (Ryan, 2004:117).

En resumen, el concepto de mundo contiene: un conjunto conectado de objetos e individuos, un entorno habitable, una totalidad razonablemente inteligible para los observadores externos y un campo de actividad para sus miembros.

En la metáfora del texto como mundo, el texto se considera una ventana hacia algo que existe fuera del lenguaje y se extiende en el tiempo y en el espacio mucho más allá del marco de dicha ventana. Hablar del mundo textual significa trazar una línea entre el dominio del lenguaje, formado por nombres, descripciones definidas, frases y proposiciones, y el dominio extralingüístico de los personajes, objetos, hechos y situaciones que sirven como referentes a las expresiones lingüísticas (Ryan, 2004:118).

La idea de mundo textual significa que el lector construye en su imaginación un conjunto de objetos independientes del lenguaje. El lector utiliza los enunciados textuales como guía, pero convierte su imagen incompleta en una representación mucho más vivida importando información que le proporcionan los modelos cognitivos interiorizados, los mecanismos de inferencia, las experiencias vitales y los conocimientos culturales, incluidos aquellos que provienen de otros textos.

La metáfora del mundo, implica por tanto una concepción referencial o «vertical» del significado, Sven Birkerts describe esta actitud de la siguiente manera: «Cuando estamos leyendo una novela, es obvio que no nos acordamos de las frases y los párrafos que vamos leyendo. De hecho, generalmente no recordamos nada que tenga que ver con el lenguaje, excepto si se trata de un diálogo. Y es que la lectura es una conversión de los códigos en contenidos» (Ryan, 2004:118).

El carácter concreto de los objetos que pueblan los mundos textuales limita la aplicación del concepto a un tipo de textos que Félix Martínez-Bonati llama *textos miméticos*, es decir, textos que tratan de la representación de situaciones que involucran a seres individuales situados en el tiempo y en el espacio, en oposición a los textos que tratan exclusivamente de ideas abstractas, universales y categorías atemporales.

Finalmente, puesto que tanto los textos de ficción como los de no ficción pueden ser miméticos, la noción de mundo textual no distingue entre los mundos que existen realmente fuera del texto y aquellos que son creados por él. Tanto los

textos miméticos de ficción como los de no ficción invitan al lector a imaginar un mundo, y a imaginarlo como una realidad física y autónoma amueblada con objetos palpables y poblada por individuos de carne y hueso (Ryan, 2004:119).

Umberto Eco, en su libro *Lector in fabula* (1993), en el capítulo “Estructura de los mundos”, indica como un mundo posible es una construcción cultural. Tratándose de construcciones culturales, se debe ser muy rigurosos en la definición de sus componentes: dado que los individuos se construyen mediante adiciones de propiedades (Eco, 1993:183).

La construcción del mundo de referencia, dentro del marco de un enfoque constructivista de los mundos posibles, también el llamado mundo "real" de referencia debe considerarse como una construcción cultural. Estas observaciones no tienden a eliminar de manera idealista el mundo "real" afirmando que la realidad es una construcción cultural, tienden a establecer un criterio operativo concreto dentro del marco de una teoría de la cooperación textual (Eco, 1993:186).

Esto explica la necesidad metodológica de tratar al mundo "real" como una construcción e incluso, de mostrar que cada vez que se compara un desarrollo posible de acontecimientos con las cosas tal como son, de hecho, se están representando las cosas tal como son en forma de una construcción cultural limitada, provisional y *ad hoc* (Eco, 1993:187).

## **7. Desarrollo capitular**

### **7.1. «Principales repertorios literarios y culturales empleados por Sergio Ramírez en la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017)».**

En este capítulo, el análisis tiene como propósito estudiar los principales repertorios literarios y culturales en la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí*. Para ello, se realiza el estudio mediante cuatro niveles, en los cuales se abordan los repertorios observados a partir de la lectura y la investigación previa. Los niveles de análisis contemplan las siguientes cuestiones generales: (1.) la estructura y el tipo de relato, (2.) la historia, la perspectiva del mundo y el referente social, (3.) las temáticas de la novela y el mundo representado (en específico: los personajes en general, la figura del detective, la figura de la víctima, la figura del victimario, el entorno o espacio cultural, social y geográfico y el tiempo) y (4.) el enfoque estético, es decir, las relaciones de la novela con otras novelas de la serie neopolicial en Centroamérica.

#### **7.1.1. Primer nivel: estructura y tipo de relato de la novela *Ya nadie llora por mí***

La primera categoría de análisis corresponde al nivel estructural y al tipo de relato presente en la novela policial. En este sentido, remite a lo señalado por Todorov con respecto a la construcción de los relatos policíacos, esto es, el desarrollo de dos historias contrapuestas: el relato del crimen y el relato de la investigación, los cuales tienen un punto que los enlaza. La construcción de dos historias que se encuentran plegadas se relaciona con una historia que contiene a la otra y, a la vez, con la representación estético-literaria de dos tiempos que se encuentran y se conectan mediante el crimen o el asesinato.

En el caso de la novela de Ramírez, la estructura del relato se vincula con la historia de la violación, el abuso y la desaparición de Marcela, cuestión que remite a los repertorios literarios de la ficción criminal y convierte a la obra en un texto con

una temática propia de la narrativa neopolicíaca centroamericana, en una creación literaria destinada a profundizar en determinadas manifestaciones de la violencia, generar conocimiento al respecto y articular una interpretación de las sociedades de la región.

El artículo “Poética sobre el relato policíaco: sobre las pistas del género” (2007), de María Belén Molina<sup>1</sup> hace hincapié en el vínculo de la novela policíaca con la filosofía, pues ambas tratan de sacar a la luz la lógica interna de unos hechos al parecer inconexos.

Para buscar al culpable, hay que conjeturar la existencia de una lógica en todos los hechos que sobreviven: la lógica que el propio criminal ha impuesto (Molina, 2007:207). En este sentido, el punto de partida común para todos los relatos policíacos, ya sean cuentos o novelas, es la ruptura de un estado de normalidad, de un orden existente, esto es, la fractura de las relaciones sociales consuetudinarias por un acto violento o criminal.

Como resultado de ello, la función del detective se dirige a la restauración de la normalidad perdida. Es así como el significado final del género, se puede estructurar de la siguiente manera:

“[...] toda aquella narración en la que se da un proceso de investigación de un hecho criminal, sea real o aparente y que por consiguiente, hay una persona encargada de llevar la investigación, ya sea policía, detective privado, periodista, abogado o forense, esta genera la ruptura del orden cotidiano, quebrantamiento de la ley y es el investigador del hecho criminal, el cual se encarga de curar la herida social que el crimen simboliza y recomponer el desorden que el crimen desencadena (Molina, 2007:207).

Los ingredientes principales del género son el crimen y la investigación, ya que del crimen dependen la víctima, el criminal, el modo, el lugar y los sospechosos,

---

<sup>1</sup> Forma parte del volumen de Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policíaco (de Edgar Allan Poe a Radmond Chandler)*.

mientras que de la investigación dependen la técnica de investigación, el detective, el desenmascaramiento del criminal y los sospechosos, único elemento que converge en ambos ejes (Molina, 2007:208).

Según Todorov (1978), se pueden distinguir tres tipos de novela policíaca: (a.) la novela de enigmas, constituida por dos historias de las cuales una corresponde a un crimen y la otra, a la investigación de este acto; (b.) la novela negra que fusiona las dos historias anteriores y les otorga una forma bastante particular, en la que el relato y la acción se entrelazan de tal manera que terminan por ser simultáneas; y (c.) la novela de suspenso, en la cual, paralelo a las historias del crimen y la investigación, se desarrolla una segunda historia que le otorga un matiz de suspenso en relación con cómo terminarán los personajes principales de la novela.

Jacques Dubois (1992), en su obra *Le Roman Policier ou la Modernité*, se refiere a las tres categorías expuestas por Todorov y añade una cuarta, a la cual nombra (d.) la novela de investigación o *thriller*. Este tipo de novela despliega con simultaneidad un crimen y la investigación, a la vez que le da al lector, la potestad de ser el auténtico investigador.

Asimismo, la construcción de la novela policíaca está constituida por dos movimientos. El movimiento de apertura, en el cual las pistas, así como las soluciones posibles son múltiples —lo cual desencadena en una gran cantidad de sospechosos— y el movimiento de clausura, momento de la historia cuando se dan todas las posibles soluciones (Ulloa, 2013:106).

En el artículo “El cuento policial: un abordaje desde la teoría literaria” (2018), Rocío Martini destaca las aportaciones del estudioso Sergio Pastormerlo (1977), quien en su texto *Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana* explica que el género policial puede verse de dos maneras.

Todorov, dice Pastormerlo, realiza una clasificación de la literatura teniendo en cuenta dos tipos de relaciones de las obras con los géneros: (a.) la gran literatura, caracterizada por la ruptura y la heterogeneidad, y (b.) la literatura de masas, determinada por la uniformidad y la obediencia a las normas genéricas. Dentro de

esta última clasificación, Todorov ubica a la literatura policial. De este modo, Todorov entiende el género policial como esa literatura de masas que se conforma con las reglas del género y que por pertenecer a tal esfera está condenada a reproducirse de manera repetida (Martini, 2018:128-129).

Por un lado, el género policial funciona bajo el régimen de la literatura de masas y muestra, en esas zonas, todas las características de este tipo de producción: esa literatura homogénea, ligada directamente a la demanda del mercado, pensada para un público heterogéneo, producida en serie.

Por otro lado, existen variantes del policial que se inscriben bajo el régimen de las literaturas de “autor”, estas se apartan del estereotipo, porque en esta zona, la norma consiste en transgredir los géneros o usarlos libremente (Martini, 2018:129).

#### 7.1.1.1. Estructura

Luego de la revisión y análisis sobre la historia de la investigación que se desarrolla a través de la novela de Sergio Ramírez, se logra la identificación de al menos doce acontecimientos o secuencias importantes, los cuales se detallan en la *Tabla 1*.

**Tabla 1. Secuencias sobre la Historia de la investigación en *Ya nadie llora por mí* (2017)**

Secuencia	Capítulos
1. La desaparición de Marcela	1
2. La contratación del investigador Dolores Morales.	1
3. La entrevista a los familiares y amigos de Marcela.	3
4. La visita de Morales al Tabernáculo del Ejército de Dios.	5-8
5. Encuentro de Morales con la reverenda Úrsula	8
6. El encuentro de Morales con el Rey de los Zopilotes (Hermógenes)	10
7. La confesión de Marcela: revela los abusos de Soto	12
8. La confesión de doña Ángela a Sofía	16
9. La denuncia de Marcela ante los medios de comunicación nicaragüenses.	17
10. Huida de Marcela a Estados Unidos	17
11. El exilio o destierro del inspector Morales y Rambo	Epílogo
12. La no restitución del orden y la impunidad del crimen de Soto	Epílogo

**Fuente:** Elaboración propia (2021).

a- Secuencia uno. La desaparición de Marcela.

La historia de la desaparición inicia en el capítulo 1 con la visita de Morales, un investigador privado, a la casa de Miguel Soto; un hombre adinerado y reconocido, el cual necesita averiguar el paradero de Marcela, su hijastra. Durante esa visita, Soto conversa con Morales, le cuenta la “grave situación” y lo contrata como detective del caso a cambio de una buena paga. Sin embargo, el empresario no proporciona muchos detalles en torno a las verdaderas causas de la desaparición.

b- Secuencia dos. La contratación del investigador Dolores Morales.

El inspector acepta el trabajo con cierta cautela, pues duda un poco de las argumentaciones expuestas por Soto. Por tal motivo, el investigador y sus ayudantes (Fanny y Sofía) deciden emprender la búsqueda de la muchacha prácticamente desde cero. Comienzan por entrevistar los amigos más cercanos y se valen de las redes sociales como Facebook.

c- Secuencia tres. La entrevista a los familiares y amigos de Marcela.

En el capítulo 3, los primeros esfuerzos por realizar las entrevistas e inspecciones no resultan de mucha ayuda, pero le permiten al investigador conocer el último sitio a donde había ido Marcela antes de desaparecer. Por su parte, el inspector Morales conoce a Frank, quien se muestra evasivo, pero, apoya a Marcela y gracias a él se logra dar con el paradero de la joven en la estancia del Tabernáculo.

d- Secuencia cuatro. La visita de Morales al Tabernáculo del Ejército de Dios.

El inspector Morales llega hasta el Tabernáculo, inmediatamente percibe un entorno de hostilidad y degradación. Luego, un grupo de indigentes lo rodean y él les pregunta si alguno ha visto a una jovencita que se encuentra desaparecida. La muchedumbre no se dispone a colaborar y uno de ellos (Rambo) golpea fuertemente al inspector. Morales resulta herido, Doña Úrsula interviene, lo cura y mantienen una conversación, en la cual hablan sobre la joven y los verdaderos

motivos que la llevaron a escapar de la mansión del padrastro. Por su parte, doña Úrsula se describe como una mujer fuerte, autoritaria, solidaria y respetada por todos en los suburbios de Managua.

e- Secuencia cinco. Encuentro de Morales con la reverenda Úrsula.

Doña Úrsula, dueña del Tabernáculo del Ejército de Dios es la encargada de alimentar y socorrer a todos los que llevan al lugar. La reverenda es reconocida como una heroína, mujer de buen corazón, carácter fuerte y con mucha determinación; ella ayuda al inspector Morales con las heridas que le provocaron al llegar al Tabernáculo, lo atiende y finalmente él le solicita colaboración o pistas que le sirvan para dar con el paradero de la joven desaparecida.

Úrsula da a entender que sí le ha brindado resguardo a Marcela, pero no se encuentra ahí en el Tabernáculo, sino con otra persona cercana a ella, se trataría del famoso “Rey de los Zopilotes”.

f- Secuencia seis. El encuentro de Morales con el Rey de los Zopilotes.

Como resultado del encuentro anterior, los investigadores logran contactar, mediante Rambo, al Rey de los Zopilotes. De esta manera, el individuo acepta la visita y recibe en su oficina tanto a Rambo, como al inspector Morales.

El Rey de los Zopilotes desea saber con precisión cuáles son las razones de esa visita y cuestiona por qué están tan interesados en el paradero de la muchacha. Por su parte, Morales lo pone al tanto de la situación y es así como se muestra más anuente a colaborarles. Sin embargo, un momento antes de que el hombre les confirme el escondite de Marcela, ella aparece de improviso ante los ojos del investigador y le dice que está dispuesta a contarle toda la verdad.

g- Secuencia siete. La confesión de Marcela, revela los abusos de Soto.

Durante la entrevista realizada por Morales, la joven es descrita como depresiva y con una apariencia física muy degradada. El detective le pregunta sobre la causa de su fuga y por qué se encuentra tan agobiada. Marcela se muestra

anuenta a hablar, siempre y cuando se les brinde protección a ella y a su madre, quien también ha sido maltratada y sometida por Soto.

El inspector escucha a Marcela, le garantiza protección y asegura estar de su lado desde el momento en que se reunió con Soto. La mujer parece estar dispuesta a ayudar a Morales con tal de desenmascarar a Soto.

h- Secuencia ocho. La confesión de doña Ángela a Sofía.

Tras una conversación secreta con Sofía (ayudante de Morales), doña Ángela, a pesar de la culpa e impotencia, decide apoyar a su hija en la denuncia pública contra Soto. La cita con doña Sofía se efectúa en una iglesia. Doña Ángela, en medio de los nervios y el llanto, admite que se ha comportado como la peor madre de todas, pero ya no soporta más la incertidumbre al no saber el paradero de su hija. En última instancia, se propone hacer todo lo posible para apoyar a la joven.

i- Secuencia nueve. La denuncia de Marcela ante los medios de comunicación nicaragüenses.

Marcela, apoyada por el inspector Morales y su equipo, toman la decisión de acudir a la prensa nicaragüense y utilizar las redes sociales como los medios más adecuados para denunciar públicamente los abusos cometidos por Miguel Soto. Al momento de llevar a cabo las declaraciones, la joven reconoce que nunca comprendió el porqué de los abusos ni cómo empezaron, pero señala que eran constantes y cada vez más fuertes y denigrantes. Tras las acusaciones, Marcela se limita a indicar que Soto la veía como una posesión sexual.

La intención de las declaraciones de Marcela consiste en desmitificar la imagen intachable de Soto, pues sus actos en realidad involucran la perversión y amenazas: tener bajo su techo a dos mujeres que le temen y a la vez representan para él objetos de satisfacción. Por tales motivos, la denuncia representa la única forma de alcanzar la libertad y dejar atrás el sufrimiento.

j- Secuencia diez. Huida de Marcela a Estados Unidos.

Luego de las declaraciones ante la prensa, Marcela huye a Estados Unidos, ya que esa era la única manera de protegerse y alejarse de las posibles represalias que tomaría el empresario en su contra. La huida representa la forma de rehacer una vida profesional y sentimental, lejos de aquel peligro que implica permanecer en Nicaragua.

No obstante, Soto logra retener a doña Ángela; quien al final termina apoyándolo y declarando a su favor. Por otro lado, Soto instruye a Tongolele para que le impida al detective y a sus ayudantes resolver el caso en su totalidad.

A la luz de estos acontecimientos, la novela de Ramírez adquiere una significación particular. Soto se impone a la prensa y los defensores de las mujeres, merced al lugar que ocupa en la esfera del poder. El matrimonio se mantiene intacto y su esposa, a pesar de los hechos, se ve obligada a pronunciarse a favor del agresor. Mientras Marcela se marcha a Estados Unidos, Soto y sus cómplices se encargan de desprestigiar a la joven.

k- Secuencia once. El exilio o destierro del inspector Morales y Rambo.

Al final, el investigador y sus ayudantes son expulsados del país, mientras los pillos como Soto viven en mansiones, sin castigo por sus crímenes. En el fondo, la novela de Ramírez plantea una tesis acerca de la sociedad nicaragüense; según esta, la corrupción y el compadrazgo arropan a la clase política, la élite empresarial y otros pequeños grupos de privilegiados. Para los ciudadanos comunes, incluidas las mujeres, no hay justicia ni protección garantizadas por el Estado.

Es importante indicar que la construcción de los acontecimientos y la desaparición de Marcela no se concentran en la ciudad o en la noche estrictamente, como ocurre en numerosas novelas policíacas. Algunos de estos hechos suceden a plena luz del día y en sitios marginales que demuestran la desigualdad económica y social, e inclusive política, de una Nicaragua contemporánea donde no todos son iguales ni gozan de los mismos privilegios.

La representación novelada de Nicaragua muestra una sociedad en la que el delito de los poderosos no existe como se demuestra en el desenlace con la desestimación del detective Morales.

I- Secuencia doce. La no restitución del orden y la impunidad del crimen de Soto.

En el epílogo se plantea una inequidad entre los distintos sectores de la sociedad nicaragüense. Con frecuencia, se ha dicho que el neopolicial se caracteriza por el abordaje crítico del delito y la violencia en el contexto latinoamericano. En este sentido, la novela de Ramírez aborda la violación, vista como una práctica extendida y naturalizada dentro del patriarcado. Además, las agresiones en contra de la mujer son permitidas en el marco de una cultura tradicionalista y de un aparato judicial supeditados al poder político- económico de ciertas élites, por eso al final destaca la impunidad.

Ahora, en lo que respecta a la revisión y análisis de la *historia del crimen* expuesta en la novela en estudio, se han identificado al menos seis acontecimientos relevantes, los cuales se anotan en la Tabla 2.

**Tabla 2. Secuencias sobre la Historia del crimen en *Ya nadie llora por mí* (2017)**

<b>Secuencia</b>	<b>Capítulos</b>
1. El matrimonio de Soto y doña Ángela	2
2. Los primeros abusos de Soto hacia Marcela (en una Mansión de Soto en Miami cuando ella tenía 12 años)	17
3. La primera violación ocurrida en mayo de 2005	17
4. Amenazas constantes y continuación de los abusos	17
5. Alteraciones en la salud de Marcela: anorexia y depresión	17
6. Doña Ángela: víctima y cómplice	16-17

**Fuente:** Elaboración propia (2021).

De acuerdo con la *Tabla 2*, la historia del crimen se comienza a gestar de la siguiente manera:

a- Secuencia uno. El matrimonio de Soto y doña Ángela.

El infierno vivido por la víctima tiene su punto de origen desde que doña Ángela decide casarse por segunda vez con un supuesto empresario de apellido Soto. Ella había enviudado y producto de la relación anterior le quedó su única hija, Marcela. De esta manera, se supone que Marcela crecería viendo como figura paterna a Miguel Soto, no obstante, con el paso del tiempo se verá reflejado que este individuo rompe con el modelo de *pater familias*, pues en lugar de brindar cuidados y protección a la hija adoptiva pasa a convertirse en su agresor.

b- Secuencia dos. Los primeros abusos de Soto hacia Marcela.

De acuerdo con la confesión realizada por Marcela en el capítulo 17, los primeros abusos cometidos por su padrastro iniciaron cuando ella tenía escasos doce años. Hechos que ocurrieron en una de las mansiones del empresario, ubicada en la ciudad de Miami, él aprovechaba la mínima ocasión para acercarse y mantener contacto físico con la joven.

c- Secuencia tres. La primera violación ocurrida en mayo del 2005.

El nivel de manipulación y poder de Soto se convierten en las armas que lo llevan a lograr su cometido. Así, la primera violación se dio en el 2005, un día en el cual llovía mucho y la joven regresaba del colegio a eso de las cuatro de la tarde. El agresor tenía todo calculado: “Soto la estaba esperando al pie de las escaleras que llevaban de los garajes a los interiores, esa vez la enorme casa más sola que nunca [...]” (Ramírez, 2017: 311).

d- Secuencia cuatro. Amenazas constantes y continuación de los abusos

Después de aquel acontecimiento traumático, Marcela continuaba siendo sometida a las amenazas y abusos por parte de su padrastro. Se valía del miedo y

el chantaje, además, a partir de aquel momento la persecución fue constante, durante toda la etapa del colegio, la Universidad y hasta la actualidad. Tal y como la misma Marcela lo expresó durante su denuncia pública, su vida se había convertido en un infierno.

e- Secuencia cinco. Alteraciones en la salud de Marcela (anorexia y depresión)

Es así como, debido al acoso y violencia sexual, la salud física y mental de la joven se comienza a ver afectada al punto de sufrir anorexia e intentar suicidarse en varias ocasiones.

Por tales motivos y ante las amenazas constantes, Marcela huye por temor a ser asesinada a manos de su agresor. Entonces, emprende la huida hacia uno de los suburbios de Managua (El Tabernáculo), para ella este lugar resultará mucho más seguro que las lujosas estancias en las que ha sido violentada por tantos años.

f- Secuencia seis. Doña Ángela: víctima y cómplice.

Resulta sorprendente la actitud de la madre de Marcela, una mujer débil, falta de carácter, que también ha sido víctima de abusos por parte de Soto. Sin embargo, como madre queda debiendo, pues estaba al tanto del sufrimiento y agresiones sufridas por Marcela, pero no hace absolutamente nada para defenderla o al menos detener los abusos. Ángela se deja llevar por el temor y finalmente, termina apoyando al victimario en su intención de “limpiar el nombre” y mostrarse ante la sociedad como un hombre “honorable”. Por eso, resulta ser una víctima, pero, a la vez cómplice del círculo de violencia en el cual vive.

Una vez que Marcela expone estos hechos, queda claro que el apoyo de Morales y de su equipo son indispensables para aclarar la realidad y evidenciar los abusos de Soto. El detective se compromete a ayudar a Marcela, pero al final, aunque todo parecer tomar muy buen rumbo y más allá de la evidencia publicada en los medios, Soto conserva su libertad y vive sin mayores afectaciones para su imagen pública. Marcela se traslada a otro país y hace su vida lejos de su madre, quien vuelve a caer en las manos del violador.

La policía incrimina a todos los involucrados en la investigación, todos resultan atacantes y son trasladados lejos del país para desprestigiar la labor del detective en el caso, para evitar el escándalo y la controversia de la situación, esto para volver a limpiar la imagen del poderoso violador y mantener su poder intacto, toda una labor investigativa de hallar la verdad ante la criminalidad, queda resumido al silencio, amenazas y la clandestinidad.

#### **7.1.1.2. Tipo de relato**

Con base en la clasificación realizada por Pastormerlo, con respecto a los tipos de relaciones de las obras con los géneros, es posible clasificar la novela de Ramírez como parte de la literatura de masas, debido a que se encuentra determinada por la uniformidad y la obediencia a las normas genéricas. Dentro de esta clasificación se ubica la narrativa neopolicial centroamericana y consecuentemente el texto en estudio.

El género neopolicial funciona bajo el régimen de la literatura de masas y muestra, por medio esas zonas categóricas, todas las características de este tipo de producción: esa literatura homogénea, ligada directamente a la demanda del mercado, pensada para un público heterogéneo. Dichos textos se convierten, en algunos países, en un auténtico fenómeno social, denominado *subgénero* o *subliteratura*. Este tipo de obras se encuadran, a menudo, en el ámbito del consumo popular, además, se producen en serie, con distintas funciones e intenciones, desde entretenimiento hasta la denuncia y búsqueda de apertura con respecto al canon literario centroamericano.

El texto escrito, en sí mismo, tiene fundamental importancia al momento de convertirse en masivo objeto de lectura y de crítica para un grupo de lectores. El punto de partida común de estas novelas y géneros es la ruptura de un estado de normalidad, de un orden existente, esto es, la fractura de las relaciones sociales por un acto violento o criminal.

Esa fractura en las relaciones sociales conduce al relato a la búsqueda de respuestas que solo se pueden socavar a cargo de un investigador, quien por medio de evidencias reconstruya la realidad de los hechos y la normalidad. Por eso, la figura de la policía o el investigador representa una excusa a lo largo de la trama, para así develar otros acontecimientos sociales que ocurren en la novela: pobreza, indigencia, corrupción, desigualdad y violencia. Todo esto generado a partir del relato de una situación familiar delictiva y denigrante.

De esta manera, los hechos narrados mantienen al lector atento, partícipe y crítico. Los sucesos no son estáticos, cada línea cambia de perspectiva e intensidad, logrando así que los personajes (el investigador con mayor ahínco) se conviertan para el lector en los restauradores de la normalidad perdida. El texto finaliza con la no resolución del orden ni de los hechos, además, proyecta la imagen de un detective nostálgico y desencantado con la realidad vivida.

En las últimas décadas ha ido en aumento el número de autores y lectores centroamericanos que cada vez más se interesan en el género policial, lo siguen y por su parte dejan de considerar el relato neopolicial como un subgénero. Se ha contribuido, en ese sentido, a la realización de teoría y categorizaciones en pro de su evidencia como un género literario contemporáneo, que a su vez retrata parte de las problemáticas del Istmo.

### **7.1.2. Segundo nivel: novela policial como historia y perspectiva del mundo y la realidad social.**

En el segundo nivel de análisis, se presenta la novela policial como una construcción artística de la historia, una perspectiva del mundo, de la vida humana y la realidad social. La novela policial plantea un mundo de la criminalidad, la violencia, la delincuencia, la corrupción, los bajos fondos, los asesinatos, las pasiones humanas, la ambición y la avaricia. Este tipo de construcciones literarias siempre tienen implícita una visión cínica de la realidad humana y social.

En la novela policial, el mundo representa un lugar de riesgos, donde los hombres depredan a otros hombres. En virtud de ello, se elabora artísticamente una cosmovisión que, en el texto de Ramírez, es más específica. El autor tiene una perspectiva que se va articulando y concluye con la interrogante sobre ¿cómo se define la Nicaragua contemporánea?

Desde la elaboración y la explicación artística de la novela, Ramírez se enfoca en la construcción de un mundo oscuro y espacios diversos (en la ciudad), los cuales involucran una visión muy cínica o desencantada.

Existe en esta narrativa una actitud neocínica contemporánea que le da vida y protagonismo al género policial, pues no solo se habla de crímenes, corrupción y delitos, sino de segmentación de clases, sociedades al margen de la riqueza y de la pobreza, lo cual se asocia, desde un punto de vista más político- cultural, al capitalismo contemporáneo.

La ciudad se concibe, entonces, como el espacio por excelencia espejo del capitalismo, la posmodernidad cínica y de la segmentación de clases. Ese mundo de contrastes y ambivalencias es también el espejo de sus contradicciones, el refugio propicio para albergar criminales y crímenes, víctimas y victimarios, corrupción y miseria, delitos y marginalidad.

Dentro de los repertorios artísticos y culturales es necesario referirse a la perspectiva de mundo que se construye en el relato policial centroamericano y de forma más específica en la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez. De esta manera, la literatura centroamericana de las últimas décadas se va a

encontrar impregnada de temáticas que giran en torno a la criminalidad, la violencia y la corrupción.

Además, en la narrativa centroamericana más reciente, ese mundo en el cual se desenvuelven los personajes se visualiza como un lugar lleno de riesgos, donde constantemente se encuentran expuestos y, por ende, se produce inseguridad.

Al respecto de la visión de mundo que se proyecta en la narrativa del Istmo, Ronald Rivera en *Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial* (2014), afirma que “[...] emerge una necesidad de variar algunos de los elementos constitutivos del policial clásico para acercarlo más a las circunstancias de la realidad que se quiere representar en la ficción literaria en Centroamérica” (Rivera, 2014:57-58). Estos relatos van evolucionando; de tal manera que ya su función de entretenimiento y el ideal de justicia como fuente de inspiración pierden valor para dar espacio a la exhibición de realidades cada vez más caóticas.

Tal y como lo señala James Valderrama (2016) “en este punto nos distanciamos de las sociedades ideales de la tradicional novela policíaca, de su enfoque moralizante y nos acercamos de manera cruda y brutal a la representación de sociedades decadentes y sórdidas, donde el crimen es parte orgánica de su naturaleza.” (Valderrama, 2016:81).

Gran parte de la producción literaria centroamericana más reciente se encuentra permeada por una visión más cínica de la realidad, así lo plantea Beatriz Cortez en su investigación titulada *Estética del cinismo* (2010):

La ficción, con su retrato desencantado de la vida en los espacios urbanos centroamericanos [...] carece del espíritu idealista que caracterizaba la literatura centroamericana ligada al contexto de las guerras civiles. Por el contrario, la ficción de posguerra pone frente al lector un espíritu de cinismo, este tipo de ficción pinta un retrato de las sociedades Centroamericanas en caos, inmersas en la violencia y la corrupción” (Cortez, 2010:27).

De acuerdo con lo expuesto, Cortez manifiesta que en este contexto el cinismo le proporciona al sujeto una guía de sobrevivencia en un entorno “minado por el legado de la violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de

liderazgo” (Cortez, 2010:27). Se describe esta actitud como una sensibilidad que ya no expresa fe, ni esperanza en aquellos proyectos revolucionarios utópicos e idealistas que predominaron en Centroamérica durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX (Cortez, 2010:25).

Desde esta perspectiva, el aparente final de las luchas revolucionarias en América Central dio paso no sólo a una reevaluación de aquellos proyectos políticos que décadas atrás habían sido incuestionables, sino que como consecuencia se lleva a cabo una reinención de la producción cultural en la región, el sistema literario regional se reconfigura y la novela policial emerge como un nuevo instrumento de análisis intelectual y representación literaria de los problemas actuales.

Entonces, el enfoque cambia de lo que se consideraba una literatura vinculada a la cultura revolucionaria y de denuncia social, a una literatura de ficción contemporánea, en la que constantemente se explora la vida en el espacio urbano y dentro de este espacio mismo, la construcción de la subjetividad. En este sentido, la autora afirma que “estos textos de ficción exploran los secretos más oscuros del sujeto, sus pasiones más fuertes, y su negociación con el caos que le rodea” (Cortez, 2010:26-27).

Ana Beatriz Campos, en su trabajo sobre la aplicación de la teoría estética del cinismo en una de las novelas de Horacio Castellanos (2013) se refiere a los aspectos que caracterizan la propuesta teórica de Cortez. De esta manera, hace referencia a la pasión que manifiestan los personajes de la literatura producida durante la posguerra en Centroamérica y de acuerdo con Cortez “se trata de una estética marcada por la pérdida de la fe en los valores morales y en los proyectos utópicos sociales” (Campos, 2010:102).

Por otro lado, el cinismo que caracteriza esta época y a los personajes de estas obras “abre el espacio para vivir, explorar y expresar más allá de sus pasiones, llámense estas de libertad, de desencanto, de denuncia social, de política y de violencia, ya que el cinismo llena de pasiones al sujeto que no llega a experimentar alegrías, sino al contrario lo llenan de dolor”. (Campos, 2013:19). En este sentido, se podría concebir a la novela neopolicial como un subgénero narrativo

capaz de abordar, desde el ámbito de la literatura de consumo y la ficción, los dilemas de unas sociedades marcadas por la violencia y la desigualdad, incluso después de los procesos de pacificación.

Campos menciona, en última instancia, que una de las características más destacadas de la *Estética del Cinismo* es el desencanto, el cual se puede identificar como una decepción producida por alguna situación o por alguien en particular.

En la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), el personaje del inspector Dolores Morales e incluso Marcela viven sumidos en ese desencanto que les produce la Nicaragua contemporánea, lugar donde prevalece la corrupción y la impunidad.

En el caso de Marcela, se menciona que había valorado el hecho de quitarse la vida, porque para ella representaba la única opción para evadir la realidad y los constantes abusos de los cuales fue víctima. Así lo explicaba el Rey de los Zopilotes cuando recibió la visita del inspector Morales: “La flaquita decía que tenía que irse el mismo día de su casa, que ya no aguantaba, que estaba a punto de suicidarse” (Ramírez, 2017:175).

La imagen desencantada del detective se termina de completar al final del relato cuando este se encontraba en el exilio allá por la frontera entre Nicaragua y Honduras: “-Ya me veo allí averiguando robos y estafas contra las marchantas- dijo el inspector Morales, y se rio con una risa que se convirtió en un ronquido triste.” (Ramírez, 2017:356).

En este momento, Morales experimenta sentimientos encontrados, porque mientras pretende regresar a Managua, en medio del anonimato, se siente a la vez invadido por una gran tristeza e incertidumbre de lo que vaya a suceder con él y los suyos durante ese retorno.

Por otro lado, es posible corroborar que la concepción de mundo expuesta en la novela en estudio coincide indudablemente con diversos aspectos del relato negro, tal es el caso del planteamiento realista de las situaciones.

De acuerdo con Diana Cerqueiro, el realismo demanda sitios públicos en los cuales se retrata la calle y de forma más amplia la ciudad, “pues es aquí donde se encuentran la mayor parte de las contradicciones sociales del mundo actual” (Cerqueiro, 2010:6).

Al respecto de estas contradicciones, el ambiente ciudadano que se retrata en la novela hace alarde a las divisiones sociales que en ella se encuentran:

[...] Miguel Soto, quien ocupaba de manera exclusiva el penthouse de la torre inteligente de la Global Enterprises Consolidate (GECO), desde donde dirigía su conglomerado de negocios.

Era un edificio de seis pisos revestido de placas de vidrio verde botella unidas con remaches, que se alzaba en las vecindades de la pista suburbana, llegando a la carretera Sur. A sus espaldas tenía un asentamiento de precaristas, a un costado un patio de desguace de vehículos y un taller de soldadura, y al otro un supermercado de la cadena Palí [...] (Ramírez, 2017: 196-197).

De acuerdo con lo anterior, en este espacio que corresponde a la ciudad de Managua se entrecruzan, por un lado, el mundo del poder y la riqueza, representado por el lujoso penthouse de Soto y, por otro, la pobreza y marginalidad de quienes habitan los precarios y las vecindades. Resulta irónico, además, la cercanía en que se ubican estas realidades tan opuestas entre sí.

Lo anterior se justifica, según Cerqueiro, en el sentido de que el realismo pretende reflejar fielmente las diversas facetas de la sociedad. Aunado a esto, el relato policíaco viene a considerarse por algunos críticos un instrumento de representación de la realidad y, principalmente, de denuncia social, entendiendo ese realismo como la descripción de determinados aspectos de la contemporaneidad (Cerqueiro, 2010:8).

A través de la perspectiva del narrador omnisciente y del protagonista, se irá mostrando cómo es ese ambiente en el cual se desarrollan los acontecimientos. Así, cuando el inspector Morales se encuentra deambulando por el Mercado Oriental en busca del Rey de los Zopilotes, la entidad narradora se detiene y proporciona al lector una descripción detallada del entorno:

La ola revuelta que arrastraba consigo en la oscuridad techos de zinc y techos de tejas de barro, calles y callejones, tenderetes, casetas, cobertizos, galerones, galerías, bodegas, salones de billar, estancos y cantinas, prostíbulos y bailongos, se detenía de manera abrupta para rodear el cine México, todo el frontis cubierto por una marquesina desportillada en la que quedaban letras sueltas, algunas colgando al revés (Ramírez, 2017:181).

En este pasaje, la ciudad centroamericana se proyecta como caótica, desordenada y llena de escondrijos e irregularidades. También, se destacan los espacios nocturnos donde el individuo puede evadirse, saciar cada uno de sus deseos y dejarse llevar por la pasión del momento.

Por otro lado, en el caso del policial centroamericano se presenta una ruptura con respecto a la confianza en el orden jurídico que con frecuencia se presentaba en el policial clásico. Esta desconfianza se manifiesta en la novela en estudio, por ejemplo, a través del personaje de Tongolele, quien representa a la policía como entre gubernamental, pero en todo momento permanece al servicio y disposición de la figura delictiva representada por Miguel Soto.

Sobre la imagen de Tongolele y sus principales funciones, el narrador señala lo siguiente:

Tongolele, vestido pulcramente de civil, [...] revisaba los reportes del día [...] Las fuentes principales de esos informes eran agentes infiltrados, correos electrónicos y conversaciones telefónicas. [...] Revisar aquellos folios era una tarea entretenida entre los rigores de su oficio. Había de todo. Las maniobras consabidas de quienes se desvivían por figurar y buscaban serruchar el piso a sus rivales, motivo principal de las constantes fragmentaciones de los partidos; otros que se mostraban feroces opositores y eran fácilmente amansados con dádivas, desde pasajes aéreos [...] hasta el perdón de impuestos y el favor de los jueces en los tribunales [...] (Ramírez, 2017:197).

De esta manera, la entidad narrativa expone con claridad las diversas formas en que la justicia se vende al mejor postor. A su vez, llama la atención el contraste que se presenta entre la vestimenta “pulcra” y distinguida de Tongolele, frente a la baja de sus actos. En tal sentido, la supuesta justicia gubernamental de Nicaragua

se encuentra viciada y manipulada por la delincuencia, por tal motivo los ciudadanos comunes no la ven con credibilidad, ni confianza.

Además, los personajes son conscientes de dicha situación: “-Los jueces reciben órdenes desde arriba [...] Antes que nadie se dé cuenta van a sobreeser a Soto usando cualquier leguleyada, o darán por desaparecido el expediente [...] ningún juez se va a atrever a procesar a Soto” (Ramírez, 2017:243).

Así como lo explica Rivera, normalmente en los textos de la región destacan aspectos como la perspectiva de un mundo donde impera la “desconfianza en el orden institucional y en las personas que lo representan, quienes por lo general se ven como corruptas; probablemente esto tenga que ver con el alto índice de impunidad que existe en la región cuando se trata de aplicar la justicia” (Rivera, 2014:58).

En el texto, la ciudad de Managua se describe como un lugar inseguro, un sitio donde los personajes constantemente deben luchar para subsistir en medio del caos y la inseguridad. Por eso, algunos de ellos permanecen a la defensiva, además llegan a concebir las agresiones y actos violentos como parte de la cotidianeidad:

- ¿Por qué jode tanto con eso de que el padrastro le rompió el culito? -dijo Rambo-. Lo que se van a comer los gusanos, que se lo coma el cristiano. El inspector Morales se sintió de pronto furioso por no haber imaginado desde el principio de qué se trataba aquella trama. Agnelli le estaba pagando para que devolviera su presa al redil.
- ¿Así que vos estás de acuerdo con que la haya violado, muy cabrón? – le dijo.
- ¿Violado? Cualquier nombre que le quiera poner es lo mismo, jefe -Contestó Rambo-. Sucede a cada rato abajo, y también arriba, no es asunto de pobres y ricos [...] (Ramírez, 2017:175).

En el fragmento anterior, se observa cómo Rambo, también un antiguo guerrillero y habitante de los suburbios de Managua, se refiere al abuso del cual era víctima Marcela. Con una actitud machista y despectiva justifica el hecho de que Soto violara a la joven, lo ve como un acontecimiento usual y constante, se da, en tal sentido desde la visión del personaje, una normalización de la violencia, para

ellos representa un mal con el cual deben lidiar todos los días y los marca a todos sin importar el estatus social.

Por su parte, Sergio Ramírez también se vale de recursos como el humor y la ironía en su propuesta narrativa. En *Ya nadie llora por mí*, la voz de Lord Dixon será la encargada de transmitir parte de esa picardía, a través de sus intervenciones:

- ¿Y creés que me voy a ir a meter con vos al Mercado Oriental a estas horas, confiado en tu palabra a buscar un desconocido? – lo reprendió el inspector Morales.

-Ningún desconocido -dijo Rambo-. Se trata del Rey de los Zopilotes, nada menos.

-Sólo el nombre es suficiente para inspirar confianza -dijo Lord Dixon. (Ramírez, 2017:176)

Tal y como se muestra en el fragmento anterior, Lord Dixon constantemente emplea la ironía en sus comentarios, en este caso al referirse a la desconfianza que le produce el mentado Rey de los Zopilotes.

Además, se puede observar que este compañero inseparable de Morales, también se mofa de los personajes a lo largo de la narración:

-Y escribe muy bonito- dijo Rambo desde atrás-. Sus poemas han salido en *El mercurio*, el periódico de aquí del Oriental.

-Lo que nos faltaba- dijo Lord Dixon. El Rey de los Zopilotes es poeta. Hay que gestionar que lo inviten al festival de poesía de Granada. (Ramírez, 2017:183-184)

Es así como se burla de las supuestas habilidades literarias del Rey de los Zopilotes, quien es descrito por Rambo como un gran poeta de los suburbios. Por eso en un tono sarcástico sugiere que lo inviten al solemne festival de poesía que se realiza cada año en la ciudad de Granada, Nicaragua.

### **7.1.3. Tercer nivel: elementos de la novela (temática, personajes, figura del detective, el tiempo y el espacio, elementos de la novela negra presentes en el texto)**

El tercer nivel de análisis se relaciona con los temas presentes en la novela de Ramírez y característicos de la novela policial centroamericana. Estos remiten a la construcción literaria y artística del texto; entre los más importantes se incluyen: la intención artística, la construcción de los personajes, la descripción del detective, la figura de la víctima, la figura del victimario, el entorno espacial y cultural al que hace mención la novela, el tiempo en el cual transcurren los acontecimientos que enlazan, de manera más enfática, la historia de la investigación y el crimen (abuso).

En este apartado se explican algunos de los repertorios relacionados con la novela en estudio, por ejemplo, aquellos en torno a la temática, forma en que interactúan y se relacionan los personajes, construcción de la figura detectivesca y la manera en que se dispone el binomio espacio/ tiempo.

De acuerdo con el trabajo investigativo *Sobre la novela policíaca* (2010), de Diana Cerqueiro, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se dan una serie de adelantos técnicos, las ciudades se transforman en grandes urbes en proceso de industrialización, se produce un crecimiento de la población y aunado a esto, aumenta la criminalidad de forma significativa. Es así como surge la novela policíaca, en medio de este contexto donde impera la ideología positivista-racionalista (Cerqueiro, 2010:1).

Con respecto a la temática y elementos de la novela en estudio es importante tomar en cuenta que conforme pasa el tiempo se presentó tanto en Europa, como en Estados Unidos y Latinoamérica algunas tendencias en lo que respecta a la forma de escribir y caracterizar este tipo de relatos. Así, se logran identificar dos tendencias fundamentales: por un lado, la *novela policíaca clásica*, también conocida como “novela de enigma, novela problema o de investigación racional”. Aquí se presenta el hecho criminal como un enigma que debe ser resuelto mediante la aplicación de la lógica o la razón.

Por otro lado, se ubica la que tradicionalmente se ha denominado novela negra, la cual se origina en Estados Unidos y se termina produciendo con gran

interés en Europa. Este tipo de narraciones hacen hincapié en la violencia y sus elementos derivados, a diferencia de la novela policiaca clásica que privilegiaba el proceso de investigación, siendo el crimen, el criminal y la víctima los elementos trascendentales. Además, la novela negra surge con unas características propias entre las que destacan el realismo, la crítica social, el escenario urbano, el culto a la violencia, empleo de un nuevo lenguaje y plantea de forma distinta los conceptos de crimen y justicia (Cerqueiro, 2010:4).

En lo que respecta a América Latina y específicamente a Centroamérica, el género tiende a manifestar sus propias particularidades, así lo plantea Andrea Pezzé en *El género policial en Centroamérica entre peculiaridad local y episteme latinoamericano* (2016):

En Centroamérica, como en otras tradiciones occidentales, el (re)nacimiento policiaco se dio especialmente a partir de la década de 1980, cuando algunos autores decidieron explotar las potencialidades narrativas de la *detection novel* o del *hardboiled*, especialmente para escrutar las dinámicas oscuras del poder y de la represión. En esa década en Latinoamérica proliferó – literaria y editorialmente – una tipología de historias que saciarían el afán de conocimiento. Tras la violencia política, la afirmación masiva del narcotráfico y el crecimiento desordenado de las ciudades, en muchos países el neopolicial (según la definición más reconocida) logró expresar la estética de la posmodernidad urbana, los excesos de la violencia, el peligro cotidiano (Pezzé, 2016:3).

De esta manera, se produce una escritura centrada en la actuación de las estructuras de poder, sus pretensiones y la represión ejercida desde estas cúpulas gubernamentales. El entorno caótico expuesto en la novela policiaca centroamericana responde en gran medida a la idea de posmodernidad literaria o en otras palabras lo que se comprende como *literatura posmoderna*. También, los textos de corte testimonial e histórico, escritos a finales del siglo XX con gran auge en Centroamérica, presentan situaciones de violencia y conflictos bélicos que coinciden con algunos de los temas desarrollados a través del relato policiaco centroamericano.

De acuerdo con Andrea Pezzé “[...] se trata de la oscilación entre dos formas de representaciones de la subalternidad, en el caso de la novela de Ramírez, la presencia de lo femenino. Así, la abundancia del testimonio como expresión popular y contrahegemónica se relaciona con el policial [...]” (Pezzé, 2016:6).

Dentro de los temas que también han contribuido a redefinir este tipo de literatura en la región, José Ángel Vargas, en su artículo Sergio Ramírez: poder y desencanto (2005), menciona que además de mostrar la cruda realidad de una sociedad desintegrada, de ser contestataria y crítica ante las diferentes manifestaciones de poder; en lo que respecta al plano discursivo la novelística centroamericana, a partir de los años setenta, se ve permeada por “[...] recursos como el humor, la ironía, la parodia, el carnaval y la intertextualidad, que le permiten a los autores proyectar la imagen de un universo complejo [...]” (Vargas, 2005:50).

Este recurso estilístico empleado por Ramírez en algunos de sus textos, corresponde a una de las estrategias empleadas con el propósito exhibir indirectamente o incluso cuestionar la forma en que se encuentran viciados los entes de poder y Aparatos Ideológicos del Estado en Nicaragua; pues tal crítica no se limita únicamente al gobierno o al sistema judicial, también involucra la religión:

“-Me cae bien ese papa, no usa zapatillas de seda bordadas de oro, sino que anda unos zapatos burros gastados -dijo el inspector Morales, por provocar a doña Sofía.

-El otro papa, Benedicto, usaba zapatos escarlatas de la misma marca Prada que la mentada Mónica Maritano [...]” (Ramírez, 2017:88).

Así, en la cita anterior se percibe parte de esa crítica, en este caso a una de las figuras más importantes de la Iglesia Católica, es decir el papa. Y curiosamente, a través de las palabras de Lord Dixon se establece una comparación entre la actitud materialista de esta autoridad religiosa (Benedicto) con Mónica Maritano, una mujer astuta, calculadora y cómplice de la figura delictiva (Miguel Soto). Es decir, que religión y delincuencia de alguna manera podrían encontrarse vinculados o tener puntos en común, esto desde la perspectiva de la entidad narradora.

En cuanto a estructura, la novela *Ya nadie llora por mí* (2017) se encuentra dividida en tres partes: la primera titulada Viernes 27 de agosto; la segunda Sábado,

28 de agosto y una tercera que corresponde al epílogo titulado, a su vez, como Viernes 3 de septiembre.

La obra inicia *in media res*, pues ya con anterioridad han ocurrido una serie de acontecimientos que desencadenaron las acciones narradas al comienzo del texto. En el caso de la novela en estudio se inserta, en las primeras páginas, un apartado bastante curioso e inesperado que lleva como encabezado *Wikipedia*, quizás una estrategia sorpresiva o inusual, pero a su vez podría concebirse como una forma discursiva empleada por el autor para contextualizar o poner al tanto al lector sobre datos relevantes que debe manejar previo a la lectura, desde cómo se encuentran establecidas algunas relaciones entre los personajes y un poco del contexto socio-político que se vive conforme al espacio/ tiempo desarrollado en la novela: la Nicaragua contemporánea.

Al respecto de los cambios políticos trascendentales, según el apartado de *Wikipedia* inserto en la novela, se agrega lo siguiente:

Para el tiempo en que se dedica a investigador privado ocurren cambios políticos de trascendencia en Nicaragua, pues en 2006 el comandante Daniel Ortega, quien había presidido el gobierno durante la década revolucionaria de los ochenta, regresa al poder gracias a un pacto con Arnoldo Alemán [...] Ortega permanece en la presidencia a través de sucesivas reelecciones, la tercera de ellas en 2016, ocasión en que su esposa, la señora Rosario Murillo, primera dama, y cabeza ejecutiva del gobierno, es electa vicepresidenta de la República (Ramírez, 2017:14).

De acuerdo con lo anterior, es posible observar cómo en este caso Sergio Ramírez aporta datos, que, si bien forman parte de la ficción novelesca, no dejan de constituirse como referentes de la realidad sociopolítica del país centroamericano. Entonces, queda en evidencia la intencionalidad de emplear el recurso de la verosimilitud, como un mecanismo de crítica social de la realidad.

Sobre esta referencialidad correspondiente al espacio/ tiempo de la novela en estudio que nos ubica en la Nicaragua contemporánea, el teórico Mijaíl Bajtín en su trabajo *Problemas literarios y estéticos* (1986) explica:

A la intervenció n esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos cronotopo (lo que traducido literalmente significa tiempo espacio). Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein) [...] nosotros lo trasladamos aquí, a la teoría literaria, casi como una metáfora (casi no totalmente) [...] Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura [...] (Bajtín, 1986:269).

Esto significa que el espacio en la literatura se encuentra vinculado estrechamente con el elemento “tiempo”, por lo cual, si se pretende ahondar en uno de estos campos, el otro iría implicado de forma inevitable, de ahí entonces surge el concepto de cronotopo. El cronotopo artístico vendría a representar un elemento que unifica las manifestaciones temporales en movimiento con las expresiones espaciales, las cuales adquieren sentido únicamente a través del carácter vivo y activo del tiempo que trasciende dentro del texto literario.

Por tal motivo, al referirse al valor representativo de los cronotopos en la literatura, Bajtín afirma:

El tiempo adquiere en ellos un carácter sensiblemente evidente; los hechos del argumento en el cronotopo se concretan, materializan, se llenan de <<sangre>> [...] El cronotopo ofrece el terreno esencial para mostrar y representar los hechos, y precisamente gracias a la especial condensación y concreción de los rasgos del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio (Bajtín, 1986:460).

Desde tal perspectiva, los espacios por sí solos evidencian una ubicación estática, pasiva; es precisamente el tiempo “histórico” aquel que le proporciona vitalidad, sentido y movimiento al relato en general; ambos elementos se complementan e integran ineludiblemente.

Es así como *Ya nadie llora por mí* (2017) da inicio con una imagen del inspector Morales en movimiento, pues este se desplaza en su viejo Lada azul reconstruido, ya que debido a su nuevo oficio de investigador privado fue contactado por un empresario de renombre (Miguel Soto) y necesita saber el objetivo de ese llamado. Resulta interesante, cómo a través del texto se presentan diversos

elementos y descripciones de un entorno que responde a la realidad de Nicaragua, tal es el caso de los árboles descritos por el inspector cuando se dirige a la mansión de su nuevo cliente Soto:

Las estructuras metálicas de los árboles de la vida mandados a sembrar por la primera dama poblaban el camellón central y los espaldones de la carretera formando un bosque inmenso y extraño, los arabescos de sus follajes amarillo huevo, azul cobalto, rojo fucsia, verde esmeralda, violeta genciana, rosa mexicano y rosado persa alzándose entre la maraña de rótulos comerciales. (Ramírez, 2017:19).

En tal sentido, desde la visión detallada del protagonista, se muestra cómo el gobierno intenta brindarle al pueblo una apariencia de modernidad y embellecimiento, lo cual viene a contrastar con las situaciones de miseria, pobreza y marginalidad vividas por algunos personajes y habitantes de la ciudad de Managua y que constantemente se proyectan conforme avanza la lectura.

En cuanto a la figura del detective, en este caso el inspector Dolores Morales, de acuerdo con los datos brindados en el apartado Wikipedia, fue un antiguo guerrillero revolucionario, que luego del triunfo de la Revolución Sandinista se desempeñó como policía en la lucha contra el narcotráfico, no obstante, termina por dedicarse a su negocio propio, ofreciendo sus servicios como un investigador privado.

Dolores Morales, de acuerdo con la perspectiva de los elementos característicos de la novela policiaca, presenta un perfil particular, es un hombre ya entrado en años, no forma parte de un núcleo familiar estable y producto de su trabajo anterior perdió una pierna en medio de una balacera: “[...] El inspector Morales bajó, asentando primero la contera de su bastón. Había engordado y lo usaba para ayudarse a aliviar los crecientes dolores en la cadera del lado de la prótesis” (Ramírez, 2017:21).

A pesar de todo, las dolencias físicas y la edad no parecen obstaculizar o empañar el impulso y las capacidades investigativas del protagonista, pues se moviliza con total independencia y realiza su trabajo con total entrega.

Por otro lado, el texto presenta una descripción detallada de espacios, por ejemplo, así se refiere el narrador al sitio donde se ubica la oficina de atención del inspector Morales:

Residencial Bolonia lindaba con las ruinas y los baldíos del centro de la ciudad, asolada por el terremoto del 22 de diciembre de 1972. En los años cincuenta se alzaron allí las primeras mansiones de lujo de Managua [...] Ahora era un barrio de elegancias perdidas [...] Aquellas mansiones, que resistieron bien el terremoto, se hallaban convertidas en hoteles familiares, restaurantes, oficinas públicas [...] El inspector Morales tenía su oficina de investigador privado en el Guanacaste Shopping Center, construido en Bolonia a principios de los años noventa, cuando tras la derrota electoral sandinista empezaron a surgir, además de los centros comerciales [...] los malls con sus food courts y multicines, los convenience stores adjuntos a las magagasolineras, y los McDonald's, los Pizza Huts y los Papa John's (Ramírez, 2017:33).

De acuerdo con la cita, resulta evidente el contraste y los cambios que ha sufrido el Residencial Bolonia con el paso del tiempo, estructuras que en algún momento fueron majestuosas, en la actualidad sobreviven en medio de ruinas y vestigios, como consecuencia de desastres naturales que han azotado a Nicaragua y, a su vez, sobreviven como testigos de los procesos dictatoriales e incluso de la Revolución Sandinista. En tal sentido, es posible percibir, a través de estas descripciones, un sentimiento de añoranza por el pasado.

Simultáneamente, la novela retrata la forma en que la globalización y el capitalismo se insertaron en la sociedad nicaragüense, mediante la apertura de empresas transnacionales y centros comerciales como el que alberga la oficina del inspector, la cual sobresalía en medio de varios locales vacíos pues aparentemente ya el shopping center, igual que en otros pequeños centros comerciales, había pasado por su momento de apogeo y novedad, ahora la mayoría de los escaparates se encontraban totalmente desolados. Es en medio de una modernidad en decadencia donde se ubica el centro de trabajo de Dolores Morales y sus ayudantes (doña Sofía y la Fanny).

Por su parte, los trabajos que se realizaban en la agencia, en los últimos años se habían reducido a la investigación sobre infidelidades conyugales, así: Si la visitante era la esposa, escondida por lo general detrás de unos enormes anteojos de sol, la atendía doña Sofía, las cabezas muy juntas, en una conversación llena de murmullos. Los maridos engañados eran recibidos por el inspector Morales (Ramírez, 2017:35).

Ante este panorama, esa monotonía que se vivía en torno a la labor detectivesca de Dolores Morales se rompe cuando el inspector acepta el trabajo encargado por el “empresario” Miguel Soto, quien en apariencia desea saber el paradero de su hijastra Marcela.

A partir de acá la historia comienza a adquirir sentido, pues el inspector fiel a sus ideales y comprometido con su labor, hará todo lo posible por dar con el paradero de Marcela. Es así como logra entrar en contacto con uno de los mejores amigos de la joven (Frank Macaya), para ello se vale de recursos como las redes sociales y un par de fotografías proporcionadas por Soto. De hecho, al observar detalladamente una de estas fotos se describe a la joven de la siguiente manera:

Dos fotos de una joven pálida y delgada, sin mayores atractivos físicos. Un rostro para ser olvidado de inmediato [...] la muchacha desentonaba entre sus amigas, vestidas de manera descuidada, pero no ajenas al lujo [...] parecía más bien una enferma terminal [...] --- Y anoréxica --dijo Lord Dixon-. Lo que sus facciones acusan es desnutrición voluntaria (Ramírez, 2017:42-45).

De acuerdo con el texto, la desaparecida Marcela en apariencia se proyecta como una persona apagada y físicamente poco atractiva, en resumen, un personaje decadente, vacío y con algún tipo de sufrimiento oculto. Con base en los escasos datos preliminares, el protagonista empezará a trabajar en su objetivo, encontrar a Marcela, es así como contacta a Frank Macaya quien se podría identificar como uno de los mejores amigos de la víctima:

Era cerca de la una cuando el inspector Morales se bajó del Lada en el estacionamiento del Galaxy Call Center. El edificio se hallaba más allá del reparto Las Colinas [...] sus ventanales oscuros dejaban saber poco acerca de las actividades que se realizaban tras las paredes [...] Lo que había detrás de la segunda puerta a la derecha del pasillo era una sala donde una docena de telefonistas hablaban al mismo tiempo [...] Cuando descubrió al inspector Morales que avanzaba hacia él, el muchacho vino a su encuentro [...] (Ramírez, 2017:55).

Una vez más, el inspector se moviliza por la ciudad con el propósito de recabar las pistas que lo guíen a la resolución del enigma. De este encuentro con Frank, que en un principio parece ser poco productivo, saldrán a la luz los primeros indicios. Luego, gracias al registro de llamadas que Fanny (una de las ayudantes del inspector) realiza al teléfono de la desaparecida, el inspector Morales ubica exitosamente al taxista que trasladó a Marcela la noche del 21 de agosto cuando se encontraba en el cine y posteriormente desaparece:

“-Misión cumplida –dijo de pronto la Fanny, mostrando un USB con el logo de Claro-. Aquí está la lista del tráfico del celular de ese niño Frank, incluidas las llamadas que hizo al número de Marcela Soto.

- ¿Y las de ella? - preguntó el inspector Morales

- Tranquilo, que aquí mismo vienen también” (Ramírez, 2017:89).

De esta manera, gracias a la conversación que el inspector tiene con Frank y a la ayuda brindada por Fanny, contacta a Justin, el taxista, y este lo guía hasta el lugar donde aparentemente llevó a Marcela aquella noche.

Sin sospecha alguna de hacia dónde se dirigían, Justin deja al detective Morales en uno de los sitios más peligrosos de la ciudad, cuestión que también permite al lector observar cómo se muestra el espacio ciudadano en el cual se desenvuelve el personaje principal durante la travesía en busca de Marcela. Morales no recorre lugares refinados ni seguros, sino sitios urbanos donde la pobreza, la decadencia y la violencia reflejan la dura realidad a la que deben enfrentarse diariamente los personajes que habitan ese sector de la ciudad de Managua:

El taxi se detuvo al lado de un muro de losas prefabricadas en el que se leía a lo largo, en letras rojas de brocha gorda, TABERNÁCULO DEL EJÉRCITO DE DIOS. Frente al portón metálico pintado de negro, bajo el único foco que alumbraba la acera, aguardaba un grupo de indigentes.

Del otro lado, la basura acumulada desbordaba hasta la mitad de la calle, y una tropa silenciosa compuesta de mujeres y niños hurgaba entre los desperdicios. Unos escogían cartones, trapos [...] y otros rasgaban las bolsas negras de polietileno en busca de desperdicios útiles [...] Ya llenos los sacos y los canastos, iban a depositarlos en un carretón tirado por un caballo ceniciento que enseñaba el costillar (Ramírez, 2017:101).

Con base en la cita, queda de manifiesto la gran problemática social y económica vivida por estos personajes que forman parte de un colectivo en crisis, reflejan a su vez la decadencia vivida en Nicaragua, desde todos los ámbitos; incluso como consecuencia de la corrupción por parte de los sectores que representan el poder estatal. Aquí, las personas viven hacinadas, son representadas como seres marginales que deben luchar día tras día para poder subsistir en un contexto suburbano que a su vez los conduce al vicio, a la perdición.

Para ellos no hay esperanza de cambio ni tampoco intenciones de realizar alguno, buscan consuelo en los objetos tirados a la basura, se conforman con desperdicios. Inclusive, la presencia del caballo en un estado famélico, viene a completar la escena al punto de que tanto él como los revolcadores de basura se encuentran en condiciones similares, con hambre y formando parte de la muchedumbre que habita los suburbios del Mercado Oriental.

Es en ese entorno donde se ubica el tan nombrado Tabernáculo, supuesto escondite de Marcela. Por su parte, tanto Fanny como Sofía quedan preocupadas, ya que el inspector Morales no se llevó el celular y no había ninguna forma de comunicarse con él, se encontraba solo en un lugar inseguro y a altas horas de la noche. Luego de que se bajó del taxi, el detective reanuda su recorrido en medio de aquel suburbio:

El inspector Morales avanzó bastón en mano por la mitad de la calle libre de túmulos de basura, con cuidado de no tropezar entre los huecos del pavimento [...] Tras observar detenidamente aquel entorno Morales se percata que aquel grupo de indigentes se agrupa cerca de la puerta del Tabernáculo, a la espera de algo, algunos mientras esperaban habían improvisado un fogón y calentaban café en una lata de leche condensada, otros dormían abrigados con hojas de periódicos: “Con el olor del café se esparcía el tufo de orines y ropa enmohecida, y desde la calle llegaba en oleadas la pestilencia de los promontorios de desperdicios (Ramírez, 2017:139).

Entre una combinación de olores nauseabundos y en un ambiente hostil, Morales intenta acercarse a la multitud con el fin de preguntar si alguno había visto rondar por aquel sitio a la mujer que buscaba. Sin embargo, no obtuvo un buen recibimiento por parte de aquellas gentes hambrientas, algunas incluso perdidas en el mundo de la sinrazón (la Popis) y las drogas:

El inspector Morales se acercó a la fila, y buscando a quién preguntar se detuvo junto a una muchacha en los puros huesos [...] -Andá averigua el color del calzón de tu mamacita santa—dijo Astérix, y lo empujó por la espalda. Perdió el equilibrio y buscó apoyarse en el bastón, pero Magic Johnson se lo arrebató, con lo que tuvo que hacer maromas para no caer [...] El inspector Morales quiso recuperar el bastón, pero Magic Johnson se lo escamoteó entre risas. Los gritos, las amenazas y los silbidos se multiplicaron [...] (Ramírez, 2017:141).

En la cita, se observa una ruptura con respecto al modelo de perfección que representaba el investigador en la novela policiaca fundacional o clásica. Por un lado, físicamente carece de una parte muy importante e indispensable para trasladarse, como lo es su pierna, la cual perdió mientras ejercía su antiguo trabajo de policía estatal.

Además, se retrata una imagen vulnerable del protagonista, ya es un hombre entrado en años, y al verse desprovisto de su bastón fácilmente se convierte en objeto de burlas para aquella muchedumbre, se ríen, lo señalan y lo golpean; presa

fácil para ese grupo de vagabundos quienes lo colocan en una posición cual si fuese un chivo expiatorio. En fin, se muestra una figura acabada y degradada del investigador, frágil y con dificultades físicas para defenderse.

De acuerdo con el estudio “Sobre la novela policiaca” (2010), de Diana Cerqueiro, en lo que respecta a los personajes y la acción, al momento de establecer una tipología y caracterización de los personajes de la literatura criminal, se debe contar con una doble categorización: la funcional, que los caracteriza según su importancia y su papel en la trama, y la técnica, que los define en relación con su denominación y función jurídica.

De esta manera, entre los personajes principales se encuentran el protagonista, que suele ser un investigador, ya tenga una función pública (juez, fiscal, policía, forense) o privada (detective, periodista, médico, abogado); el antagonista, que puede ser conocido o no desde el principio, y el relacionante o víctima. Entre los secundarios están los ayudantes del protagonista (colaboradores, policías, peritos, testigos, confidentes) y los oponentes (cómplices, otros delincuentes) (Cerqueiro, 2010:6).

En el caso de *Ya nadie llora por mí* (2017), según el papel desempeñado en la trama, el protagonista se encuentra representado por la figura detectivesca del inspector Dolores Morales, “un antiguo guerrillero de la lucha contra el dictador Anastasio Somoza Debayle depuesto por la revolución triunfante del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) [...] fue miembro de la Policía Sandinista desde su fundación (más tarde Policía Nacional), y tras recibir la baja se convirtió en un investigador privado” (Ramírez, 2017:11).

Es así como durante el desempeño de sus labores por allá de 1978 “un balazo de Galil le deshizo los huesos de la rodilla. Tras serle amputada una pierna fue trasladado a Cuba, donde le implantaron una prótesis” (Ramírez, 2017:11).

Tras perder su pierna y tomar la decisión de abrir su propia agencia donde fungiría como investigador privado, el inspector recibe la colaboración de doña Sofía Smith quien participó de las redes clandestinas del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional), madre de un combatiente caído en la insurrección. Además, se menciona que “pasó a trabajar como afanadora en la Dirección de Investigación

de Drogas, y dado su talento natural para las pesquisas policiales, se convirtió en asesora de hecho del inspector Morales”. (Ramírez, 2017:13).

En ese sentido llama la atención y es muy significativo el hecho de que las viejas militantes luego estén asociadas con el establecimiento de la justicia en la Nicaragua de Ortega. Estos personajes se proyectan como justicieros de izquierda en el mundo del neoliberalismo (cómplice de la élite sandinista).

Dolores Morales, también mantiene una relación extramatrimonial con Fanny Toruño, una telefonista de servicio al público en la empresa Enitel, “esta amante se convierte también en colaboradora suya” (Ramírez, 2017:13).

Una de las figuras más importantes que acompaña al protagonista a lo largo de la narración es la voz (fantasma) del subinspector Lord Dixon, “también antiguo combatiente guerrillero, quien pereció a consecuencia del atentado sufrido en el barrio Domitila Lugo de Managua, cuando el Lada del inspector Morales, en el que ambos viajaban fue ametrallado por sicarios [...]” (Ramírez, 2017:13). De esta manera, la voz amiga y consejera de Lord Dixon permanecerá cerca del inspector del principio al fin de la narración, la amistad entre ambos trasciende más allá de la muerte.

Por otro lado, el antagonista representado por el personaje de Miguel Soto Colmenares, un empresario de aproximadamente setenta años, el cual contrata los servicios de investigación privada para dar con el paradero de Marcela, la hijastra de quien abusa desde mucho tiempo atrás.

Dentro de los cómplices y colaboradores de Soto se encuentran Mónica Maritano, su asistente personal quien “en los años de la revolución había sido por un tiempo la celosa directora de Protocolo del Ministerio del Interior [...] se hizo querida del jefe de la Seguridad del Estado, el comandante Malespín [...] Soto también fue amante de Mónica Maritano en los años ochenta” (Ramírez, 2017:72-73). Además, para lograr sus propósitos Miguel cuenta con los favores de Tongolele (Anastasio Prado):

“- Desde el principio debió quedar Tongolele al frente de este asunto- dijo Soto.

- ¿Y no es que no querías meter a la Policía? -dijo Mónica.

-Tongolele es otra cosa, yo sé cómo nos entendemos -dijo Soto-. Él me prestó la patrulla para el operativo [...] Ahora se movía en las sombras, y nadie sabía hasta dónde llegaba su poder como jefe de Inteligencia de la Policía Nacional” (Ramírez, 2017:135).

Es así como Tongolele, representante de la Policía Nacional se vale de su condición de poder para manipular la justicia en beneficio del criminal, develando así la corrupción de los entes gubernamentales.

En contraposición a la imagen del criminal se ubica el personaje de Marcela, ella viene a figurar como la mujer víctima, pues desde que es adolescente sufre de abusos (físico, sexual, psicológico) por parte de su padrastro Soto. Tras recibir el apoyo de la reverenda Úrsula, el inspector Morales y doña Sofía, toma la decisión de denunciarlo a través de los medios de comunicación de Managua:

A las tres de la tarde de hoy se acaba todo [...] – Marcela va a dar una conferencia de prensa y allí va a saberse de la propia boca de ella lo que hasta ahora ha estado oculto- dijo doña Sofía [...] En eso entró la propia Marcela, acompañada de la doctora Núñez y de dos de los abogados del CENIDH [...] dio un sorbo largo al vaso de agua colocado frente a ella, y luego, con voz segura y reposada, sin soltar la mano de doña Ángela, empezó: -Les habla una víctima de las perversiones sexuales de Miguel Soto Colmenares. Soy su hija adoptiva, y aquí conmigo está mi madre (Ramírez, 2017:297-309).

Marcela se llena de coraje y valentía con el fin de ponerle un alto a los abusos mediante esta denuncia pública de los hechos; sin embargo, la prensa no le da credibilidad y se van retirando del salón en forma paulatina: “un reportero del Canal 17 retiraba de la mesa el micrófono, y mientras enrollaba el cable su camarógrafo quitaba la cámara del trípode y lo plegaba. Dos periodistas de otros medios salieron tras ellos, sin disimular su premura [...]” (Ramírez, 2017:314).

Además, uno de los presentes le cuestiona a la doctora que acompañaba a Marcela lo siguiente: “¿Usted es capaz de certificar que todo lo que esta señorita ha venido a decir aquí no es una mentira bien urdida? [...] El ingeniero Soto es un hombre de bien. Un empresario modelo, creador de fuentes de trabajo. Se está

poniendo en entredicho su honra”. (Ramírez, 2017). Luego de esto, Marcela toma un vuelo con destino a Miami, opta por el autodesierto, ella sabía perfectamente que el sistema jurídico de Nicaragua le daría la espalda y su agresor nunca sería condenado.

Ahora, con respecto a las características que manifiesta el relato policial en el Istmo, Sara Jastrzębska en su estudio “De historia a paranoia: nos novelas negras centroamericanas” (2012), manifiesta que si bien es cierto los relatos policiales producidos en la región presentan elementos o tópicos clásicos del género, tales como un proceso de investigación, la figura detectivesca, entre otros, no se puede obviar que se muestran de una forma particular e incluso distorsionada, en relación con el modelo previamente establecido.

Lo anterior se puede constatar en el hecho de que muchas de estas propuestas narrativas tienden a relegar la solución del enigma a un segundo plano, abriendo paso de esta forma a la impunidad y corrupción de los entes encargados de restablecer el orden. Así, lo que se acentúa es el contexto social, cuya estructura genera criminalidad, delincuencia, la desconfianza en la ley, impunidad de los culpables y falta de soluciones que se puedan aceptar como definitivas (Jastrzębska, 2012:338-339).

*Ya nadie llora por mí* (2017) representa un claro ejemplo de lo expuesto, ya que de acuerdo con los hechos narrados no se da una resolución concreta del caso, ya que el criminal no es enjuiciado, el detective desterrado y la víctima opta por el autodesierto:

[...] el destino de los tres era el paso fronterizo de Las Manos. Iban deportados para Honduras [...] El Capitán llamó en ese momento al inspector Morales, le hizo unas cuantas preguntas de cajón, y finalmente notificó a los tres que estaban libres. Podían circular sin trabas por el territorio hondureño portando sus cédulas de identidad. El gobierno constitucional de la república les garantizaba el asilo, siempre que no se inmiscuyeran en ninguna actividad delictiva o de carácter político. Afuera se cernía una lenta garúa mientras las luces se encendían veladas por la neblina [...] (Ramírez, 2017:350- 352).

De esta manera, el desenlace de la novela se va marcando con la imagen del momento en el que el detective Morales es obligado a salir de Nicaragua, haciendo uso de la fuerza, Soto y Tongolele dan la orden de trasladarlo a uno de los puestos fronterizos en compañía de Rambo y el Rey de los Zopilotes.

Prevalece, entonces, el recurso narrativo del final abierto, incluso la presencia de la lluvia ligera y la neblina vienen a acentuar la incertidumbre de los personajes. Al final el inspector recibe una llamada de doña Sofía, quien le indica que Fanny se ha complicado de salud, tal situación produce en Morales la inquietud de regresar a Managua, optando así por la clandestinidad:

“-Tengo que volverme a Nicaragua- dijo el inspector Morales mirando el celular muerto en su mano.

- ¿Cuándo es el viaje? - preguntó Rambo

- Apenas empiece a clarear, para poder ver por cuál vereda me meto- [...]

- Vamos a tener que andar del timbo al tambo, escondiéndonos- dijo el inspector Morales.” (Ramírez, 2017:354-356).

Con esta escena concluye la narración, en síntesis, el delito cometido por Soto queda impune, la víctima huye de Nicaragua y el futuro del detective resulta completamente incierto.

#### **7.1.4. Cuarto nivel: nivel estético (relaciones de la novela de Sergio Ramírez con otras novelas del neopolicial en Centroamérica).**

El artículo “Una mirada desde la narrativa policial” (2001), Ramón Díaz Etérovic señala que el fenómeno del neopolicial latinoamericano corre de manera paralela al auge que tuvo la novela policial en España, de la mano de autores como Juan Madrid, Andreu Martín y Manuel Vázquez Montalbán (Díaz, 2001:65).

Sus antecedentes latinoamericanos están en la obra de algunos escritores argentinos como Rodolfo Walsh, cuentos de Isidro Parodi escritos por Borges y Bioy Casares, algunas novelas del escritor mexicano Vicente Leñero y en los textos de Paco Ignacio Taibo II y en autores chilenos como Luis Enrique Délano, Alberto Edwards y René Vergara.

El principal aporte a la aparición del neopolicial -al menos desde la perspectiva de lector y autor- se da en las novelas de Osvaldo Soriano, quien con *Triste, solitario y final* amplió y validó el camino de la novela policiaca latinoamericana. Una senda que posteriormente ratificaría con sus novelas: *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno*. Textos en los cuales, a partir de los códigos de la novela policial, demostró que se podía recrear la realidad de los países latinoamericanos donde crimen y política han sido una ecuación trágicamente perfecta.

En términos generales, los autores que han asumido el desarrollo del género policial en Latinoamérica tienen en común el haber adoptado el género policial como expresión de afanes narrativos propios; reconocerse como autores de literatura policiaca a despecho de los prejuicios que sobre el género pudieran existir en los medios editoriales y críticos; así como también a la exploración de temas y personajes vinculados a la realidad social y política latinoamericana, en la que los principales crímenes son una cuestión de Estado o propiciados por un medio de corrupción política y económica (Díaz, 2001:66).

Díaz concluye que, en esas novelas, hay un contrapunto evidente entre literatura e historia, a partir de temas fácilmente reconocibles, una filosofía de resistencia, un pesimismo activo, que lleva al investigador a inmiscuirse en

investigaciones que le permiten relacionarse con otros personajes marginales (Díaz, 2001:72).

El artículo “Literatura y violencia: Para una lectura de Horacio Castellanos Moya” (2007) de Alexandra Ortiz, señala que, en América Latina, los ámbitos de lo político, lo social y lo cultural son trastocados por la problemática de la violencia a lo largo de su historia. Las consecuencias de esta “violencia fundacional”, como la ha definido Moraña (2002), se han traducido a lo largo de la historia continental en la continuidad de violencias vinculadas a fenómenos como el colonialismo, el imperialismo, la emancipación, el nacionalismo, las revoluciones, la represión y el autoritarismo.

La apropiación literaria del fenómeno de la violencia en sus más diversas manifestaciones cobra singular importancia en la literatura latinoamericana del siglo XX, a lo largo de la cual dichas apropiaciones han sido clasificadas por la historiografía y crítica literarias como conjuntos textuales vinculados – desde su denominación implícita o explícita – casi exclusivamente al fenómeno de la violencia política y su denuncia directa (Ortiz, 2007:85).

En la época de la posguerra, la literatura misma se encargó de apuntar hacia la necesidad de la apertura de las nociones, conceptos e instrumentales críticos que la definían. La literatura testimonial intentaba llenar un vacío histórico y cultural al proponer la conformación de una identidad nacional como parte de la problemática del Estado-Nación desde la experiencia revolucionaria – y con la finalidad de producir consenso y conciencia de clase en y desde los sectores populares – en la actualidad, es válido hablar de cierta narrativa, y especialmente del género novelesco, como una escritura que se desplaza por ejemplo, hacia otras apropiaciones literarias de la realidad.

En este sentido, la narrativa de la violencia propone el término “violencia oblicua” (1997) del investigador y escritor Dante Liano, que se refiere al espacio textual en el cual la violencia está contenida de manera indirecta y alegórica, lo que hace que la narración sea una donde la denuncia social directa, ya no aparece. Así, las realidades ficcionalizadas se encuentran articuladas a una presencia velada de

la violencia cotidiana, a una violencia presente en el lenguaje, como también en las relaciones sociales y las vidas de los personajes.

En las historias de la literatura hispanoamericana, suelen aparecer conjuntos narrativos relacionados con esta problemática como, por ejemplo, el ciclo de novelas sobre el dictador, las novelas del imperialismo, el ciclo de las novelas bananeras, la novela de la violencia colombiana, la literatura testimonial, la narrativa de la dictadura, la narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos y la narrativa postdictatorial en el Cono Sur (Ortiz, 2007:86).

La ciudad pasa a ocupar un lugar protagónico en la narración y son los ciudadanos que la habitan quienes viven las consecuencias de un conflicto social civil permeado por la violencia. Estas nuevas relaciones de convivencia en el espacio de la violencia urbana, de una sociedad civil en ruinas, muestran las formas en que se han transformado los modos de relacionarse del individuo con el espacio urbano, con sus habitantes, con el Estado, el poder y con el concepto mismo de ciudadanía.

Se trata de un fenómeno extendido que penetra sin distinción en todas las clases sociales, y sugiere que la violencia también produce crisis en el orden del discurso. Este proceso encuentra expresión en cierta narrativa centroamericana reciente, que se caracteriza por mostrar los más diversos registros de la violencia en las sociedades contemporáneas del período posterior a los conflictos armados.

Esta desestabilización de un grupo dominante y de su sistema de valores, corresponde a la desarticulación de la esfera política, de un proyecto político, así como también de la esfera privada, de la vida familiar e íntima de los personajes. En este sentido, la pregunta por la identificación con una Nación, con una identidad cultural e incluso con un proyecto político y con una clase social es llevada a sus límites (Ortiz, 2007:99).

El artículo “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II (2007)” de Àlex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero indica como estos tres autores son los más destacados representantes del neopolicial latinoamericano.

A pesar de pertenecer a distintas tradiciones nacionales, sus obras se identifican por pertenecer al amplio espectro del neopolicial, caracterizado por su contenido social, su capacidad crítica y su intencionalidad de crónica de un tiempo y un espacio concretos. Así a través de sus novelas, estos tres autores han ido conformando, un discurso contracultural capaz de convertirse en testimonio de la realidad de Argentina, Cuba y México (Escribá y Sánchez, 2007:49).

De la misma forma que las vanguardias –sobre todo el surrealismo– se opusieron y plantearon romper con todo lo establecido, la novela negra dejó de ser simplemente policíaco (y simplemente, por tanto, un asunto de meras investigaciones sobre delitos) cuando decidió exponer su rechazo a la sociedad imperante a través de críticas y de ordenamientos mundanos más basados en la violencia o caos que el racionalismo decimonónico.

Es después de ese contexto histórico y, por tanto, de forma posterior a lo que ocurrió en otras literaturas, cuando surge con fuerza el neopolicial latinoamericano, mantenido hasta entonces como simple colonia cultural de otras literaturas. Algunas huellas que, sin embargo, se van a encontrar por el camino antes de la explosión definitiva del neopolicial son las que permiten aludir a los primeros testimonios. Entre ellos, *La bolsa de huesos* (1896) del argentino Eduardo Lasdislao Holmberg y *La avenida de las acacias* (1917) del chileno Edigio Poblete (Escribá y Sánchez, 2007:50).

La ausencia de grandes obras policíacas tiene su explicación por causas políticas o más concretamente, gubernamentales. Entre ellas, los fuertes nexos feudales y las claras implantaciones dictatoriales en Latinoamérica, que impidieron el desarrollo de una narrativa con visos de ser crítica respecto a lo establecido o que pudiese mostrar, través del recurso argumental del delito, la violencia imperante en unas sociedades férreamente ordenadas y controladas.

Todo esto conllevó inevitablemente, la aparición de una policía represora y violenta en sus acciones, muy distinta de las que fueron surgiendo en los países donde la novela policíaca y negra gozaba de una gran popularidad, en los que las fuerzas policiales eran miradas sin recelo alguno por la ciudadanía.

Argentina, es uno de los países y una de las culturas más destacadas en los inicios del neopolicial. De la mano de Jorge Luis Borges, la literatura argentina no sólo destacó por su producción ficcional sino también por sus intentos de teorización.

México, irrumpe con fuerza dentro del policial gracias a la difusión de la editorial *Albatros* y a la de la revista *Selecciones policíacas y de misterio* a lo largo de la década de los cuarenta. Antonio Helú, fundador de la revista en México y uno de los grandes representantes del policíaco, crea un personaje, un ladrón reconvertido a policía.

Su caso demuestra, al igual que el de Borges, la unión intrínseca que entre los narradores latinoamericanos ha existido entre creación y reflexión, visible también en los ejemplos contemporáneos de Padura, Taibo y Giardinelli; cultivadores también estudiosos del género (Escribá y Sánchez, 2007:51).

Las décadas de los setenta y ochenta se caracterizan por el surgimiento de sangrientas dictaduras y por la sucesión de guerras civiles y diversos conflictos armados, con el consiguiente reflejo literario que esto conlleva. Así, el policial se convierte en un tipo de narración más realista, más psicológica y, sobre todo, más periodística.

Como referente, cabe citar el ejemplo cultivado por Manuel Vázquez Montalbán –autor venerado en prácticamente toda Latinoamérica, además de los ámbitos mediterráneos– que en España y tras la muerte del dictador Franco en 1975, abre un camino que va a ser continuado ideológicamente por muchos autores posteriores en distintos países latinoamericanos.

De la misma manera, autores consagrados del neopolicial han seguido y siguen un camino parecido al del citado Montalbán, teniendo en cuenta las peculiaridades sociales actuales del continente y su conflictividad política.

Al mirar hacia el otro lado del Atlántico, se destacan tres, provenientes de rincones muy distintos: el argentino Mempo Giardinelli, el cubano Leonardo Padura y el mexicano Paco Ignacio Taibo II. Los tres se encuentran actualmente, entre la élite de la intelectualidad hispanoamericana y sus textos han trascendido el modelo narrativo, convirtiéndose en teóricos y estudiosos de la literatura en concreto del

género policial. Los autores latinoamericanos han conseguido hacer de sus obras un discurso contracultural capaz de revelar, con exageradas dosis de realismo, los verdaderos problemas del continente (Escribá y Sánchez, 2007:60).

El artículo “Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico\*” (2009) de Clemens A. Franken K, inserta las novelas policiales del conocido autor cubano Leonardo Padura Fuentes en la tradición tanto del género policial en general como del cubano en especial. Además, da especial énfasis a las formas de asimilación (polémica del policial cubano, paródica tanto del género policial clásico del enigma como del género policial negro) en sus novelas policiales híbridas y cada vez más posmodernas (Franken, 2009:29).

En la investigación “De historia a paranoia: Dos novelas negras centroamericanas” (2012) de Adriana Sara Jastrzębska presenta una lectura comparativa de dos novelas centroamericanas recientes: *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa, para demostrar que en ambos textos el género negro se somete a una distorsión particular, adquiriendo rasgos de lo que Ricardo Piglia llama *ficción paranoica*.

El género policial nace a raíz de dicha paranoia, inseguridad, amenaza, agresión que perciben las sociedades al adaptarse a la modernización rápida desde mediados del siglo XIX. La novela policíaca recurre al pensamiento racional, lógico, aplicado a resolver enigmas y restablecer el orden social y moral perturbado por el crimen. Su papel consiste en salvar el orden, cada vez más ilusorio, en épocas de un desorden creciente.

Durante las primeras décadas del siglo XX, se consolida la novela policíaca como un género entre sublimatorio y escapista, sin dejar de discutir las cuestiones ocurridas en la sociedad, sin apartarse de la realidad histórico social.

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, el género ya no es nada marginal en la producción literaria. En Hispanoamérica, se ha convertido en un instrumento literario crucial de descripción y diagnosis de la sociedad, desembocando en lo que se suele llamar *novela negra* o lo que Francisca Noguero l llama *neopolicial* y Nina Pluta *género pseudocriminal* (Jastrzębska, 2012:338).

Jastrzębska concluye que los vacíos y los silencios en la historia de Centroamérica constituyen en general, el germen de dicha *paranoia* donde no saber histórico se va convirtiendo en un saber que más tiene que ver con el desorden paranoico que con cualquier orden histórico (Jastrzębska, 2012:350).

La quinta parte: la novela negra en la América Hispana titulada “¿Por qué literatura policial negra en América Latina?” del libro *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013), de Mempo Giardinelli indica que los móviles temáticos clásicos del género son el dinero, el poder y las mujeres principalmente, donde lo que ha cambiado la óptica de la estructura de estas narrativas es que, el texto ya no aborda la “justicia” de manera dudosa, ni la defensa de un sospechoso “orden establecido”, sino que esta nueva literatura y novela negra, lo cuestiona todo y los márgenes de la Ley no son rígidos ni claros (Giardinelli, 2013:237).

Tanto para los lectores, como para los escritores contemporáneos, los misterios de la realidad latinoamericana son cercanos, cuestionados y revolucionarios en la medida en que involucran una revolución o al cuestionar, transgredir y subvertir el orden injusto.

El artículo “La novela policíaca en *Verano Rojo* de Daniel Quirós” (2013) de Renato Ulloa, analiza las características del género policíaco presentes en la obra literaria *Verano rojo* del escritor Daniel Quirós, con el fin de tener una mejor comprensión acerca de la construcción de la novela policíaca costarricense.

*Verano rojo* puede ser enmarcada en la categoría de *novela de investigación* o *thriller* propuesta por Dubois (1992) quien señala que a lo largo de la historia se desarrollan de manera simultánea el crimen y la investigación de este, de manera que se le otorga la posibilidad y la potestad al lector de ser partícipe de la trama y así poder convertirse en investigador.

Ulloa sintetiza que la creación literaria de Daniel Quirós sigue el canon concerniente a la verdad y su presencia a lo largo de la historia; ya que la verdad debe estar continuamente a la vista, para que la astucia del lector pueda llegar a detectarla (Ulloa, 2013:109).

La figura del detective Dolores Morales en esta novela de Ramírez, se presenta como la de un hombre desencantado de la seguridad, la policía y las leyes, esto destacando que años atrás fue miembro guerrillero de la lucha antisomocista y posteriormente, de la Policía Nacional.

Todo este recorrido, su vinculación con la seguridad del país, la corrupción en la mayoría de casos analizados, la pérdida de algunas de sus facultades físicas (cuenta con una prótesis) y, por último, la pérdida de su gran amigo, Lord Dixon, lo llevan a ser retirado de su cargo y con ello, no tener otra salida que montar una oficina de investigaciones privadas ubicado en el Guanacaste Shopping Center, un Mall olvidado en los alrededores de la Managua contemporánea.

La novela tiene datos históricos (de seguro para mostrar veracidad) que informan que es el momento en el que Nicaragua, un hombre llamado Daniel Ortega, asume la presidencia (2006) y su esposa Rosario Murillo (2016), la vicepresidencia de la República, mientras Morales se convierte en un investigador privado junto a un equipo de mujeres, Sofía y Fanny quienes con sus ocurrencias y contactos le permiten llegar a este hombre más rápido a la realidad de las situaciones que les piden inspeccionar y resolver.

Este párrafo, remite a una comparación del poder político y económico de un país en las figuras de la administración política de Nicaragua, en pocas palabras, “los héroes de la Nación” frente a unos personajes de ficción de Ramírez que se dedican a intentar reestablecer el orden y la justicia social, pero que en su intento de lograrlo, fracasan en el intento, quedando como “antihéroes”, para una sociedad donde la justicia es un anhelo y los delitos son el pan de cada día, “héroes” y “antihéroes” viven en el mismo contexto, pero uno gobierna al otro.

La mayoría de casos que, se mantienen dentro de la cartelera de agencia de Morales son casos de supuestos endeudamientos e infidelidades. Sin embargo, la normalidad de los casos pierde su rutina, cuando recibe una llamada, luego una invitación que despierta su atención de sabueso, pues situaciones como esa no pasaban desde hace mucho tiempo. Miguel Soto, una de los hombres más poderosos del país lo contacta, lo recibe en su mansión y le pide resolver un caso familiar que lo aqueja, esto con un muy buen pago de por medio.

Es decir, a partir de ese momento, Morales pasa de ser un “hardboiled” que resuelve casos de investigación menores a resolver un caso familiar que encierra en su resolución muchos otros delitos, que no son en nada menores y en los cuales desde luego, arriesgará su vida y destino de sus ayudantes, es allí, donde la novela pasa del detective racional al detective del neopolicial, donde el crimen es el origen de todos los hechos y decide el final de la historia.

Con la aceptación del caso, Morales entonces inicia las investigaciones con ayuda de su equipo, todo parece muy misterioso, no hay mayor indicio, solo mucho dinero y poder; de paso con una joven desaparecida que parece ser la base de un gran problema para Soto. Sofía ayuda a Morales con las redes sociales y Fanny con la parte de telefonía, logran dar con el último sitio al que fue la joven y con ello, también con su mejor amigo.

Morales se muestra muy dudoso, nada de lo que sucede le parece normal y sus asistentes parecen estar siempre un paso adelante a los acontecimientos y pistas sobre Marcela, interrogar a su amigo Frank no es mayor progreso, por lo que como segundo lugar de información está el Tabernáculo de doña Úrsula y con ella uno de sus aliados (El Rey de los Zopilotes) con un acercamiento muy efectivo a la víctima.

Es ahí, donde la joven reaparece y solicita ver a Morales para contarle la verdad y pedirle que la aleje por completo de Soto, además le pide que esté de su lado, más allá de la inversión que ya hizo su padrastro por hallarla, ante ello él se muestra vulnerable acomplejado y tímido ante la joven que, parece despertar más un enamoramiento que un sentido de protección.

En tal sentido, se deja llevar por sus emociones, por la vulnerabilidad de las víctimas y por la defensa de ese ideal de justicia. Se limita a darle su palabra, arriesgar a un más su futuro como investigador al colocarse ahora sí, totalmente en contra de Soto y de paso, convertirse en enemigo de Tongolele y de las leyes y políticas de seguridad de su país, allí su código ético es más importante que el peligro y la violencia que pueda conllevar lo que suceda posteriormente.

Al comprometerse a proteger a la joven, Morales no puede seguir otro camino que el que sus asistentes han marcado ya y es develar los abusos de Morales hacia

la joven y su madre, esto públicamente con el apoyo de la prensa, doctoras especialistas y las redes sociales, con el objetivo de que la joven relate lo que ha vivido desde hace muchos años y el miedo que ha existido desde siempre pues se ha decidido a romper el silencio, con la intención de rehacer su vida.

El plan de estas mujeres se realiza, pero con ello empieza el calvario para los involucrados y el camino a la perdición para Morales y su agencia de investigación, la revelación se realiza, la joven logra librarse del violador, mientras su madre no resulta ser tan fuerte y regresa con el poderoso de Soto y sigue siendo su presa; todos los ayudantes de Morales son atacados y castigados, llevados a los peores términos, es decir, todo concluye mal.

No hay resolución del caso, Morales se ilusiona con Marcela fallidamente, su equipo queda en cero, es trasladado a Honduras sin acceso a volver al país, la corrupción persiste, las víctimas son presas del poder y la ambición, por lo que finalmente, persiste tan solo la esperanza de una nueva agencia de investigación en aras de la clandestinidad.

Ocurre lo opuesto a ese ideal de justicia que maneja el detective, característico del neopolicial y los acontecimientos son adversos a los propósitos del investigador, al final Morales fracasa en su idea de ayudar al vulnerable y restituir el orden social. Se da un triunfo de la criminalidad e impera la incertidumbre con respecto a lo que suceda con las víctimas, el intento de persistencia del victimario y su destino como investigador para sus colaboradores y para él, el orden y la justicia se utopizan, el crimen o delito impera como centro de esta narrativa centroamericana.

## **7.2. «Principios interpretativos planteados por la crítica literaria en relación con la novela *Ya nadie llora por mí* (2017)».**

El segundo capítulo tiene como propósito examinar los principios interpretativos planteados por la crítica literaria en relación con la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez. Para ello, se realizará el estudio de tres ejes, en los cuales se realiza el debido abordaje de los principios interpretativos de la crítica observados a partir de la lectura e investigación previa.

Estos ejes de análisis se presentan con las siguientes denominaciones: el primer eje se relaciona con el desarrollo de la novela policial y la ficción criminal contemporánea en Hispanoamérica y Centroamérica; el segundo eje corresponde a la construcción del canon literario centroamericano en la época contemporánea y finalmente, en el tercer eje, se presenta la construcción del campo literario centroamericano como una unidad cultural e institucional.

### **7.2.1. Primer eje: el desarrollo de la ficción criminal contemporánea en Centroamérica.**

El primer eje de análisis corresponde al desarrollo y contexto de la ficción criminal contemporánea en Centroamérica y la novela neopolicial en Hispanoamérica y Centroamérica, para ello se realiza un recorrido en donde se describen las obras, temáticas, autores, historiografía, manifestaciones y las posibles relaciones de la novela neopolicial con la novela histórica.

También, se examinan cuáles son las condiciones históricas y sociales que han propiciado este tipo de ficciones criminales y, por último, cuál es el caso específico de Ramírez, los juicios de la crítica literaria hacia esta novela, así como los criterios y las formaciones discursivas de la crítica a propósito de la recepción especializada del texto.

El estudio de Francisca Noguero "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino" (2006), indica que este nuevo género policial consiste en la historia de una transgresión: la de la narrativa policial en los países americanos de habla hispana, que comenzaron importando el modelo anglosajón a finales del siglo XIX para teñirlo

de cualidades metafísicas en los años cuarenta, humanizarlo en los cincuenta y, finalmente, desembocar en el *neopolicial*, como una demostración fehaciente de que la teoría de los géneros resulta interesante cuando se violan las fórmulas.

Los primeros cultores latinoamericanos de narrativa policial fueron conscientes de la escasa consideración literaria del género, lo que los llevó a ocultarse bajo seudónimo o a escribir sus obras a cuatro manos. Aislados entre sí, publicaron con frecuencia en periódicos de corta tirada y no se enorgullecieron de unos textos que ellos mismos consideraban *menores*.

Entre ellos destacan Raúl Waleis -seudónimo de Luis Vicente Varela, autor de *La Huella del Crimen* (1877), primera novela policial en lengua española-, Paul Groussac con su obra *La pesquisa* (1884) y Eduardo L. Holmberg, escritor de *La bolsa de huesos* (1896). En Argentina, publican dos uruguayos: Horacio Quiroga “El crimen del otro” (1904) y Vicente Rossi, con *Casos policiales* (1912). Ese mismo año, el chileno Alberto Edwards comenzó a editar un folletín seriado sobre Román Calvo, denominado como “El Sherlock Holmes chileno”.

En la década del cuarenta, se producen rupturas de la fórmula clásica y se amplían las posibilidades de la fórmula al parodiarla en sus relatos conjuntos y teñirla de cualidades metafísicas en los que publicó en solitario. En esta década, en los textos, el criminal es concebido como un individuo de capacidades extraordinarias, creador de una sofisticada red de signos en la que el detective queda atrapado.

De ese modo, las leyes del policial se invierten: el detective fracasa al imaginar una explicación que lo lleva finalmente a la muerte, convirtiéndose en el cazador cazado. Como consecuencia, se produce el triunfo del asesino y se difuminan los límites entre vida y literatura, autor y lector de policiales.

Falta referirse a los escritores de 1950 y 1960, la generación del arte pop, como Manuel Puig, que incursionaron en el género policial. Antes habría que considerar a Borges y Bioy Casares, cuyo Isidro Parodi sirvió como base de la tendencia a denegar y recuperar el policial.

Los escritores de los setenta o *postboom*, entre los que se encuentra la plana mayor del neopolicial, recelan de los discursos autoritarios y se refugian en la

cotidianeidad. Son enemigos de la experimentación y privilegian en sus textos los *nuevos realismos*.

Desde el punto de vista ideológico, se definen como *hijos del 68*, militantes de izquierda durante su juventud, pero desencantados con la evolución de las décadas posteriores. Esta conciencia de fracaso se aprecia en títulos como los de las novelas argentinas *Triste, solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano; *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), de José Pablo Feinmann, así como *Manual de perdedores 1 y 2* (1985 y 1987), de Juan Sasturain. Con ellos, se explican, además, *No habrá final feliz* (1989), de Taibo II y *Perder es cuestión de método* (1997), de Santiago Gamboa.

En estos textos, la conciencia de fracaso no impide defender la literatura comprometida y como consecuencia de esta actitud, los escritores neopoliciales rechazan los fundamentos conservadores para decantarse por el *hard boiled* o novela negra norteamericana, iniciada por Dashiell Hammett, canonizada por Raymond Chandler y definida por Giardinelli (1990:171) como “la narrativa de acción y de suspenso originada en los Estados Unidos durante los años 1920, que enfoca la temática del crimen de un modo realista y con marcados tintes sociopolíticos”.

El solitario detective del *hard boiled*, recorre la Norteamérica de la Ley Seca, la Depresión y los *gangsters*, un mundo convulso en el que impera la corrupción. Rechazado por los ineptos agentes de la ley, se mueve cómodamente en los ambientes marginales. Para desenmarañar las tramas, el nuevo tipo de sabueso recurre a su conocimiento de las miserias humanas, su intuición y, por encima de todo, a su profundo cinismo.

Los autores latinoamericanos se sintieron atraídos por esta arquetípica figura y por el lenguaje desacatado del *hard boiled*, la plasticidad de sus escenas y su amenidad, conseguida a través de la acción continua, los agudos diálogos y el reflejo veraz de los diferentes estratos sociales.

Con frecuencia, se ha considerado a 1976 como el punto de partida del neopolicial, pues en ese año se publicaron dos novelas mexicanas paradigmáticas del género: *Días de combate* (1976), de Taibo II y *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia. En Argentina, “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo

Piglia que conjuga sus conocimientos lingüísticos con una trama de extrema complejidad.

Los planteamientos por medio del periodismo redundan en la profusión de neopoliciales basados en crímenes reales, escritos a partir de documentos tan diversos como testimonios grabados, crónicas periodísticas o los noticieros televisivos.

Un ejemplo es Rodolfo Walsh, quien se permite radiografiar la sociedad que permitió los asesinatos recreados en *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), estela seguida con excelente humor negro por Jorge Ibarguengoitia, en *Las muertas* (1977) y *Dos crímenes* (1979), con grandes dosis de cinefilia por el nicaragüense Sergio Ramírez, *Castigo divino* (1988) y recuperada por la crónica de García Márquez en *Noticia de un secuestro* (1996).

El neopolicial entonces, privilegia el reflejo del contexto social y como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano. Así, lo demuestran las novelas de Mempo Giardinelli *Luna caliente* (1983) y *Qué solos se quedan los muertos* (1985) que giran en torno al tema de la culpa y el castigo, del mismo modo que lo hace Luisa Valenzuela. Así, un grupo nutrido de novelas centra su atención precisamente en denunciar el horror vivido bajo la dictadura.

Es el caso de Ramón Díaz Eteroviç, con *Nadie sabe más que los muertos* (1993). Del mismo modo, Omar Prego que retrata el Uruguay de los militares con *Ultimo domicilio conocido* (1990), *Para sentencia* (1994), *Nunca segundas muertes* (1995) e *Igual que una sombra* (1998).

En el neopolicial, además, se acentúa la desconfianza en la ley, frecuentemente se recurre a temas de actualidad para denunciar la corrupción de un sistema irremediablemente podrido, en el que jueces y políticos actúan en convivencia con los criminales.

Los representantes de la ley que se apoyan en el sentido común y el conocimiento del medio, ganan en sentido del humor y pierden solemnidad. Así se aprecia en detectives retratados en la revista argentina *Vea y Lea*, representados entre otros por don Frutos Gómez, de Velmiro Ayala Gauna, en *Los casos de don*

*Frutos Gómez* (1955), *Don Frutos Gómez el comisario* (1960) y *Laurenzi*, de Rodolfo Walsh en *La máquina del bien y del mal* (1992).

El neopolicial también, considera las diferencias sociales como su motivación esencial. Son numerosas las novelas que, como *American Visa* (1994), de Juan de Recacoechea o *Linda 67: Historia de un crimen* (1995), de Fernando del Paso contraponen el american dream a la realidad del subcontinente, demostrando los extremos de violencia a los que se puede llegar por conseguir una vida mejor al otro lado de la frontera.

De ese modo, el último tercio del siglo XX, se caracteriza por el asentamiento definitivo de los mitos de la cultura de masas en la sociedad, provocando la aparición de nuevas identidades desterritorializadas en torno a la música popular, el cine, el comic o la telenovela, que unen a los seres humanos en una cultura sin fronteras.

Por lo que, los autores del neopolicial, conscientes de que manejan una fórmula menospreciada durante el siglo XX, recurren a temas y técnicas de otros géneros ninguneados por la alta cultura, para obtener resultados originales y cercanos al lector.

Es así, como el neopolicial y el cine gozan de excelentes relaciones debido a la impronta marcada en la literatura por las películas estadounidenses de los años cuarenta y en menor medida, por las francesas de los setenta. Este hecho, explica la publicación de novelas plagadas de referencias cinematográficas como *The Buenos Aires Affair* (1973), de Manuel Puig, *Los asesinos las prefieren rubias* (1974), de Juan Carlos Martini y *Castigo divino*, de Sergio Ramírez.

El neopolicial, con respecto a la figura del detective, incorpora a las tramas los puntos de vista del criminal y la víctima, por lo que los asesinos ocupan un lugar protagónico en las fascinantes novelas de Horacio Castellanos Moya en *Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001) y *Donde no estén ustedes* (2003) o en *Cómo triunfar en la vida* (1998), de Angélica Gorodischer.

Los perdedores en el neopolicial también pueden contar la historia, papel ocupado, generalmente, por personajes femeninos. Es el caso de las mujeres como

en *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1987), de Ana Lydia Vega o de *El año del laberinto* (2000), de Tatiana Lobo.

Por medio de la metaficción, los autores de narrativa policial pasan a convertirse en personajes de unos textos que demuestran hasta qué extremos ha llegado su mitificación. Como Marcela Serrano en *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), Hiber Conteris, en *El diez por ciento de vida* (1985) o Edmundo Paz Soldán, en *Río fugitivo* (1998).

Por otro lado, el neopolicial rechaza el concepto de verdad unívoca para defender las explicaciones a pequeña escala. Cuba, en cuanto a este género, es un país que, por sus especiales circunstancias históricas (el triunfo de la Revolución en 1959, el embargo estadounidense y el aislamiento del resto de los países), cuenta con una trayectoria específica del género, denominada novela policial revolucionaria o de contraespionaje.

Esta narrativa, potenciada durante dos décadas por editoriales, premios literarios, revistas y ediciones de las obras, tiene como punto de partida la aparición de la novela *Enigma para un Domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña. En la literatura policial cubana, sobresale Leonardo Padura, insignia del neopolicial isleño, tanto por sus ensayos como porque sus textos han supuesto el hundimiento definitivo de la novela policial revolucionaria.

Con *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1996) y *Paisaje de otoño* (1998), refleja los episodios más negros en la historia de la Revolución, entre ellos: la persecución de homosexuales, los traumas ocasionados por la guerra de Angola y la corrupción de los altos cargos castristas. Es luego seguido por autores como Amir Valle, en *Si Cristo te desnuda* (2001) y Lorenzo Lunar, en *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003).

Esa nueva época, definida como posmoderna, produce, desde el punto de vista literario, la revisión de las historias oficiales, el rechazo de los frescos narrativos y el recurso a la polifonía textual, estrategias con las que se intenta reflejar una realidad tan caótica como diversa. En el ámbito académico, la reivindicación de la cultura de masas en disciplinas como la sociología de la

literatura y la semiótica conlleva el reconocimiento definitivo de los considerados géneros *menores* o *Trivialliteratur*, entre los que se incluye la narrativa policial.

Para finalizar este breve recorrido en torno al desarrollo del neopolicial latinoamericano, conviene explicar que el subgénero ha sido definido como un corpus narrativo comprometido con la realidad y que refleja las facetas más oscuras de la condición humana, al estar cargado de pesimismo por denunciar la corrupción omnipresente en sociedades en las que triunfa, definitivamente, el asesino, el cual triunfa porque, con regularidad, su postura es relacionada con el Estado, las elites políticas y económicas, la dictadura, etc.

El estudio de Paula García, *La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género* (2014), señala que la novela policial ha sido capaz de transformarse y adaptarse a distintos contextos y épocas. Prueba de ello es que la novela neopolicial actualmente se cultiva en diversos países latinoamericanos y su tradición se remonta a los años setenta.

Un repaso a los principales rasgos del neopolicial demuestra que las variaciones realizadas en las fórmulas narrativas del género implican ciertas modificaciones en los planos ético y estético con respecto a los subgéneros históricos precedentes, haciendo de él una manifestación propiamente autóctona.

La autora destaca que Manuel Vázquez Montalbán, en la década de los años noventa, indicaba que la novela policial “pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido” (García, 2014:63).

Esto por cuanto, desde sus inicios, la novela policial ha sido considerada como un ejemplo de literatura exclusivamente popular, absolutamente codificada y sujeta a las exigencias de la producción en serie. Ante esto, José Colmeiro, especialista en el tema, explica que la crítica literaria ha distinguido tradicionalmente entre el arte culto o elevado y el arte popular o bajo y ha situado en planos aislados a uno y otro.

Esta distinción coincide con otra, basada en principios estéticos, distancia la “literatura” de la “subliteratura”; es decir, que al discurso culto se le reconoce un valor artístico del que no está provisto el discurso popular.

Debido a su esencial mecánica formulaica y a su inmediata relación con una forma de escape o de relajación, la novela policial fue inmediatamente relegada al campo de la “subliteratura”, la cual ha sido injustificadamente percibida y evaluada por la crítica literaria “como una forma inferior o pervertida de algo mejor” (García, 2014:64).

Así, en lo que concierne a su descripción formal, la mayor parte de los trabajos sobre el tema se han dedicado a dictar las reglas de composición que determinan la pertenencia o no de un texto al género y a delimitar su campo de análisis textual excluyendo ciertas categorías próximas a la novela policial, tales como la novela de aventuras, el *western*, el relato de misterio, el *thriller*, la historia criminal o la novela de espionaje.

Al tener en cuenta que en todos los subgéneros se mantiene el elemento de la investigación criminal, se determina qué es lo que los hace distintos. Colmeiro, parte de la relación que se establece en cada uno de los subgéneros entre la actitud del individuo frente a la sociedad, en el plano ético y el recurso del rompecabezas como problema formal, en el plano estético. Tal distinción, permite observar la transformación del género en relación con el contexto histórico y transtextual en el que ésta se lleva a cabo (García, 2014:67).

Por lo que según la tipología de Colmeiro, en las novelas policíacas clásicas, en el plano formal, el juego deductivo se impone en importancia al componente ético, el cual puede observarse en la defensa de la ideología dominante que se realiza en este tipo de textos. Dicho juego, basado en la oposición de los principios del Bien y del Mal, se desarrolla como un pulso entre el criminal que atenta contra la sociedad y simboliza el Mal, y el detective y símbolo del Bien, a quien se le encarga restituir el orden social amenazado por la acción del criminal.

El sentido moral no recae sobre el personaje central sino sobre la implícita defensa del orden social establecido en las novelas, las cuales se apoyan en teorías científicas y positivistas de la época y utilizan el juego deductivo para restaurar el orden burgués.

La confianza puesta en dicho orden y la defensa de sus leyes y estructura hacen patente su moral conservadora; y el hecho de que la sociedad burguesa sea

capaz de acabar siempre, de manera racional, con aquello que la amenaza hace de este tipo de textos un medio para infundir seguridad y confianza en el funcionamiento de la misma (García, 2014:68).

El juego estético en torno del crimen, se mantiene, pero pasa a un segundo plano dejando principal al componente ético. La construcción de las fórmulas narrativas varía: la fórmula del detective como superhombre es sustituida por la del detective duro, marginal y de moralidad ambigua, cuyo cinismo e ironía se oponen a la sociedad en la que vive, es vulnerable, se mete de lleno en la acción y sufre físicamente sus consecuencias.

Para él, la investigación no es un puro juego intelectual, sino una toma de postura ética. También varía el rígido esquema de oposición entre los principios del Bien y del Mal encarnados en los personajes del detective y del criminal, respectivamente. No se trata ya de valores absolutos, sino relativos; no hay personajes enteramente malvados o enteramente buenos.

En la sociedad capitalista, movida por el poder del dinero y en la que se aplasta al pobre y al débil y la corrupción alcanza a políticos y policías, ya no se puede confiar en las leyes ni en ninguna de sus instituciones. Al detective, movido por un personal código de honor, consciente de su marginalidad y de su vulnerabilidad, no le queda más remedio que enfrentarse a la sociedad utilizando sus mismas armas: el ejercicio de la violencia para defenderse de sus agresiones y la transgresión de la ley para hacer justicia (García, 2014:69).

La novela policial practicada en los países de América Latina, principalmente, en Argentina, Chile, México, Cuba y Brasil hasta los años setenta, habla de una identidad literaria del género policial, construida con atributos nítidos, tales como la tendencia al realismo más crudo, la revisión de las historias oficiales, la recuperación de formas de la cultura popular, la insistencia en la crítica social y en la reflexión metaficcional.

Son los mismos escritores quienes sienten la necesidad de mostrar que están haciendo un tipo de novela policial diferente y renovada; de ahí que decidan darle un nombre propio que lo distinga de los demás subgéneros policiales. En este sentido, *neopolicial*, término acuñado por Paco Ignacio Taibo II, nació en 1990 para

designar la clase de prosa que desde hacía algunos años se venía practicando en escritores de origen latinoamericano como Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura Fuentes y Taibo II (García, 2014:72).

Este término pasó a ser utilizado por escritores como Padura, quien comenzó a nombrarlo en entrevistas, artículos y ensayos, generalizando su uso. Pero también fue rápidamente aceptado y asimilado por teóricos y críticos literarios interesados en la nueva orientación genérica.

La elección del prefijo neo- alude a la reactualización de algo que ya existía en la tradición literaria y que reaparece renovado y adecuado a las nuevas inquietudes de la realidad caótica y heterogénea característica de las sociedades occidentales. Su utilización permite conectar esta narrativa con la tendencia posmoderna (García, 2014:73).

En la novela neopolicial cultivada de cara a esas realidades, poco importa que el enigma pierda importancia o que la policía no sea capaz de resolverlo, lo que interesa es dejar constancia de la existencia del delito, de la corrupción y de la violencia de índoles política y estructural. Por lo tanto, deja de ser interesante descubrir la identidad del culpable desde el principio de la narración, como sucede en *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia o sencillamente dejarla oculta, como se observa en *Adiós, Hemingway* (2001), de Padura.

El culpable casi nunca resulta ser el único o directo responsable del crimen, como ocurre en *Paisaje de otoño* (1998), de Padura. Sino que el enigma se presenta únicamente como pretexto para conducir una trama que desentraña la oscura realidad de unas sociedades dominadas por la corrupción generalizada y que destapa la crueldad de la vida urbana, siendo el escenario más corriente la gran ciudad (García, 2014:75).

Los signos urbanos son legibles, esto por el poder que la razón ejerce sobre la oscuridad del enigma. La ciudad moderna es interpretable y legible en el texto literario; su retórica expresa el racionalismo optimista de la lógica de la expansión del capital. En el caso de la ciudad contemporánea o posmoderna, se aleja de la razón porque está semiotizada “por códigos que escapan a la intención y, por tanto, al control, de quienes viven en ella” (García, 2014:76).

En ocasiones, el peso de la narración recae no sobre la figura habitual del investigador, sino sobre la del delincuente o la víctima, tal y como sucede en *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1987), de Ana Lydia Vega.

A nivel lingüístico, además de incluir numerosas voces, se intenta distinguir diversos modos de habla para caracterizar el lugar de la historia, especialmente del registro coloquial. De ahí, que se incluyan los lenguajes particulares de distintos grupos sociales como el propio de los artistas, el del hampa, el de la policía y el de la clase política.

En el caso específico del investigador, el habla y ciertos rasgos de su personalidad son característicos de su lugar de origen; normalmente utiliza un lenguaje oral desenfadado con el que se desenvuelve en múltiples ambientes, pero también deben lidiar con el lenguaje escrito, burocrático y administrativo de las autoridades; aunque suele también expresarse de manera irónica, coloquial y soez (García, 2014:77).

Ese nuevo tipo de investigador posee una compleja psicología, no siempre resuelve el misterio y, cuando lo hace, deja otras muchas interrogantes sin resolver, lo que lo convierte en un antihéroe consciente de sus limitaciones. En la novela neopolicial, el investigador puede ser reemplazado como protagonista, como sucede en *Donde no estén ustedes* (2003), de Horacio Castellanos Moya, obra en la cual, el lugar protagónico es compartido por detective y criminal.

O puede, incluso, que la figura del investigador desaparezca, como ocurre en *Castigo Divino* (1988), de Sergio Ramírez, donde el lector solo intenta reconstruir los hechos a partir de diversas y fragmentadas informaciones, por lo que se hace necesaria una racionalidad totalizante (García, 2014:78).

Conscientes de estar practicando un género literario menospreciado hasta casi finales del siglo XX y con la intención de reivindicar la importancia de lo periférico y lo marginal, los escritores de neopolicial recurren a muchas otras formas también desatendidas por la alta cultura, como el cómic, la canción, el filme, el programa televisivo y el radiofónico, integrándolos con sus particularidades en la narración.

Su tendencia a incluir en las novelas elementos de géneros extraliterarios procedentes de la cultura de masas da pie a la combinación de distintos discursos, como el del reportaje periodístico, el del documental turístico o el de la propaganda publicitaria, con otros discursos más o menos técnicos como el urbanístico, el criminológico, el político o el gastronómico (García, 2014:79).

La visible preocupación de los escritores por quebrar las reglas del género y la importancia dada a dicho quiebre en el texto literario permiten pensar que este juego sustituye, en el plano estético, el recurso a la investigación como juego formal propio de la fórmula clásica.

Las estructuras narrativas de este nuevo tipo de novela policial practicado en América Latina son indicadores de una nueva mitología popular, cuestionadora del orden democrático establecido, pero además de recuperar y reactualizar las fórmulas narrativas de la novela policial para cuestionar el dogmatismo en el ámbito literario.

Si bien es cierto que, hasta la década de 1980, la novela policial fue un género incomprendido y menospreciado por la crítica literaria y que en los países latinoamericanos irrumpió—desde la periferia, y con una producción cuantitativamente marginal—en un espacio dominado por el mundo anglosajón, también es cierto que esta última versión del policial supo imponerse y atraer el interés de los lectores y de la crítica gracias a la subversión que operó en las fórmulas narrativas del género.

La narrativa de Ramírez, además de pertenecer al género del neopolicial centroamericano, en el caso de la trama de la novela *Ya nadie llora por mí*, ésta permite conocer un contexto nicaragüense, en el cual más allá de la búsqueda de respuestas por parte de Morales ante la desaparición de Marcela, se devela el ambiente de corrupción, impunidad, violencia y mentiras que tienen, en la novela, el epicentro en la familia Soto, pero que corresponde tan solo a un pequeño escenario en relación con la realidad mostrada en el texto.

Este hecho se asocia con un rasgo del neopolicial latinoamericano, a saber, la existencia de subtramas políticas que convierten a los crímenes ordinarios en cuestiones de interés público. Por lo que, en el fondo, la novela de Ramírez propone

una tesis respecto de la degradación moral y social de la Revolución Sandinista y la Nicaragua contemporánea.

De esta manera, los contextos familiares y los delitos sociales representan la iniciativa desde la cual la novela ejerce su importancia. Con ello, también la realidad social y política que ha marcado el devenir histórico tanto de Nicaragua, como de la región centroamericana en general. Todo esto ha contribuido a que los estudios críticos ejerzan una posición en cuanto a la relevancia que ocupa sus textos dentro del contexto hispanoamericano y centroamericano, dados los discursos y el contexto que exponen (a nivel político, social y económico) todo desde la perspectiva, las vivencias y el contexto del autor.

En el siguiente apartado, se destacan determinados criterios y formaciones discursivas de la crítica literaria y cultural acerca de la narrativa de Ramírez, En “Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez” (2002), de Werner Mackenbach, a partir de una entrevista realizada a Ramírez, el escritor nicaragüense opina que los novelistas, especialmente en Nicaragua y Centroamérica, se confrontaban inevitablemente con una tarea que el mismo autor había definido antes como la de contar esa historia de nuevo o por primera vez.

Desde 1970, Sergio Ramírez ha desempeñado un papel destacado no solamente en la literatura nicaragüense, sino también en la literatura centroamericana e hispanoamericana contemporánea, además, de un rol representativo de las tendencias cambiantes en los discursos político, histórico y estéticos por los múltiples procesos de cambio social que el istmo centroamericano, ha dado a conocer en la historiografía y reflexión crítica.

Este recurso deliberado se vincula con la problemática de la posibilidad de conocimiento de la verdad histórica y su fijación escrita, que sirven para cuestionar y socavar concepciones de apropiación de la realidad extraliteraria basadas en la representación mimética. No obstante, se sirve de otros medios como el empleo de otros recursos de lógica discursiva, como la novela y la ficción criminal, al ser más productivos en cuanto significación contextual, así como la reflexión social y política.

De acuerdo con María López Martínez, la producción novelística de ficción que se ha producido en los últimos diez años en países del istmo como Guatemala

y El Salvador se viene a ocupar de múltiples temáticas. De esta manera, después de la novela testimonial, se comenzó a hablar de literatura de posguerra, de la violencia o del cinismo, incluyendo así a escritores como Horacio Castellanos Moya y Gerardo Guinea Díez, entre otros (López, 2011:183).

Además, se inició con la publicación de textos catalogados como novela histórica o novela centroamericana contemporánea, donde se intentaba cuestionar las versiones oficiales de la historia. También surgieron novelas de ficción en las cuales se destacaba lo individual y subjetivo (deseo, pasión, sexualidad) para luego así cuestionar las normas y los roles comúnmente establecidos por la sociedad, aquí podrían mencionarse autores como Jacinta Escudos y Sergio Mendizábal.

López señala que otro de los ámbitos de la novela de ficción es los llamados *thriller*, o novelas policiacas o sobre narcotráfico, dentro de las cuales se ubican las novelas de Rafael Menjívar (López, 2011:183-184).

María López también menciona el trabajo definido por Beatriz Cortez como *estética del cinismo*, el cual incluye la producción literaria en Centroamérica surgida después de las guerras civiles (aproximadamente entre 1992 y 2002). Las temáticas de las obras agrupadas bajo esta categoría giran en torno al desencanto, la violencia, el caos vivido en las urbes centroamericanas actuales y los motivos oscuros del sujeto (López, 2011:185).

Con respecto a la transformación que se produce en el imaginario social sobre la región centroamericana, López afirma que las novelas de ficción del primer decenio del siglo XXI han contribuido de una manera significativa, ya que participan incluso en la construcción del conocimiento e interpretación que se posee sobre los procesos centroamericanos.

No obstante, se trata de novelas que, dados los autores y las características de producción (editoriales europeas) se distribuyen, se leen y estudian entre lectores externos, más que en sus propios contextos. De esta manera, “esa lectura desde el exterior, la falta de conocimiento sobre las realidades centroamericanas de la mayoría de sociedades y el papel que los medios de comunicación juegan en la construcción de opinión pública, abonan significativamente en la caracterización de ciertas sociedades” (López, 2011:186-187).

Así, en las dos últimas décadas “se ha dado un desplazamiento en las temáticas tratadas por las novelas de ficción. Si bien se continúa con la llamada literatura de posguerra, se inicia el tratamiento de temas más universales y menos regionales, como en las novelas de Rodrigo Rey Rosa [...]” (López, 2011:187).

Por otro lado, la teórica Margarita Rojas González, en su estudio “Literatura en Guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica” (2011) analiza parte de los textos (novelas, cuentos, relatos) que fueron publicados en un periodo aproximado entre 2006 y 2007, se trata de una generación de escritores que nacieron principalmente entre 1950 y 1964.

Esta generación, sin duda, se encuentra marcada por un estilo novedoso: “dos rasgos se destacan en sus perspectivas literarias: por un lado, la temática urbana contemporánea con una compleja red de condiciones materiales e interacciones sociales; por otro, el particular tratamiento del tiempo histórico [...]” (Rojas, 2011:27).

Rojas manifiesta que este grupo de escritores centroamericanos tiende a dejar a un lado temáticas como la búsqueda de utopías o la indagación en torno a la identidad. Además, en cuanto a los hechos narrados se inclinan más por el espacio de la urbe contemporánea, de esta manera, los ambientes predilectos son:

“cantinas y tabernas, ambientes subterráneos y lugares ocultos. Del código que domina esta literatura forman parte el ambiente urbano nocturno, las relaciones basadas en la violencia, y el juego entre la traición y la lealtad. El género preferido es el relato policíaco, que también reaparece en el cine contemporáneo” (Rojas, 2011:29-30).

Dentro de los textos estudiados por Margarita Rojas se encuentra la novela *Lágrima de dragón*, de la panameña Consuelo Tomás. De acuerdo con Rojas, resulta un tanto difícil ubicar esta narración en un espacio/tiempo determinado, ya que las marcas temporales o espaciales son muy escasas. De esta manera, se logra determinar que se trata del pasado de una ciudad frente al mar, además tuvo lugar una importante inmigración china y una violenta epidemia. Resulta importante

destacar que la estructura textual de la obra *Lágrima de dragón* cumple con el modelo propuesto por Margarita Rojas en *La ciudad y la noche*; gran parte de los personajes quedan huérfanos, algunos son criminales o adictos, el escenario principal es urbano, en una ciudad cerrada y encerrada. Rojas señala que, a pesar de la sencillez narrativa, los acontecimientos narrados son trágicos y pertenecen al orden de las calamidades sociales (Rojas, 2011:30-31).

Según esta estudiosa, la conclusión del texto mencionado, no muestra una mejoría de la perspectiva inicial: “ante una investigación posterior, que trata inútilmente de recuperar el archivo perdido o robado, los protagonistas callan la verdad, algunos mueren o se suicidan [...]” (Rojas, 2011:31).

En relación con el tiempo, en “La ciudad y la noche” se plantea que el momento casi exclusivo durante el cual transcurría la mayor parte de los acontecimientos de las obras estudiadas era la noche:

“En una urbe en tinieblas se dibuja un laberinto con las innumerables calles y edificios que las circundan. Aunado a la concentración compacta de la multitud humana, se forma un ambiente que ayuda a la confusión, la escapatoria y el escondrijo de todos, incluidos los criminales. La oscuridad, así como la lluvia, la niebla y la ceguera, aumentan la indeterminación del espacio urbano ya que así se impide la distinción de rostros, cuerpos y otras diferencias de las identidades.” (Rojas, 2011).

Resulta importante mencionar que los lugares solitarios también forman parte de los sitios preferidos en estas obras, precisamente por el motivo de que en tales espacios se pueden esconder objetos o documentos que en sí guardan información importante y desconocida por los personajes.

Así, surgen en el Istmo una serie de textos que se interesan en el desarrollo de temas relacionados con acontecimientos históricos ocurridos en la década de 1970. En esta época, tanto en la región como en el mundo en general se destacó, por ejemplo, la participación estudiantil en luchas políticas, de protesta y exigencias de cambios, por supuesto que esta situación fue más beligerante en unos países centroamericanos que en otros. En cuanto al género policial aparecen novelas

como *Mariposas negras para un asesino* (2005) y *El laberinto del verdugo* (2009), del costarricense Jorge Méndez Limbrick.

En el caso de *El laberinto del verdugo*, la concepción de tiempo que se maneja es el de la criminalidad (asesinatos de jóvenes en el presente se conectan con otros de la primera mitad del siglo XX). Es así como ante la inoperancia de la investigación policial, un periodista y un archivero encuentran las claves del enigma a través de periódicos viejos y archivos que uno de ellos mantenía resguardados (Rojas, 2011).

Por otro lado, como parte de la producción literaria de corte policiaco, Rojas señala la novela *Por el lado oscuro* (2004), escrita por el guatemalteco Oswaldo Salazar. En el texto las acciones se centran en un asesinato ocurrido en 1939, precisamente durante la dictadura de Jorge Ubico Castañeda (1931-1944).

De acuerdo con Margarita Rojas existe en esta novela una investigación de fuentes históricas; sin embargo, a pesar de que la narración se concentra en la investigación policiaca, en la segunda parte de la obra, este complejo nudo de acciones se complica, debido a que los acontecimientos se narran mediante las múltiples perspectivas ofrecidas por los nuevos personajes que van apareciendo, así cada uno de ellos narra una parte de la acción. Se mezclan en esta novela la vida de una familia con la guerra. Se trata del “relato de las batallas, los ataques y los operativos de ambos bandos; los heridos, los muertos y los presos; secuestros en los hospitales” (Rojas, 2011:43).

Otro texto importante que cabe dentro de esta recopilación es *Verano rojo*, del autor costarricense Daniel Quirós, ya que mezcla el relato policiaco y a la vez trata un hecho histórico. Esta novela se publicó en 2010 y fue galardonada con el Premio Nacional de Literatura Aquileo J. Echeverría-.

Rojas explica que Daniel Quirós, a pesar de ser más joven que los autores centroamericanos mencionados con anterioridad (nacidos entre 1950 y 1963), comparte muchos rasgos con ellos, por ejemplo, su novela también incluye investigadores y crímenes, el mundo narrado se desarrolla en el contexto histórico-político centroamericano y los personajes son, en su mayoría, huérfanos o solitarios.

La única excepción con respecto a los relatos mencionados reside en el hecho de que “la acción no transcurre en una ciudad, sino en pequeños poblados y en el campo; el protagonista, incluso, explica que vivir en el campo fue su propia decisión, harto de la vida urbana [...]” (Rojas, 2011:45).

Por su parte, el acontecimiento histórico referido en este relato es el atentado organizado contra Edén Pastora, el cual acabó con la vida de varias personas que asistían a una conferencia de prensa convocada por el líder nicaragüense. Esto sucedió en un lugar ubicado en la frontera entre Nicaragua y Costa Rica en mayo de 1984.

De esta manera, la novela se inserta en un verosímil, así la literatura se permite jugar con la historia, se imaginan personajes, destinos y muertes sobre el trasfondo histórico, sin que ambas líneas se contradigan. De esta forma, el relato procura un tono objetivo, neutral, externo y es aquí donde surge la pregunta si la literatura se vuelve un medio de revelación de la verdad, incluso un medio de denuncia social (Rojas, 2011:46- 47).

En última instancia, Margarita Rojas concluye que se presenta un interés por la inclusión de una temporalidad de carácter histórico en la narrativa del Istmo. Y se refiere a estas obras como la “literatura de la guerra”, pues para ella se trata de relatos que intentan dar un significado al tiempo terrorífico que se vivió principalmente en tres de los siete países centroamericanos, son textos que aún hablan de esa violencia (Rojas, 2011:50).

Por su parte, en el trabajo *titulado El mundo de los personajes en la novela de Rafael Menjívar Ochoa*, de Adriana Aguilar Flores y otros se realiza un análisis de las obras escritas por el salvadoreño Rafael Menjívar Ochoa, para ello resulta importante referirse al contexto social y político en el que surge esta literatura.

De acuerdo con esta propuesta de estudio, las situaciones sociales recientes producen en la literatura nuevos espacios ficcionales para el abordaje de la realidad centroamericana.

Sobre esta nueva narrativa manifiestan que “retrata el contexto emergente caracterizado por el caos, corrupción y violencia imperantes [...] La utopía se transforma en pesimismo, la militancia político- revolucionaria idealizada y

representada en el imaginario de un guerrillero pulcro [...] dan paso a la figura del desmovilizado, delincuentes y sus dilemas existenciales.” (Aguilar y otros, 2020:14). Este nuevo escenario llamado por Beatriz Cortez *estética del cinismo* se encuentra integrado por escritores como: Jacinta Escudos, Horacio Castellanos Moya, Claudia Hernández, Rafael Menjívar Ochoa, entre otros.

De esta manera, la obra de Rafael Menjívar Ochoa, se caracteriza por su tendencia hacia la novela negra. En su narrativa se incorporan una serie de personajes representan el contexto reciente, se trata de individuos comunes de las ciudades, exiliados, inmigrantes, prostitutas, desmovilizados y delincuentes; periodistas, reporteros, falsos suicidas, detectives, guerrilleros, torturadores, funcionarios corruptos, entre otros. Se podría decir, incluso que los actantes se definen como antihéroes que encarnan un momento histórico en el cual el ideal de cambio se suspende y se inicia una lucha por construir un nuevo sentido de la vida. (Aguilar, 2020:16).

Así, Aguilar y otros se concentran en el análisis de la novelística de Menjívar Ochoa, la cual se encuentra conformada por siete textos publicados entre 1985 y 2008: *Historia del traidor de nunca jamás* (1985), *Los años marchitos* (1990), *Los héroes tienen sueño* (1998), *De vez en cuando la muerte* (2002), *Cualquier forma de morir* (2006), *Trece* (2003) e *Instrucciones para vivir sin piel* (2008).

### **7.2.2. Segundo eje: Construcción del canon literario de Centroamérica en la época contemporánea.**

En el segundo nivel de análisis, se presenta la construcción del canon literario en Centroamérica en la época contemporánea. Esto supone, para el caso de Ramírez, cómo fue que el autor y su novela han terminado interpretándose como un texto relevante para la comprensión de la literatura centroamericana contemporánea.

También, examinar si en la crítica centroamericana se mantiene la representación de Sergio Ramírez como un representante literario de la Centroamérica contemporánea, en cuanto sus obras, premios, política, mercado literario, academia y representación estética de Centroamérica.

De acuerdo con lo expuesto por el estudioso Julián González Zúñiga, el acercamiento a diferentes estéticas y las investigaciones en torno a la teoría literaria occidental (desde Aristóteles), nos ha llevado a cuestionarnos si en América Latina podrían definirse códigos estéticos como tales y así conformar una especie de canon, tomando en consideración que la literatura es producción simbólica y su finalidad reside en la necesidad de crear.

De esta manera, la literatura podría ser considerada como esa parte de la cultura que otras manifestaciones no han llegado a satisfacer con plenitud, esto a pesar de su reconocida hegemonía cultural. Así la literatura, en virtud de sus posibilidades discursivas y su posición en el devenir histórico más reciente, ha experimentado, mediante el texto, las formas más variadas de expresión y comunicación social (González, 2004:1).

González explica que la inmensidad del continente y su diversidad cultural podrían ser aspectos que reunidos se convertirían en factores detonantes de cierta tendencia estética donde confluirían rasgos regionales, tal es el caso de la literatura caribeña, la centroamericana, del cono Sur, entre otras. (González, 2004:2)

Con respecto a la conformación del canon literario en la región centroamericana, en el estudio "Por los intersticios y rincones de la literatura en

Centroamérica” (2019), de Dante Barrientos Tecún señala que, si se realiza una revisión de las diferentes historias de las literaturas de Centroamérica, de las antologías nacionales que se han publicado en los diferentes países del Istmo, quizás lo que llame la atención sea la inusitada cantidad de autores, además del gran número de ellos cuyos nombres y obras han pasado al olvido o a los márgenes de la literatura (Barrientos, 2019:16).

Según Barrientos es aquí donde entra en juego el canon o los cánones, desde esta perspectiva plantea que algunos de estos “olvidados” se encontraron en esa categoría como efecto de las condiciones socioeconómicas, culturales, editoriales y políticas del Istmo. Y en la época más reciente, como consecuencia de los conflictos internos que han sucedido en la región, así como las luchas político-ideológicas que estos provocaron.

Lo anterior se constata, por ejemplo, en el proceso de recepción que experimentó la llamada “lírica de la lucha armada” que, de acuerdo con varios estudiosos (John Beverly, Arturo Arias, Werner Mackenbach, entre otros), durante los conflictos armados, gozó de una abundante producción desde los diferentes estratos sociales y de una considerable difusión crítica que trascendió las fronteras de la región.

De esta manera, surgieron traducciones y compilaciones, tal es el caso de la conocida antología de Roberto Armijo y Rigoberto Paredes, titulada *Poesía contemporánea de Centro América* y publicada en Barcelona en 1983 (Barrientos, 2019:17).

Sin embargo, Barrientos apunta que, ya para el período de la llamada posguerra, aproximadamente a inicios de los 2000, la atención crítica y mediática en torno a la poesía comenzó a decaer. A pesar de ello, se abrió paso a la producción de una poesía maya contemporánea escrita en Guatemala y a una escritura poética de afrodescendientes, por ejemplo, en el caso de Costa Rica.

Ahora, con respecto a los estudios críticos publicados en revistas como *Centroamericana* o *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* se destaca la presencia del trabajo crítico sobre poesía, pero a la vez dan cuenta de su relativa escasez.

Se puede constatar incluso, que los trabajos académicos, hace un par de décadas, se centraban principalmente en la poesía nicaragüense, tal es el caso de los trabajos realizados por Claire Pailler en la Universidad de Toulouse o de Adriana Castillo de Berchenko en la Universidad de Perpignan.

Podría afirmarse entonces, que los estudios de este tipo se han inclinado preferentemente hacia la narrativa, así lo demuestra el hecho de que se hayan presentado varias tesis sobre novela centroamericana en los últimos años, como ejemplo de esta tendencia se puede mencionar la investigación de Nathalie Besse sobre la novela nicaragüense: *La littérature nicaraguayenne contemporaine: révolution, désillusion, reconstruction*, para la Sorbonne Nouvelle 3 (Barrientos, 2019:18-19).

De acuerdo con lo expuesto por Barrientos, en las literaturas centroamericanas actuales, la narrativa y, en particular, la novela aparece como el canon dominante. Las razones de este fenómeno pueden ser diversas, desde las cualidades propias de la producción, su novedad y aportes inéditos, las políticas de los mercados editoriales, incluso interfieren las preferencias particulares, tanto de críticos como lectores.

Lo que resulta interesante es que, a partir de la construcción de un canon, como efecto inmediato se constituye otro corpus, el de los *olvidados o marginados* que no caben dentro de ese canon oficial o dominante.

Señala el teórico que tal fenómeno viene a producirse en todas las épocas y de forma particular en los países periféricos, ya sea por dependencias de tipo económicas, políticas o culturales. Otra situación que ha contribuido a dejar por fuera del canon a varios autores y textos es la escasez general de tirajes y su reducida difusión en Centroamérica. En el caso de Sergio Ramírez nunca ha estado en la periferia del canon. Incluso, es un autor central que experimenta con un subgénero narrativo en alza: la novela neopolicial.

Es probable que a futuro haya nuevas canonizaciones; sin embargo, más allá de eso la importancia reside en construir una *memoria global* de la literatura centroamericana como parte de esa herencia cultural que contribuye a su vez a la crítica histórica. (Barrientos, 2019:29).

Sobre la temática del canon literario en la región, en el estudio “Modelos de autoridad y nuevas formas de representación”, Albino Chacón Gutiérrez, a partir de un corpus de narrativa centroamericana contemporánea, describe y analiza procesos de transformación en torno al ejercicio de lo literario.

De acuerdo con los argumentos del crítico, la publicación del texto *Los compañeros*, del guatemalteco Marco Antonio Flores, en 1976, marca un parteaguas con respecto a los modelos de escritura imperantes hasta ese momento en Centroamérica, ya que expone por primera vez las voces de los grupos que llevaban a cabo la lucha armada en ese país.

El autor se vale, para ello, de estrategias como la ironía, la parodia, una extremada violencia lingüística y un caos aparente en lo que respecta a la arquitectura textual, recursos con los cuales buscaba evidenciar el desconcierto interno que entonces se vivía en la lucha armada contra las fuerzas gubernamentales. Así, podría considerarse a *Los compañeros* un texto de desautorización de un modelo que dominaba como paradigma de escritura, es decir, el testimonio (Chacón, 2011:14).

Esta obra fue escrita después de diez años de militancia del autor y de su participación directa en las estructuras del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT). Luego, se produce el rompimiento y a raíz de ese suceso nace la novela. Se trata de un periodo en el cual los enfrentamientos militares estaban en su apogeo y la represión gubernamental era realmente fuerte. (Chacón, 2011:14)

Esas circunstancias de violencia, luchas de poder y traición (como, por ejemplo, el asesinato del poeta salvadoreño Roque Dalton y de otros militantes) produjeron fisuras y un quiebre profundo en cuanto a la percepción de los grupos de izquierda y, en la actualidad, siguen marcando la política de la región, incluso en la perspectiva que de lo político se escenifica en la literatura.

Esa pérdida de autoridad moral produjo una literatura del desencanto, del cinismo, expresada principalmente en la narrativa (llamada por Beatriz Cortez: *literatura de posguerra*). Como ejemplo de esta literatura del desencanto se puede mencionar la novela *Sopa de caracol* (2003), del guatemalteco Arturo Arias.

Se trata de un texto conversacional que transcurre durante una cena en la cual un exmilitante de izquierda decide contar su vida personal llena de culpas y se termina ofreciendo él mismo como platillo con el fin de ser devorado, a manera de expiación. En el texto ninguno de los protagonistas aduce inocencia ni confianza. (Chacón, 2011:15)

De acuerdo con Albino Chacón, en estas obras, el héroe tradicional que lleva sobre sí una utopía o la realización de una acción marcada por determinaciones éticas, históricas, políticas o morales parece desvanecerse; de ahí, la indolencia de los personajes y que se manifieste una visión desencantada de la vida, la política y de cualquier valor moral. El crítico manifiesta que “esta novelística desencadena una confrontación de carácter textual en la región, pues surge cuando aún se consideraba la literatura como arma de combate en la lucha política” (Chacón, 2011:17).

Dentro de esta literatura utópica se pueden citar, por ejemplo, *Un día en la vida*, de Manglio Argueta, *Los días de la selva*, de Mario Payeras; ambas publicadas en 1980 y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, publicada en 1983 y la cual se convirtió en la obra emblema de la producción testimonial centroamericana, tanto por su carácter político como étnico. Además, gracias a esta publicación, Menchú se convirtió en una autoridad de las reivindicaciones indígenas de la región, al punto de recibir el Premio Nobel de la Paz en 1992 (Chacón, 2011:18).

Resulta interesante analizar con detenimiento el proceso mediante el cual se produjeron los textos testimoniales. Para ello, menciona Chacón, vale la pena destacar algunos aspectos: en primera instancia, el papel que desempeñó la academia norteamericana en la visibilización internacional del testimonio centroamericano y su ingreso dentro del canon académico universitario de los Estados Unidos; porque efectivamente antes de ser leído en los medios intelectuales y culturales centroamericanos, el testimonio de Rigoberta Menchú ya lo leían estudiantes de universidades norteamericanas, lo mismo sucedió con la obra *Un día en la vida*, de Argueta (Chacón, 2011:19).

El teórico manifiesta que la literatura centroamericana de ficción no despertó en la academia norteamericana el mismo interés que el testimonio; además, estos críticos literarios eran los que por mucho tiempo se constituyeron como el referente de autoridad en lo que respecta a la producción literaria de la región; he ahí el motivo de la gran difusión que tuvieron las obras testimoniales.

Tal como lo señala el crítico “Los testimonios desempeñaron el papel de espejos de un momento histórico determinado, dada la legitimidad y autoridad social de la voz narrativa, protagonista privilegiada de los acontecimientos narrados, así como el alto valor representativo social que se le concede” (Chacón, 2011:21- 22).

De esta manera, la narrativa centroamericana de los años ochenta y noventa se debatió entre las propuestas éticas y estéticas de los planteamientos revolucionarios, articuladas principalmente en la producción testimonial y la forma en que esta se enfocaba sobre los acontecimientos recién vividos.

Sujetos y temas que la narrativa anterior había dejado de lado, de repente toman protagonismo en estos años, tal es el caso de la sensibilidad femenina, el erotismo e incluso la nueva violencia, ligada no tanto a justificaciones políticas, sino a la violencia de la cotidianidad urbana, de soldados y guerrilleros que luego aparecen como delincuentes ciudadanos (Chacón, 2011:22-23).

Así, el crítico plantea que “la novela contemporánea centroamericana cumple, de esa manera, una nueva función, muy distinta a la función de cimentadora de valores y de significaciones de verdad que desempeñó en épocas pasadas” (Chacón, 2011:26). Ante esto Chacón señala que la nueva literatura debe considerarse no como conformadora de autoridad, sino más bien como una producción desautorizadora de construcciones previas.

Por otro lado, Lety Elvir lazo en su estudio sobre historia y género en el canon literario centroamericano explica que la distribución del poder en el campo de la literatura se mide normalmente con el grado de consagración en el canon literario *clásico o tradicional*. Así, la canonización puede considerarse un valor simbólico que como lo plantea el teórico Pierre Bourdieu redundante en las ganancias económicas y políticas que suelen volver tautológico el círculo de la distribución del poder en el campo artístico.

Según el análisis realizado por Lety Elvir, debido a que la estructura de los campos culturales es de carácter entrecruzada y su convivencia está basada en principios de diferenciación, tales como diferencias de géneros literarios, diferencias de valor simbólico, en la jerarquía del público consumidor e incluso jerarquías en cuanto a la procedencia y sexo de los autores (Elvir, 2004: 65- 66).

La teórica señala que la novela es el género literario consagrado en Europa desde mediados del siglo XIX, distinción que anteriormente había ocupado la poesía en función de su valor simbólico y el teatro en su valor comercial.

En este caso, la poesía fue desplazada de ese lugar privilegiado que tuvo en cuanto a la construcción de identidades nacionales, en Nicaragua este fenómeno ocurre inmediatamente después del triunfo revolucionario del FSLN (Elvir, 2004:66).

De esta manera, la poesía fue en la región un canal de denuncias de las ocupaciones militares extranjeras, de la dependencia económica y de dictaduras militares. A la vez, fue un medio o espacio de diálogo entre los diferentes escritores del área, que coincidieron en una o varias generaciones comprometidas con los procesos de cambios estructurales emprendidos en el Istmo desde antes de la década de 1990, tal es caso de Roque Dalton, Claribel Alegría, Roberto Sosa, Manlio Argueta, Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal y Carmen Naranjo, entre otros. (Elvir, 2004:66)

Además, de acuerdo con lo expuesto por Lety Elvir, algunos de los premios literarios latinoamericanos de mayor reconocimiento simbólico estaban destinados para el género poesía, por ejemplo, el Premio Casa de las Américas o el Premio EDUCA, los cuales fueron otorgados a algunos de los escritores mencionados anteriormente.

Elvir apunta que la historia universal y regional de la literatura ha construido un canon literario clásico masculino, blanco y burgués; por el cual, todo lo demás ha sido invisibilizado por las instituciones consagrantes. En lo que respecta a las mujeres escritoras latinoamericanas se percibe un cambio aproximadamente a partir de 1975, cuando se declara el Año Internacional de la Mujer, lo cual permitió sacar a la luz la voz y los textos artísticos de las mujeres.

En el caso de Centroamérica, el cambio más radical se dio en las décadas de 1980 y 1990 fue la Ley N°7142 del 8 de marzo de 1990, donde se postula que es obligación del Estado promover y garantizar la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en los campos político, económico, social y cultural y por ser un momento, en el cual, las mujeres de la región luchan por posicionarse en un lugar de poder, esto a través de la ampliación del canon y la diversificación de la producción artística.

En este sentido, el canon literario tradicional, al ser un constructo social, ha servido como fijador de estereotipos. En el Istmo, por ejemplo, se han construido estereotipos como fetiches, que niegan y temen a las diferencias de género sexual, de géneros literarios, de identidades étnicas, de color de piel, entre otras (Elvir, 2004:68).

Además, resulta importante señalar que otros cánones se están configurando simultáneamente en Centroamérica; de ahí, que el canon literario no sea una instancia fija, homogénea, imparcial, armonioso, ni única ni singular.

El artículo "Una propuesta de descanonización de la literatura latinoamericana" (2009), de María del Carmen Castañeda propone que el carácter histórico del término *canon* permite discutir sobre diferentes modelos para organizarlo en categorías de análisis y proponer una diversidad de "cánones" a partir del estudio de múltiples aspectos de la institución literaria.

Por lo que el estudio, pretende poner en duda la existencia misma del canon latinoamericano, reflexionando, no sobre la canonicidad de un autor y obra en particular, sino sobre la noción misma de canon y su jerarquización. En primer lugar, pensar en el canon de la literatura latinoamericana supone hacer un análisis del contexto histórico y teórico en el que se ha concebido y examinar las relaciones interliterarias mediante las cuales se han constituido.

Al redefinirse el canon literario latinoamericano, este se convierte en un valor cultural privilegiado del dinamismo y carácter cambiante del sistema literario. Los discursos nacionales, populares y marginales, la afluencia de textos heterogéneos combinados e indefinidos, la "antropología literaria", el "nuevo periodismo", los géneros mixtos interdisciplinarios e interculturales, la política de identidad y la

cultura de masas han puesto en crisis la estabilidad del canon hispanoamericano que, actualmente, se caracteriza por dos rasgos fundamentales: la innovación interdisciplinaria y el hibridismo cultural.

Actualmente, el canon no debe considerarse como una unidad o estructura inalterable, sino histórica, plural y social que se conforma de elementos particulares, culturales, políticos o ideológicos. Las obras canónicas se han llegado a relacionar con los grupos sociales dominantes ya que, de alguna forma, representan los valores y la ideología de la hegemonía, y el resto de las obras, las “no canónicas” se identifican con las minorías y los marginados.

Si bien, el objeto literario (o texto literario) ha conseguido en los últimos tiempos cierta autonomía (ha pasado de ser objeto sagrado en la premodernidad, a juego y ornato en el desarrollo occidental moderno), ahora corre el riesgo de transformarse en producto de mercado, en el caso del escritor en estudio, es un autor central que experimenta con un subgénero narrativo en alza: la novela neopolicial, quien además con sus obras se ha convertido en un representante de la novela centroamericana y como esta se representa para Europa. La forma antológica ha pretendido establecerse como paradigma frente a otros modelos ya existentes.

Es indudable, que hay una estrecha correlación entre la antología y el canon, ya que ambos son el resultado de un proceso de elección cuyos principios selectivos vienen motivados primordialmente, para afirmar o negar aquellos modelos que son regidos por las instituciones literarias.

Todos los días surgen textos nuevos que intentan desarrollar, alterar o contravenir los modelos de construcción verosímil de la literatura, poniendo en duda si aspiran transformarla en sociología, historia, periodismo, autobiografía, psicología, o fundirse con estas disciplinas para crear nuevos géneros discursivos.

Consecuentemente, esta evolución en los textos ha alterado, asimismo, el modo de leerlos, es decir, las teorías y metodologías de la interpretación. El texto literario no puede considerarse aislado de los demás hechos textuales y no textuales, sino en interrelación con ellos. Este fenómeno no es exclusivo de la

literatura contemporánea, pero actualmente en Hispanoamérica se ha vuelto más complejo y pluridisciplinario quizá por los antecedentes de la escritura colonial.

Asimismo, es sorprendente como en el ámbito de la literatura hispanoamericana en la actualidad, fluyen paralelamente una literatura que busca terminantemente desarticular el discurso identitario de las décadas pasadas y una crítica que se aferra a esa búsqueda desde nuevas perspectivas.

En el mismo sistema del corpus hispanoamericano, han surgido diversos textos y manifestaciones textuales que exceden, superan, transgreden o se apartan del canon, es decir, pretenden desmitificarlo y abrirlo para permitir la incorporación de otras formas textuales. Esta inclusión crea un espacio de inestabilidad, de crisis y de cambio que requiere de nuevas condiciones de lectura.

La necesidad de retornar a las literaturas para encontrar allí las formas de leerlas, no es más que el proceso necesario para constituir una identidad y una tradición. El discurso del canon, como el mito, tiende al proverbio, a la universalidad, a la negación de la explicación, a una jerarquía inalterable del mundo.

El principio del mito es transformar la historia, lograr que la historia no sea leída como móvil, sino como razón. Por lo que se concluye, que el sistema jerárquico de una lectura tradicional, lineal como herencia de “padres a hijos” no funciona, la lectura tiene que abrirse a una infinidad de posibilidades de selección, de asociación, de incorporación y de resolución.

El artículo “El canon y la literatura latinoamericana” (1992), de Víctor Torres define al canon literario como el repertorio de obras consideradas apropiadas para conservarse, estudiarse y difundirse en determinada sociedad. También se ha definido como una colección de los valores históricos y sociales de una nación, de nociones pedagógicas y de ideas sobre el propósito de la literatura (Torres, 1992:141).

Por lo general, el canon literario se compone de obras institucionalizadas y representativas de la producción literaria central o hegemónica. En las últimas décadas, se ha cuestionado el canon literario y se ha denunciado la lucha ideológica subyacente en todo proceso de canonización.

El canon literario ha servido para imponer como valor único aquellas obras que reflejan la visión eurocentrista, las normas sociales y la ideología de los grupos en el poder. La formación de esta historiografía responde a la ideología de grupos dominantes donde asoma una perspectiva burguesa y patriarcal. Ángel Rama identifica a estos tres grupos: la élite romántica, la élite regionalista y la del medio siglo.

En el siglo XX, como segundo momento de reafirmación americanista, Carlos Alonso sugiere que el predominio del regionalismo y de la novela de la tierra durante este periodo, fue la respuesta a la amenaza política y cultural que representaban los Estados Unidos luego de la Guerra Hispano-americana y del proyecto de panamericanismo lanzado hacia las postrimerías del siglo XIX.

La búsqueda de lo autóctono se convirtió en el recurso para expresar la identidad latinoamericana. En las primeras décadas del siglo XX, se incorporaron aquéllas que proveían una definición cultural, una reafirmación latinoamericana: *La vorágine*, *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*.

El tercer y último gran momento que consigna la historiografía está ligado a la promoción de escritores que surgió alrededor de 1940, etapa de renovación que conduce a la madurez de la novela latinoamericana y a su reconocimiento a nivel mundial.

Si la historiografía contribuyó a la instalación de esta élite, el conjunto de estudios críticos, disertaciones, y conferencias reafirman el dominio casi absoluto que ejercen sobre la literatura latinoamericana contemporánea (Torres, 1992:143).

En la actualidad, se señala un discurso colonial y se identifica un corpus literario fundacional desligado de fronteras nacionales y consideraciones de género. A este resurgimiento ha contribuido, la nueva narrativa al recurrir a las crónicas para reconstruir la historia de América.

La renovación también se extiende a la literatura de grupos marginados que surge a raíz del reclamo a participar en las estructuras sociales dominantes hecho por diversos movimientos contestatarios. La medida en que cada grupo ha logrado acceso al canon y una representación equilibrada no ha sido uniforme y guarda

estrecha relación con el poder y el apoyo alcanzado por los distintos sectores (Torres, 1992:144).

El testimonio latinoamericano constituye, según Hugo Achugar, un discurso alterno que intenta desarticular el discurso en el poder. Otras formas literarias, no han obtenido la misma suerte y permanecen rechazadas por el canon relegadas a la categoría de "literatura popular" como es la literatura fantástica o de ciencia ficción, que cuenta con destacados cultivadores en Argentina, Brasil y México, también la literatura policial o detectivesca que ha proliferado en Cuba a partir de los años 60, la literatura rosa o sentimental y la eternamente olvidada, literatura para niños.

Si bien el canon se ha renovado con el ingreso de autores y textos, y con la recepción favorable hacia la literatura femenina y testimonial, continúa reflejando la visión logocéntrica de la élite intelectual. Por lo que finalmente, se hace patente que la literatura canónica se compone de obras, autores y géneros institucionalizados, elevados a la categoría de "literatura oficial".

La persistencia de criterios estéticos, burgueses o sexistas y el control de los medios de producción y difusión cultural permite el rechazo de toda manifestación literaria alterna. La aplicación de estos estigmas, de subcategorías como "literatura popular o periférica" impide que el canon admita la pluralidad literaria de Latinoamérica (Torres, 1992:145).

El artículo *Occidente, canon y literatura hispanoamericana* (2013) de Dante Liano propone una idea central; de que con el llamado «boom» la literatura hispanoamericana entró de lleno en la modernidad y también, ingresó en el canon occidental. La primera consecuencia fue el reconocimiento de que detrás de los autores del «boom» había una sólida tradición cuyos autores habían creado una vasta literatura.

La segunda consecuencia, la continuación de esa tradición con autores que siguieron a García Márquez y compañía: de Cabrera Infante a Puig a Roberto Bolaño, por lo que según Liano existen tres cánones para la literatura latinoamericana, no del todo coincidentes: el canon español, el de la academia norteamericana y el canon interno.

En los años setenta del siglo XX, el mito de la juventud, de la revolución y de la transgresión posible. Su literatura y su cultura resonaron en todo el mundo: el realismo mágico, los cantos andinos, la música caribeña, entre otros. Importan, dos cuestiones. La primera es la pregonada profesionalización del escritor, el pequeño grupo de privilegiados que se acogían a la sombra del «boom» ejerció una suerte de profesión de fe: la escritura como oficio.

La profesionalización del oficio de escribir se impuso más como exigencia de rigor que como realidad material. La segunda cuestión es el triunfo del realismo mágico y la identificación de toda la cultura latinoamericana con ese movimiento. El término «realismo mágico» es una invención de la crítica, mientras Carpentier, lo llama «real maravilloso».

El realismo mágico fue también un estilo: el *pantagruelismo*, la carnavalización, la hipérbole, la desmesura y la fiesta en un lenguaje desbordante y torrencial. El mayor mérito del realismo mágico es haber sido el primer movimiento literario surgido en América Latina, con rasgos propios a nivel mundial e imitado en todas partes.

Los fundadores de la literatura moderna hispanoamericana fueron descubiertos por los críticos europeos y también existe una conciencia de lo hispanoamericano y de su tradición literaria, expresada a través de una exigencia literaria muy elevada, de una información constante de las otras literaturas y de una particular atención a los problemas del continente.

Otro importante acontecimiento que caracteriza a la segunda mitad del Novecientos latinoamericano es el auge de aquellas expresiones consideradas tradicionalmente como no literarias y que por la concomitancia de varias características, asumen un rango literario. El ejemplo más claro, lo constituye el testimonio de Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*.

La encrucijada de géneros representada por estos textos ha coincidido con el auge de la crítica denominada «postmoderna» y ha dado lugar a un torrente de investigaciones académicas bajo ese signo. Su potencia literaria reside en el uso de

un lenguaje desenfadado, sin aspiraciones literarias y que logra una expresividad natural, espontánea y popular, que la hace asumir el rango de la literariedad.

No menor importancia reviste el uso del género policial en América Latina. En una primera instancia, se debe a Borges y Bioy Casares, la reivindicación literaria del policial. Ambos autores, junto con Rodolfo Walsh, utilizan el modelo de la novela policial «clásica» y su versión norteamericana, así como el *hard-boiled* novel. Hay toda una escuela de novela negra, al punto que Paco Ignacio Taibo II, organizó un festival anual en Gijón.

A partir del éxito de Isabel Allende con *La casa de los espíritus*, nace un filón novelístico cuya característica es la perspectiva femenina en la narración de historias. En toda América Latina surgieron narradoras que acompañaron una producción cuantiosa a un éxito de público innegable. Laura Restrepo, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Gioconda Belli, Elena Poniatowska, Tatiana Lobo, Anacristina Rossi y tantas otras comparten la escena de la fama y de las ventas.

Las nuevas generaciones crecen en circunstancias muy diferentes a las de sus antecesores. Al menos, desde el punto de vista literario. Su adolescencia y juventud coincidieron con la predominancia de la literatura hispanoamericana como una de las más importantes en todo el mundo y heredan mecanismos de promoción y difusión experimentados con éxito por un par de generaciones.

De esa cuenta, Alberto Fuguet puede parodiar el Macondo de García Márquez con su movimiento «McOndo». El mismo hastío lo declara Ignacio Padilla, del «Crack» mexicano. De otra forma, Sarah Pollack describe los mecanismos publicitarios utilizados para «crear» una imagen de Roberto Bolaño que favoreciera las ventas en los Estados Unidos.

Ante todas estas consideraciones hay que señalar que en la literatura hispanoamericana no existe un solo canon, sino varios y la conjunción de todos ellos, determina lo que se llama «triunfo» o «fracaso», en el gran circo mediático de la promoción editorial.

Según Liano (1997), existen por los menos tres ámbitos en los que un escritor recibe el espaldarazo como escritor. Uno de esos ámbitos lo constituye la industria

editorial española, que, a partir del esfuerzo de Barral en los sesenta, se constituye como uno de los centros en donde se crea un canon literario.

El segundo mecanismo son los premios literarios, particularmente en España, que se abrió también a los autores hispanoamericanos, desde el premio de una pequeña editorial, «Lengua de Trapo» hasta el Premio Internacional Alfaguara de Novela. Por lo que el autor menciona que existe un primer canon de la literatura hispanoamericana, regido por el eje Madrid-Barcelona. Un mecanismo legitimador para un escritor hispanoamericano, lo constituye la publicación de su obra en Madrid o Barcelona, como antes en París, México o Buenos Aires.

El tercer mecanismo legitimador, es la academia norteamericana, como la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) y el Instituto de Literatura Iberoamericana (ILLI), que promueven congresos y revistas que consagran a algunos autores, donde influye mucho la crítica académica, que tiende a favorecer a los autores que se adaptan a las categorías impuestas por los análisis en boga. También privilegian lo que responda a los parámetros de la crítica postmoderna o a los estudios culturales: lo híbrido, lo transgenérico, la parodia, lo multicultural o la interculturalidad.

En el caso del canon interno, se forma a través de una fuerte lucha por la conquista de la hegemonía del espacio de la representación simbólica. Hay varias instancias por escalar: los círculos literarios, los Ministerios de Cultura (que manejan premios, ediciones, promociones, recitales, etc.), las instituciones culturales extranjeras, los Premios Nacionales de Literatura y las publicaciones periódicas de prestigio.

Ante esto, por último, se requiere la conquista de un espacio hegemónico dentro de la representación simbólica de una sociedad, por lo que solo se sabe que la literatura es el resultado de una lucha individual, incesante y lúcida, entre la materia inefable y la palabra que trata de expresarla.

En el caso del contexto centroamericano, resulta muy importante mencionar el estudio titulado “Estereotipos culturales y recepción literaria: el caso de *El Asco Thomas Bernhard en San Salvador* de Horacio Castellanos Moya” (2014), de Sara

Carini, en el cual se señala que en el campo literario el medio tiene más importancia de lo que podría parecer.

La “mediación editorial” influye, en manera más o menos evidente, en el lector a la hora de interpretar el texto colaborando en la actualización que Umberto Eco indica como fundamental para que el texto encuentre su cumplimiento en la lectura.

Si gracias a las acciones que confluyen en la “mediación editorial”, el libro se concreta en un objeto cultural definido, es razonable pensar que la “mediación editorial” es uno de los elementos responsables de la inserción de una obra dentro del panorama cultural de un determinado país, ya que el editor hace referencia a una comunidad intelectual, literaria y cultural específica.

Las estrategias adoptadas por la “mediación editorial” se unen, en efecto, a las competencias, literarias y culturales, que cada lector tiene a su alcance en el momento de la lectura e influyen en las decisiones puestas en acto por los circuitos culturales a la hora de difundir una obra a través de reseñas, entrevistas o eventos especiales dedicados a la obra.

La distancia física y cultural que puede existir entre un lector español y Centroamérica funciona como un obstáculo a la hora de lanzar un libro en el mercado ibérico, ya que el lector puede no estar preparado para recibir el texto por falta de conocimientos sobre el contexto cultural y literario de proveniencia.

La consecuencia es la construcción de un marco interpretativo que corresponde a viejos clichés culturales, la mayoría de los cuales tienen relación con el boom, que, de cierto modo, no corresponde a la realidad, ya que la literatura latinoamericana y centroamericana han venido elaborando, innovando y en algunos casos, superando esos mismos clichés en las últimas décadas del siglo XX.

Los acontecimientos que caracterizaron la realidad político social del continente en el siglo XX, dieron lugar a una revitalización del género histórico novelístico que conllevó una renovación que la crítica coincide en llamar “nueva novela histórica”.

De la misma manera, quisieron y lograron deslegitimar la Historia como medio objetivo de representación de los hechos, reclamando la posibilidad de escribir a través de otras voces y nuevos puntos de vista y continuando ese

cuestionamiento de la identidad que es propio de las letras latinoamericanas, ya desde la época de las independencias.

En Centroamérica, la producción literaria de género histórico se afirmó en un género independiente, el “testimonio”, abriendo paso a una reivindicación que no venía desde un individuo letrado burgués sino desde individuos que se encontraban fuera de los circuitos literarios o alejados de él.

La narrativa prosigue así, su función ética, se ocupa de temas que el lector reconduce a la historia de Centroamérica, pero lo hace desde un punto de vista distinto. En primer lugar, los escritores contemporáneos reivindican la ficcionalidad de sus novelas en entrevistas, premisas o uso de recursos retóricos. En segundo lugar, el contexto en el que se publican y leen las obras cambia y así, los posibles lectores.

El cambio de fondo en la tradición literaria actual, reside en cierto modo en la posición del autor, más estética que ética, y en la voluntad de cada escritor de adscribir su propio texto dentro de pautas que tienen que ver con la realidad y lo intertextual, pero que reclaman también la posibilidad de una reconstrucción ficcional libre, aunque verosímil.

La Historia se ‘limita’ a ser el elemento que une a los personajes y que influencia los momentos de su vida y sus elecciones. La perspectiva histórica es de tono íntimo y la reconstrucción de los hechos, se percibe a través del personaje que tiene su propia opinión.

Por lo que finalmente, para asegurar una correcta interpretación de un libro, más allá de su contexto cultural e histórico, son los elementos los responsables para construir un aparato de difusión de literaturas donde la detención y enfoques pueden ayudar en la configuración de un panorama general sobre la recepción de una literatura o autor, que ayude a su vez, a subrayar tanto las faltas como los puntos de interés que habría que fomentar para una correcta y amplia difusión de una literatura centroamericana actual.

Con respecto a la producción literaria, específicamente de Sergio Ramírez, se puede mencionar el estudio crítico “Sergio Ramírez: ensayo y autofiguración” (2014) de Diana Moro, donde se indica al ensayo como género que constituye un

lugar idóneo para indagar sobre la figuración de sí mismo. En el caso de Ramírez, si bien ha producido una vasta obra narrativa (cuentos y novelas) también ha elaborado ensayos.

El estudio se encarga de indagar la figura de intelectual, los vínculos ideológicos y políticos consolidados en la primera etapa de su carrera de escritor y la construcción de una figura de escritor militante y revolucionario en ensayos que datan de diversos momentos de su trayectoria como escritor (Moro, 2014: 1).

En los últimos años, diversos estudios sobre la literatura autobiográfica en América Latina han acuñado el término “autofiguración”, para hablar de la toma de consciencia de un sujeto en un contexto de crisis. Así, el concepto puede entenderse como la figura que un escritor construye de sí mismo en tanto artista, lugar social desde el cual participa en el campo literario o la interacción necesaria con el contexto histórico específico.

En ese sentido, es posible indicar que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura. El tema de la construcción de la figura social de un poeta o escritor cobra una relevancia especial y adquiere “significaciones nuevas” a partir de la autonomización de los respectivos campos literarios en las literaturas nacionales (Moro, 2014:2).

Ramírez se ocupa, en varias de sus obras, de contar la historia completa de su propia vida. Tal es así, que esa construcción autobiográfica constituye el tema de una novela: *Un baile de máscaras* (1995), en la cual narra los vínculos filiatorios, según el término delineado por Edward Said (2004). Sin embargo, los textos ensayísticos, en general, resultan muy elocuentes para leer cómo se delinea la autofiguración de un escritor.

Además, es el género que mejor articula un núcleo de sentido medular en la obra de Ramírez: el pasaje del ámbito familiar, estrecho, pueblerino al mundo de las relaciones sociales, políticas, literarias que contextualizan y permiten una configuración ideológica específica. El período formativo de Ramírez es coincidente con la abundante elaboración de teoría social, económica y política producida desde fines de la década de 1950 en adelante.

El escritor publica el ensayo “Balcanes y volcanes” en 1973, en un volumen colectivo *Centroamérica hoy*, compilado por Edelberto Torres Rivas. El texto de Ramírez aparece con un enunciado aclaratorio: “Balcanes y volcanes (aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)”.

Constituye así, la primera muestra de interacción con un conjunto de intelectuales que piensan la región. El desarrollo argumentativo es sustentado con notas y bibliografía, con una demostración de lecturas, que sustente sus asertos y lo vincule con quienes producían teoría sobre Centroamérica y sobre América Latina en ese momento. En segundo lugar, se centra en la elaboración precaria, iniciática de las que serán, a lo largo de toda su producción literaria, sus dos figuras faro: Rubén Darío en la literatura y Augusto César Sandino, en la lucha y el pensamiento revolucionarios (Moro, 2014:3).

Frente a la entrada en tema que propone, es necesario mencionar la producción de teoría social y económica en la cual se apoya que lleva a la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) dependiente de las Naciones Unidas que comenzó a funcionar en Chile en 1948. En el desarrollo discursivo del texto de Ramírez, funcionan las nociones de periferia /subdesarrollo/ dependencias deudoras de esas elaboraciones y de los aportes posteriores de la CEPAL que propiciaron una mirada histórica del proceso en cada país o la región (Moro, 2014:4).

Ramírez, en “Balcanes y volcanes”, se ocupa de exponer con qué recursos simbólicos esa clase que detenta el poder económico logra la dominación; una de sus tesis fundamentales consiste en que las clases dominantes, los grupos dueños de la tierra en toda la historia de Centroamérica, no han tenido la capacidad de elaborar y llevar adelante un proyecto de nación en cada uno de los países de la región (Moro, 2014:5).

Así es como declara y trata de demostrar la incapacidad de las clases dominantes en Centroamérica para la autonomía tanto política como cultural, dialécticamente pone en evidencia las rupturas o las elaboraciones políticas y culturales que merecen la atención. Considera la ajenidad como el origen o el modo en que nace y se consolida la literatura en Centroamérica.

Ramírez proyecta las figuras (nicaragüenses) de Sandino y de Darío hacia la región centroamericana, en el marco de un análisis de la región en el cual se explica la situación de dominación y la incapacidad de las clases dominantes de imaginar un modelo de Nación (Moro, 2014:6).

Varios textos de Ramírez permiten leer dos constantes: la profesión de escritor y la experiencia militante revolucionaria. Esa amalgama, que da como resultado una concepción de la literatura como trabajo y una autofiguración de escritor militante y revolucionario, que se mantiene a lo largo de su trayectoria como escritor.

Se constituye como un personaje testigo privilegiado de los hechos, aunque no solo eso, sino que, con la repetición del tópico, construye un discurso monumentalizador y, al mismo tiempo, una autofiguración como escritor que ha forjado su inicio en el mundo intelectual, político y literario en la calle, así como en el enfrentamiento con la dictadura (Moro, 2014:7).

La obra de Ramírez, puede leerse por medio de algunos tópicos que permiten configurar una mirada sobre sí mismo, sobre la literatura, sobre el concepto de escritor y sobre la militancia revolucionaria. Finalmente, Ramírez se posiciona como un intelectual centroamericano, rasgo que no es contradictorio con el de escriba de la nación nicaragüense, por lo que se asume, aún después de haberse distanciado de la actividad política, como un escritor que se forjó en la lucha contra la dictadura (Moro, 2014:9).

Aunado a lo anterior, la investigación sobre la obra literaria de Sergio Ramírez, es posible contextualizarla por medio del estudio “Violencia y poder en la obra de Sergio Ramírez” (2015), de Nicasio Urbina, en el cual se señala que, en algunas ocasiones, el gobierno de Nicaragua ha dirigido varios ataques directos al escritor nicaragüense Sergio Ramírez Mercado (Masatepe, 1942).

Primero con la censura a su prólogo para el libro de Carlos Martínez Rivas, y luego con el impedimento a presentar su novela reciente *El cielo llora por mí* (Alfaguara, 2008) en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, León. Estos dos eventos no son aislados, son consecuencia de una división que se vio

definitivamente en 1995, cuando Sergio Ramírez se separó del FSLN y fundó el Movimiento de Renovación Sandinista.

Ramírez Mercado al haber sido vicepresidente del gobierno de Daniel Ortega, fue jefe de la bancada sandinista en la Asamblea Nacional hasta 1995, cuando se separa de Ortega. De forma que, a ellos, los une una larga historia de colaboración y trabajo, donde muchas formas de represión se llevaron a cabo con los intelectuales y la población nicaragüense.

Además de eso, a Ramírez lo respalda una obra amplia y sólida donde uno de los principales temas es la violencia y el poder. Su producción literaria y en especial de novelas, han ido formando una red de narrativas donde las manipulaciones del poder y la violencia tienen un lugar privilegiado. Desde *¿Te dio miedo la sangre?* (Monte Ávila, 1977) donde se narra la historia del levantamiento contra Somoza; pasando por *Castigo divino* (Mandadori, 1988), donde el mundo de León de la primera mitad del siglo XX y los asesinatos de Castañeda se encuentran descrito en detalle.

Continuando con *Margarita, está linda la mar* (Alfaguara, 1998), donde se narra la muerte de Darío en 1916 y el asesinato de Somoza en 1956, y terminando con *Sombras nada más* (Alfaguara, 2002), donde se narran eventos ocurridos en 1979, después del triunfo de la revolución que demuestran la falsedad de la justicia revolucionaria, se puede ver la preocupación de Ramírez por los problemas de la violencia y el poder, la represión y el engaño.

Casi toda la obra de Sergio Ramírez tiene que ver con «la violencia de la retórica y la retórica de la violencia». El concepto de la retórica de la violencia presupone que un cierto orden del lenguaje y ciertas representaciones discursivas están en juego, no sólo en las prácticas sociales de la violencia, sino en las estructuras retóricas del lenguaje que implican por sí mismas cierta violencia.

Por lo tanto, desde el principio, hay una relación semiótica entre lo social y lo discursivo, de forma que la violencia social está informada por una violencia discursiva y viceversa. La percepción de los lectores de esta violencia está marcada por la estructura de la obra, por el orden en que los eventos son presentados, por

el tono, por los detalles y el estilo que el artista ha escogido para realizar su narración.

Es la muerte de la autoridad, la muerte del poder: la autoridad política, por un lado, la autoridad literaria, por el otro; el asesinato político, que sirve como preludeo para la violencia que se va a generar y sirven como eslabón central de la estructura novelística de la mayoría de sus narrativas.

Violencia y estructura no parecen ser dos categorías similares; sin embargo, están íntimamente ligadas no sólo en la textualidad literaria sino también en el sistema semiótico y en la vida. Hay tres niveles de violencia que funcionan y coexisten aun cuando no se manifiesten en la estructura superficial de los hechos.

Primero la “violencia metafísica”, es decir, la violencia originaria presente en todos los hechos de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, desde la lucha por encontrar la propia identidad, sexualidad, voz y pensamiento. El segundo nivel de la violencia se da en los hechos cotidianos, en la vida diaria de personas comunes y corrientes, hombres y mujeres pacíficos, que nunca salen de la ley y jamás se involucran en un hecho de sangre. Es la lucha diaria de la vida, la violencia social de tres cuartas partes de la humanidad viviendo bajo el nivel de pobreza, la violencia de los accidentes de tránsito, de los millones de muertes que a diario ocurren por enfermedades o por causas naturales. El tercer nivel de violencia consiste en todos aquellos actos que involucran fuerza y causan daño, desde la violencia política hasta la violencia doméstica, desde la violencia criminal hasta la violencia sexual.

De los novelistas nicaragüenses, Sergio Ramírez Mercado es el mejor ejemplo para analizar la relación entre estructura novelística y violencia. A lo largo de los años, la producción literaria de Ramírez Mercado ha ido narrando diferentes períodos de la historia de Nicaragua, demostrando con sutiles situaciones narrativas la violencia que ha imperado en Nicaragua a lo largo de su historia, y las manipulaciones del poder.

Por lo que, a modo de conclusión, al mismo escritor le ha tocado ser víctima de la violencia política y el poder absoluto. En un país donde no existe actualmente estado de derecho, donde el fraude electoral de las elecciones sigue impune, donde Ortega controla todos los poderes del estado y no le rinde cuentas a nadie del tesoro

nacional y donde los escritores y los ciudadanos comunes y corrientes viven sometidos al terror y el chantaje, ante lo que la literatura se convierte en el medio para denunciar tal violencia y oponerse a las manipulaciones del poder.

### **7.2.3. Tercer eje: Construcción del campo literario centroamericano**

El tercer y último eje de análisis corresponde a la construcción del campo literario centroamericano como una unidad política e institucional donde después de la construcción ideológica del Istmo, se intenta crear una literatura centroamericana o una literatura de Centroamérica, creación en su mayoría de académicos, pero donde cabe examinar qué constitución tiene el género policíaco dentro del campo literario centroamericano.

El artículo titulado “El estudio de las obras literarias desde la perspectiva de análisis propuesta por Pierre Bourdieu” (2003), de Elsy Rosas Crespo señala que Pierre Bourdieu emprendió el estudio no sólo de algunas comunidades indígenas y del comportamiento de las sociedades actuales, sino que involucró en sus propuestas teóricas y en sus análisis prácticas: la educación, la religión y la política, con el propósito de observarlas a partir de la perspectiva central de su teoría, como campos.

Un campo lo define como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o capital), cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.).

Para configurar y delimitar un campo determinado a lo largo de un período específico de tiempo, es necesario indicar, conocer y establecer relaciones con otros conceptos, materializados a través de las acciones y las reacciones de los agentes o las instituciones que pretenden conservar o modificar el funcionamiento interno del campo; estas acciones y reacciones, dependen del volumen del capital simbólico (llamado también prestigio, reputación, renombre, etc.), de la toma de posición en el campo de quienes las ejecutan y de los intereses que los motivan a proceder de una manera determinada en un momento específico.

Hay tantos intereses como campos, como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento

propias; la existencia de un campo especializado y relativamente autónomo es correlativa de la existencia de compromisos y de intereses específicos, que posteriormente producen inversiones de tiempo, de dinero, de trabajo, etc.

Quienes ocupan una posición en el campo intentan de manera individual o colectiva, salvaguardar o mejorar su posición e imponer el principio de jerarquización más favorable a sus propios productos. Bourdieu da gran relevancia a la observación y el análisis del entrecruzamiento entre los diferentes campos, en lucha permanente -interna y externa, con otros campos- con el propósito de conquistar o reafirmar su autonomía.

Primero, hay que analizar la posición del campo en relación con el campo del poder. Segundo, es necesario establecer la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o las instituciones que compiten dentro del campo en cuestión y tercero, se debe analizar los *habitus* de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que estos adquieren mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas.

A su vez, el campo literario es un campo relativamente autónomo subordinado por el campo del poder, es decir, por “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tiene en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)”.

Las obras literarias no son estudiadas, entonces, como la "creación" que surge de la individualidad de un "autor", como unidades plenamente significativas concebidas e interpretadas a partir de una lógica interna que se explica sólo a partir de sí misma, sino como apuestas, como "jugadas" realizadas por agentes sociales, motivadas a partir de intereses específicos.

Para realizar el estudio del campo literario durante un período de tiempo específico, es necesario considerar no sólo las obras y los escritores que han tenido éxito, sino que se debe partir de que todas las obras y las actitudes de sus autores surgen como tomas de posición ante algo, ante otras tomas de posición.

El envejecimiento de los autores, de las obras o de las escuelas es algo muy distinto del producto de un deslizamiento mecánico hacia el pasado: se engendra

en el combate entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que, a su vez, no pueden hacer época sin remitir al pasado, a aquellos a quienes interesa detener el tiempo, eternizar el estado presente.

En la configuración y las modificaciones que se generan en el campo literario, los críticos y los editores juegan un papel fundamental; la motivación de sus tomas de posición puede estar alentada por pretensiones de transformación o de conservación, pueden promover la autonomía o la heteronomía. Los críticos son los encargados de definir los límites del campo. Decir de tal o cual corriente, de tal o cual grupo, que "no es poesía" o "literatura", es rehusarle la existencia legítima, es excluirla del juego, excomulgarla.

En el estudio del campo literario, los escritores no serán concebidos como "partículas mecánicas empujadas por fuerzas externas", sino como agentes sociales dotados de diferentes especies de capital, propenden a orientarse activamente, ya sea a través de la conservación de la distribución del capital, ya sea a través de la subversión de dicha distribución".

Para Bourdieu, está claro que lo que existe en el mundo social son relaciones, no interacciones o vínculos intersubjetivos entre agentes (escritores-lectores), sino "relaciones objetivas que existen independientemente de la conciencia y la voluntad de los individuos".

Esto implica, por último, que todas las oposiciones que se tiene costumbre de hacer entre lo interno y lo externo, la hermenéutica y la sociología, el texto y el contexto, son totalmente ficticias; están destinadas a justificar rechazos sectarios, prejuicios inconscientes o la búsqueda del menor esfuerzo.

En *Literatura y política en América Latina en el siglo XX: apuntes para una discusión*. Introducción, de Alejandra Bottinelli y Marcelo Sanhueza (2019), indica que, en América Latina, el siglo XX se abre en la esfera cultural a partir de una significativa transformación del campo literario e intelectual, en el que la profesionalización del escritor y su relativa autonomía frente al poder político estatal, va dejando paulatinamente atrás a la figura del letrado decimonónico que había ocupado, tanto el Estado como el campo cultural de un modo prácticamente hegemónico.

En sociedades dominadas por regímenes oligárquicos, el cambio de siglo ve emerger a un grupo de intelectuales que afirmará su especificidad y su distancia respecto del mundo político, en un esfuerzo por modernizar también el campo literario y los agentes que actuaban en su interior. Sin embargo, el campo literario no deja de intervenir con vigor en la esfera pública (Botinelli y Sanhueza, 2019: 22).

Desde la década de los ochenta, emergen nuevas sensibilidades estéticas vinculadas a la reivindicación de la diversidad sexual, tanto como una forma de expresión literaria como práctica política necesaria para abrir la discusión cultural a nuevas formas de representación de la sexualidad no ceñidas a lo heteronormativo.

Los escritores, realizan cada cual diversas renovaciones formales, tienen en común la reivindicación de la libertad creativa y sexual, así como una crítica a los regímenes de disciplinamiento impuestos por el miedo y la vergüenza, a aquellas autoridades de control de la creatividad en todos los planos del desarrollo humano (Botinelli y Sanhueza, 2019:33).

En las últimas cuatro décadas en América Latina, las escrituras de la memoria han atraído ingentes discusiones sobre las formas de nombrar el horror y la agresión directa sobre los cuerpos y las subjetividades. Pasada la predominancia del Boom, surgió una nueva enunciación sobre la memoria, expresada por el grupo generacional que vivió su infancia en dictadura o en períodos de violencia interna, el que ha sido nombrado en Chile como “generación de los hijos”.

Relatos contruidos en una relación tensionada con la memoria heredada de los padres y con las formas de la memoria emblemática de la izquierda política militante, que –aunque se ha discutido bastante– pueden ser considerados trabajos de “posmemoria” que problematizan cuestiones como: el propio lugar de enunciación mediado por el discurso autorizado de los padres; el género novelístico y sus normas hegemónicas (Botinelli y Sanhueza, 2019:35).

La memoria ocupó un lugar incómodo, inconveniente e impertinente ante las políticas de la “reconciliación” nacional. Se trató de una especie de memoria contraída, pospuesta, encapsulada, que reprodujo una modalidad de apropiación de la experiencia dictatorial que estatizaba la imposibilidad del éxodo y que, sobre todo, en los procesos transicionales en el Cono sur, va a ser devenir en la norma de

las políticas oficiales del olvido (Botinelli y Sanhueza, 2019:36). Cierra con ello, el siglo latinoamericano que intentó decir un nombre y a lo deja como legado para los que lo verán en el futuro (Botinelli y Sanhueza, 2019:38).

En “Estudios literarios y estudios culturales en América Latina. Reflexiones preliminares” (2007), de Genara Pulido Tirado, se señala que la crítica literaria latinoamericana tiene peculiaridades que no se pueden ignorar. La revolución que se produce en los años sesenta procede de un grupo de autores que no pertenecían a la academia, ya que eran, los escritores que estaban ocupando la escena literaria del momento: Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Onetti, García Márquez, entre otros (Pulido, 2007:180).

En lugar de reunirse en torno a departamentos universitarios, lo hacían en torno a revistas y frente al lenguaje hermético de la crítica académica, su estilo era el de unos escritores que aspiraban a llegar a un público más amplio y transformar los hábitos de lectura.

A partir de ese momento, no puede ignorarse ya el ámbito transnacional en el que toda sociedad tiene un punto de referencia obligado y con el auge de un determinado neoliberalismo, el consumo, la ruptura total entre baja y alta cultura, el surgimiento de nuevas teorías críticas como el post-estructuralismo, la deconstrucción o la teoría crítica feminista, la crisis del marxismo tradicional y el surgimiento de nuevos movimientos sociales (Pulido, 2007:182).

En efecto, es la época en la que tener una identidad era pertenecer a un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde la identidad básica se compartía con aquellos que habitaban en ese lugar; es la época de la transnacionalización de las comunicaciones y las migraciones multidireccionales, por lo que se recurre a conceptos más operativos, como el de transculturación (Pulido, 2007:185).

La primera consecuencia es la irrupción de la problemática del canon literario, pero también la necesidad de estudio de formas marginales y de carácter oral, la ubicación territorial de la enunciación crítica y la renovación epistemológica.

La literatura a finales del siglo XIX y principios del XX, cumple una función fundamental en la construcción de la esfera pública moderna. Surge la cuestión de la literatura nacional en torno a la cual se agrupan propuestas en relación a la

identidad nacional, las políticas estatales sobre inmigración y minorías étnicas o distintos proyectos educativos. La literatura y la crítica literarias son también socialmente significativas en torno a la teoría y la práctica de la Revolución (Pulido, 2007:186).

Es tras la caída de las dictaduras, y en plena transición democrática, cuando los estudios culturales toman el poder aprovechándose de hechos tan destacados como la aparición e implantación de los medios audiovisuales, populares, para las masas y los medios portadores de discursos de recepción (Pulido, 2007:187).

Los estudios latinoamericanos en cultura y poder surgen para reivindicar desde Latinoamérica una pluralidad de prácticas culturales que encuentran su especificidad en lo popular y en lo latinoamericano, situados los estudios críticos y teóricos en su lugar y con sus respectivos proyectos disciplinarios e intelectuales.

Los estudios literarios deben acercarse a las distintas prácticas discursivas que se producen en nuestra sociedad, analizándolas en función de una supuesta (y problemática) literariedad; los estudiosos de la literatura participan en la cultura, bien sea para reconocer su importancia y las influencias sobre el canon o para descalificarla, pero mostrándose respetuosos con los grupos de los de donde procede esa cultura (Pulido, 2007:204).

Los estudios literarios latinoamericanos han tenido que enfrentarse en las tres últimas décadas del siglo XX, ya que de todas estas luchas se pueden extraer inapreciables lecciones sobre la complejidad del hecho literario y la importancia que tiene en la historia (la geografía, la política, el poder, las lenguas...) (Pulido, 2007:205).

El artículo "Problemas, desafíos y perspectivas actuales de los estudios literarios y culturales sobre Centroamérica" (2013), de Werner Mackenbach es un análisis del estado de los estudios literarios y culturales en y sobre América Central a inicios del siglo XXI. Estos estudios se enfrentan con nuevos desafíos que requieren desarrollar un nuevo concepto y una nueva práctica de estudios regionales.

Entre estos desafíos se encuentran: el carácter inter/transdisciplinario, transareal e intercultural de los estudios, el trabajo en redes, la documentación y el

archivo del acervo cultural y literario, así como un cambio de paradigma del aferramiento a estudios de la identidad a formas y perspectivas de la convivencia.

Una tarea fundamental de los estudios literarios y culturales en y sobre la región consiste en (re)descubrir, recuperar y revalorizar el rico y diverso tesoro cultural de la región que ha sido invisibilizado por la dominación colonial y neocolonial. Es una tarea con dimensiones estéticas, científicas y políticas.

Entre los estudiosos de las literaturas y culturas centroamericanas se ha convertido en un criterio generalizado hablar de la “invisibilidad” y “marginalidad en la marginalidad” o “periferia de la periferia” de la región. Con este juicio, contrasta un crecimiento notable de estudios, proyectos de investigación, programas universitarios, congresos, publicaciones, etc. sobre las culturas y literaturas del Istmo, dentro y fuera de la región, particularmente en la década recién pasada.

En consecuencia, los estudios centroamericanos/centros americanistas se enfrentan con nuevos desafíos. Ya no se trata solamente de un necesario aumento cuantitativo de los estudios sobre la región y la superación de las limitaciones nacionales/nacionalistas. Se plantea el reto de desarrollar un nuevo concepto y una nueva práctica de estudios regionales (Mackenbach, 2013:27).

Arturo Arias, señala la totalidad de la narrativa centroamericana: el fantasma de las literaturas invisibles” señalando que “Centroamérica no tiene razón de existir, porque, como todos sabemos, ese rincón perdido del mundo sólo produce revoluciones y dolores de cabeza, pero ninguna literatura digna de encomio” (Mackenbach, 2013:28).

Según su criterio, la región no es solamente marginal “en relación con los centros de poder mundial, sino incluso a los pequeños centros de poder marginal: México, Buenos Aires, Sao Paulo”. Los productos literarios de la región son inexistentes “porque no tienen existencia real en los centros hegemónicos de poder cultural” y los escritores centroamericanos están “en busca de un crítico y, las más de las veces de un editor” (Mackenbach, 2013:28). Este desconocimiento no se debe a la falta de calidad literaria de las obras

escritas en Centroamérica, sino a una serie de factores extraliterarios de “subdesarrollo” en términos económicos, sociales y culturales.

La situación de los estudios literarios y culturales de la región centroamericana se caracterizó hasta en los años noventa del siglo XX por los siguientes factores: la ausencia de Centroamérica literaria y cultural en los estudios sobre Latino/Hispanoamérica y en las historias de las literaturas latino/hispanoamericanas, la no existencia de las literaturas y culturas centroamericanas en los programas universitarios de estudio en Europa, los Estados Unidos y América Latina, el poco conocimiento de escritores centroamericanos fuera de la región y fuera de las fronteras nacionales dentro de la región misma, la formación de los estudiosos centroamericanos de la literatura fuera de la región y sin mayor énfasis en las literaturas y culturas del istmo.

Además, la ausencia de programas específicos de estudio de las literaturas y culturas centroamericanas en las universidades de la región y el carácter limitado de los estudios centroamericanos dentro de la región misma (Mackenbach, 2013:29).

El artículo de Alexandra Ortiz, titulado “Ensayar una historia cultural de Centroamérica” (2015), menciona que la década de 1990 se caracteriza por ser un momento de gran producción y circulación de textos, en el área de la investigación histórica y literaria en Centroamérica.

En el campo de los estudios literarios centroamericanos, específicamente de aquellos que se ocupan de las más recientes tendencias, suelen ser foco de estudio problemáticas vinculadas a la emergencia de cambios y nuevas articulaciones en el espacio literario centroamericano, en los últimos treinta años.

A lo largo de la década de 1990, fue un momento marcado fuertemente por el desencanto y el cinismo, donde surgen en la región propuestas vinculadas a la reconstrucción de un espacio cultural desarticulado social, política y culturalmente.

La literatura como práctica discursiva y práctica cultural participa de estos cambios y reacciona, no sólo se empiezan a redefinir los roles de los intelectuales y sus producciones, sino que reorganiza el cuestionamiento del sistema epistemológico que dominó los períodos anteriores. Uno de los temas

fundamentales de ese sistema epistemológico, es el de la constitución de identidades.

En medio de estos procesos culturales sobresale la tarea de recomponer tanto las nociones de identidad nacional como las de identidades étnicas, de género e incluso regionales. Al mismo tiempo, se vuelve necesario incorporar una cuestión más: el cambio en la relación entre literatura y nación.

El ensayo como argumentación de América genera que gran parte de la historia que se ha escrito sobre el género ensayístico en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, haya sido articulada en torno a una de las dimensiones presentes en este género: donde se le constituye como el espacio en el cual, emerge el proceso de fundar una patria a través de la escritura.

El ensayo funda así un espacio para la argumentación sobre América, una patria y con él, una tradición de escritura. En las historias literarias nacionales de Centroamérica, la producción ensayística se ve resumida al estudio de personajes como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y Augusto Monterroso, hecho que evidencia la casi inexistencia de estudios sobre esta forma «fronteriza» de la creación literaria en la región.

Sin embargo, el ensayo debe ser asumido como una producción literaria que abre la discusión sobre el canon literario y el discurso sobre la americanidad. Sin duda alguna, el ensayo juega un papel crítico y fundacional para las literaturas centroamericanas del siglo XX desde el Modernismo.

El ensayo del escritor Sergio Ramírez «Balcanes y volcanes. Introducción al proceso cultural centroamericano» (1973-1983), propone estudiar el proceso cultural centroamericano como totalidad y escoge la literatura como espacio desde donde hablar de tal proceso, incluyendo también el papel que juega el novelista como ensayista, como intérprete y cronista de su sociedad.

Ramírez asume el lugar de constructor de una agenda propia, ligada a una política cultural; parte de una idea de cultura íntimamente ligada a la revolución sandinista. En la publicación de 1983, los postulados de Ramírez se construyen desde la perspectiva de la «ciudad letrada».

Esto es, desde la noción de literatura como institución, como el vehículo cultural más capacitado para transformar la sociedad y desde la idea del escritor, como un intelectual letrado, ocupado en la invención del imaginario sociocultural de la nación. Por lo que el ensayo, antes que una táctica se convierte en una estrategia, se vuelve una traducción simbólica explícita y menos disimulada de relaciones de poder y entre campos culturales.

A lo largo del ensayo de Ramírez, los cambios culturales enunciados marcan el paso de una preocupación o presencia de la americanidad a la regionalidad centroamericana, la escritura mantiene su protagonismo en la articulación de los elementos en disputa. Por lo que se evidencia el surgimiento de una apropiación de una estrategia de crítica cultural, que aspira a refundar un lugar para la literatura centroamericana.

Por lo que finalmente, esta apropiación de una estrategia de crítica cultural se convierte en un espacio fértil para leer la producción contemporánea de la región, en tanto espacio como lector, receptor y agente de los cambios culturales de los últimos años.

El estudio titulado “¿De la ira al asco? Reflexiones sobre el intelectual-escritor en Centroamérica “después de las bombas” y sus repercusiones en la literatura” (2015), de Werner Mackenbach, señala que, en Centroamérica, el papel del intelectual ha experimentado cambios significativos, especialmente, a partir del fin de los conflictos armados y la firma de los acuerdos de paz en varios países del Istmo.

Paralelamente, en los años noventa, el campo literario de Centroamérica, ha vivido transformaciones profundas en relación con la función de la literatura como instancia de creación de sentido e institución organizadora del campo cultural.

Ese período coincide no solamente con el fin de los conflictos armados y la transición hacia formas de gobierno más civiles y democráticas, sino también con los cambios fundamentales a nivel mundial (el fin de la Unión Soviética con todas sus consecuencias) y las repercusiones tecnológicas y comerciales-económicas de la actual fase de globalización acelerada en la región (Mackenbach, 2015:55).

Con el fin de los conflictos armados y aún más, por las repercusiones de los cambios en el campo cultural, el intelectual-escritor centroamericano ha perdido su papel hegemónico en los discursos culturales y políticos (Mackenbach, 2015:56). Los estudiosos de las literaturas centroamericanas han convertido en un lugar común hablar de las literaturas – especialmente las narrativas – contemporáneas en el Istmo como literatura de posguerra. Esta denominación implica el peligro de leer la literatura centroamericana actual en toda su diversidad, desde un criterio unificador que hace referencia a acontecimientos político-militares.

En el estudio “América Latina-Europa: intelectuales en un mundo multipolar” (2013), Nikolaus Werz sostiene que desde la revolución cubana de 1959 «fue afianzándose en Latinoamérica la figura del intelectual comprometido, cuya tarea es apoyar la revolución» (Mackenbach, 2015:57).

En Centroamérica, esta figura dominó en el campo político y cultural durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, especialmente en los países que fueron escenario de los conflictos armados. Con la directa intervención de los Estados Unidos en contra de estos esfuerzos, las tendencias nacionalistas se radicalizaron y emergieron conceptualizaciones y posicionamientos de la literatura y cultura al servicio de los movimientos de liberación nacional (Mackenbach, 2015:58).

Estos apuntaron a una politización extrema de la literatura/la cultura como parte de la lucha armada de la guerrilla y al mismo tiempo, se caracterizaron por la búsqueda de nuevas formas de expresión artística que superaran las tradiciones del arte “culto”. La literatura ocupó un lugar privilegiado en esos proyectos de construcción de la nación.

Desde los movimientos independentistas a inicios del siglo XIX hasta los movimientos guerrilleros en el último tercio del siglo XX, en Centroamérica, las líneas divisorias entre el campo político y el campo cultural/literario, así como entre la figura del político y del intelectual/literato eran difusas y tenues.

El “hombre letrado” encarnaba los dos campos, ejercía ambos oficios y asumía especialmente en el contexto del analfabetismo generalizado en

Centroamérica hasta muy avanzado el siglo XX, una posición hegemónica (Mackenbach, 2015:60).

Se postuló no solamente al escritor (también) políticamente activo, sino al guerrillero que (también) escribe: la literatura al servicio de la lucha armada. El escritor-intelectual se proclamó como instancia de representación política y estética inmediata, fiel y desinteresada del “otro” subalterno (en términos de clase, etnia, género u otros) (Mackenbach, 2015:62).

A partir de finales de la década de 1990, el campo intelectual ha sido escenario de múltiples cambios estéticos, en el papel del escritor y en la función de la literatura, en sus dimensiones de creación y de institución.

A partir de una lectura de la narrativa, especialmente la novelística centroamericana contemporánea enfocada en las representaciones literarias del intelectual se pueden perfilar ciertos cambios significativos. En términos políticos, el caso de Sergio Ramírez es paradigmático también en relación con las premisas estéticas de su escritura (Mackenbach, 2015:64).

Las novelas centroamericanas contemporáneas han mostrado que en sus representaciones literarias rompen definitivamente con la figura del intelectual comprometido y su función representacional para con la causa del pueblo, la nación, la etnia y las minorías oprimidas.

Presentan una imagen multifacética del intelectual que renuncia a los proyectos de construcción de una “nueva nación” y del “hombre nuevo”, cuestionan el papel de representación/ “representancia” del intelectual, y parodian el papel “noble” del “hombre letrado”, también en su variante de militante revolucionario (Mackenbach, 2015:69).

Los proyectos de un nacionalismo cultural en diferentes países centroamericanos, posicionaron la literatura en un lugar privilegiado, lo que resultó en la subvención y el financiamiento de proyectos literario-culturales como editoriales y premios literarios. Con todas las diferencias entre los dos países, eso fue el caso en Nicaragua y Costa Rica.

Los nuevos factores de la globalización acelerada tienen consecuencias para las condiciones de producción y distribución de la literatura y también, repercusiones

en el consumo y la creación literaria misma. Bajo estas condiciones, se perfila la creciente y definitiva separación entre el campo literario y el campo político/de poder en Centroamérica, mientras la relación entre literatura y economía se vuelve más estrecha.

Sergio Ramírez es un caso paradigmático. Mientras que su obra en los años setenta y ochenta fue editada en la Editorial Universitaria Centroamericana y la Editorial Nueva Nicaragua, ambas cofundadas por él mismo, hoy en día es uno de los escritores latinoamericanos más presentes en el mercado del libro internacional, dominado por las grandes cadenas de editoriales, especialmente en el mundo hispanófono (Mackenbach, 2015:73).

El intelectual-escritor, en la actualidad, está confrontado con la existencia sincrónica de diferentes formas de comunicación de la logosfera, grafosfera, vídeosfera y ciberesfera. Uno de los retos principales es cómo encontrar su papel como instancia independiente para interpretar las realidades en confrontación con la vídeosfera, que también en Centroamérica se ha establecido como la esfera de comunicación más autoritaria controlada por el Estado, los órganos de represión y los poderes económicos, incluyendo la delincuencia organizada, especialmente el narcotráfico (Mackenbach, 2015:75).

A modo de conclusión, el intelectual-escritor puede encontrar un nuevo (viejo) papel que radica en la fuerza subversiva de la literatura de romper con lo “obvio”, el “sentido común” y lo “fáctico” para contar otros mundos posibles u otras alternativas de la convivencia.

De acuerdo con el análisis de Magda Zavala, en los últimos años, la práctica literaria se ha visto permeada por las intenciones de las ideologías políticas, de izquierda tanto como de derecha, que han puesto énfasis en objetos de estudio de manera selectiva y en función de sus propósitos.

Lo anterior ha sido determinante de las redes canónicas vigentes en cada periodo, por ejemplo, el lapso de las guerras en Centroamérica dejó como saldo un campo literario dividido según las ideologías en conflicto.

Según la teórica, durante la segunda mitad del siglo XX, la renovación de los estudios literarios ocurrió de manera particular en Centroamérica. Costa Rica, por

un lado, parece haber sido centro de innovación, dadas sus condiciones sociopolíticas favorables, mientras los países que sufrieron la guerra, o han tenido una situación económica más deprimida han mostrado un paso más lento y conservador. Durante este periodo también surgen las epistemologías reivindicativas de minorías o grupos subalternos: mujeres y minorías étnicas, principalmente (Zavala, s.f., párr.8).

La crítica feminista tuvo cierto auge durante los años noventa en las universidades centroamericanas, aunque de manera no siempre protagónica. Recientemente empieza a despuntar la crítica de la masculinidad y los estudios de la crítica homoerótica, así como los estudios sobre privados de libertad y delincuencia en sus manifestaciones literarias. Sin embargo, estos cambios no han llegado del mismo modo, ni de forma simultánea, a toda Centroamérica, ni tampoco han tenido cobertura amplia en cada país. (Zavala, s.f., párr.9-10).

Magda Zavala indica que existen centros de renovación crítica muy localizados, en el caso de Costa Rica, las universidades en el Valle Central, con radios de acción circunscritos a grupos de profesionales y a zonas sociales o geográficas bastante restringidas.

Así, tal parece que desde el interior ha sido más difícil asumir la realidad multiétnica y pluricultural en los estudios literarios; igualmente, las realidades literarias diferenciadas según géneros y edades, por sus productores y por sus lectores, tanto como por las intenciones de la escritura.

Por eso, la literatura de mujeres, por ejemplo, no tuvo antes de la segunda mitad del siglo XX ciudadanía y la literatura de niños no es un campo de interés destacado todavía en el presente, como lo evidencian los cuerpos de textos seleccionados por la crítica. (Zavala, s.f., párr.10-11)

De esta manera, Zavala concluye que los estudios literarios internos en Centroamérica, por una parte, tienden a ser conservadores en el sentido de reacios al cambio, y por otra, incorporan las novedades teóricas y metodológicas de manera repetitiva y con bastante retraso en relación con los centros de producción de pensamiento en esta área.

Además, en cuanto a estrategias, se carece de diagnósticos sobre su desarrollo, así que se trata de un proceso desarticulado, que no obedece a ninguna planificación específica y por esa razón, no tiene metas de corto, mediano y largo plazo, muestra dificultades para acumular el conocimiento adquirido y sus abordajes más novedosos dependen de las modas teóricas y las posiciones ideológicas vigentes.

Por los motivos mencionados, en la región no es posible hablar de la existencia de un canon, sino de redes canónicas, donde cada país y la región como conjunto cuenta con su canon oficial (dictado por las instituciones más fuertes en cada período) y cánones diversos: el de los escritores (indica el reconocimiento entre pares), el de los medios masivos (canon periodístico), el del aparato educativo (canon educativo, dictado por los ministerios de educación y de cultura y por las universidades, principalmente), canon de derecha, canon de izquierda (en el presente, con fronteras diluidas), entre otros. En estas circunstancias, la práctica de una escucha recíproca, atenta y respetuosa, sería un gran paso. (Zavala, s.f., párr.22)

De acuerdo con el trabajo investigativo “El problema de la periodización literaria en la cultura centroamericana de posguerra: una región discontinua y heterogénea” (2014), de José Luis Escamilla Rivera, otro aspecto aun latente en la novela de los últimos años es precisamente la influencia que la globalización como factor cultural ha causado en la producción, circulación y consumo de la literatura en la región. Además, a pesar de reconocer que las condiciones históricas se han modificado, todavía no se deja de pensar y comparar el presente con el pasado más cercano.

Así, según José Luis Escamilla, con las facilidades que ofrecen el desarrollo tecnológico, el flujo de capitales y demás, también resulta importante destacar que el campo cultural y de producción artística de este periodo se modifica. Tal planteamiento no se limita únicamente a aspectos del mercado, ya que también se intercambian signos, estrategias discursivas y horizontes de expectativas (Escamilla, 2014:229).

Escamilla señala que esta evaluación representa una de las variadas apreciaciones sobre el nuevo espacio del campo literario centroamericano). Desde esta perspectiva, el encuentro de Centroamérica con un mundo globalizado no deja efectos del todo positivos para la literatura, principalmente porque al encontrarse la literatura (libro) con el mercado, las condiciones de producción se ven afectadas (Escamilla, 2014:230).

En la actualidad, tampoco se puede olvidar que cuando los estudiosos de la literatura acuden a criterios extraliterarios para explicar objetos estéticos, se relacione con la influencia de métodos utilizados años atrás, en los cuales se abordaba el texto literario desde su relación con la historia y el contexto.

De esta manera, sobresale constantemente el papel de la literatura y el escritor en los procesos sociales. Por tal motivo, era usual la convergencia entre texto literario y proceso histórico, es decir, la explicación de la literatura desde el contexto histórico y social. En síntesis, la narrativa centroamericana se convierte en el espacio en el que se identifican signos históricos y cotidianos; así como la memoria y la denuncia. (Escamilla, 2014:232).

Esta figura del personaje representa al nuevo período cultural centroamericano y la simultaneidad temporal entre el pasado y el futuro, en resumen, transita un tiempo/espacio entre los recuerdos locales, la vertiginosidad global y el posmodernismo (Escamilla, 2014:233-234).

Ante esto, Escamilla concluye que en esta literatura se sintetiza la acumulación de los tiempos históricos, el presente y el futuro incierto; expone a los personajes como individuos aislados, fragmentados, en fuga, sin rumbo fijo y que se enfrentan a una sociedad violenta, fuera de control institucional.

## **8. Conclusiones**

Las conclusiones de esta investigación se exponen mediante cuatro apartados específicos. Estos se corresponden, a su vez, con las secciones temáticas del informe de tesis. Así, las conclusiones acerca de las relaciones entre el análisis de la construcción del relato policíaco y los repertorios temáticos de la novela de Ramírez constan en la sección 8.1.; las relativas a la historiografía del género neopolicial en Centroamérica, en la sección 8.2.; las conclusiones acerca de la teoría del género neopolicial en Centroamérica, la construcción del canon literario contemporáneo y del campo literario centroamericano en la sección 8.3.; y finalmente, las que versan sobre la recepción crítica de la novela *Ya nadie llora por mí*, en la sección 8.4.

En todos los casos, estas secciones se enuncian a manera de proposiciones generales sobre los asuntos más destacados y pretenden recapitular los hallazgos de este estudio; en particular, aquellos que puedan contribuir a una mejor y más completa comprensión de los repertorios temáticos del género neopolicial y la recepción crítica de la novela *Ya nadie llora por mí*, de Sergio Ramírez.

### **8.1. Conclusiones acerca de relaciones entre el análisis de la construcción del relato policíaco y los repertorios temáticos de la novela de Ramírez.**

Con respecto a los ligámenes entre el análisis de la construcción del relato policíaco y los repertorios temáticos de la novela de Ramírez, se concluye que:

1. Todorov, sobre la estructura de los relatos policíacos, señala que esta responde a la construcción de dos historias que se encuentran plegadas, es decir, que se relaciona con una historia que contiene a otra y, a la vez, con la representación estético-literaria de dos tiempos que se encuentran y se conectan mediante el crimen o el asesinato.
2. María Belén Molina (2007) hace hincapié en el vínculo de la novela policíaca con la filosofía, pues ambas tratan de sacar a la luz la lógica interna de unos hechos

al parecer inconexos. En este sentido, el punto de partida común para todos los relatos policíacos, ya sean cuentos o novelas, es la ruptura de un estado de normalidad, de un orden existente, esto es, la fractura de las relaciones sociales consuetudinarias por un acto violento o criminal. Como resultado de ello, la función del detective se dirige a la restauración de la normalidad perdida.

3. Los ingredientes principales del género son el crimen y la investigación, ya que del crimen dependen la víctima, el criminal, el modo, el lugar y los sospechosos, mientras que de la investigación dependen la técnica de investigación, el detective, el desenmascaramiento del criminal y los sospechosos, único elemento en el que convergen ambos ejes.

4. Ulloa (2013) señala que la construcción de la novela policíaca está constituida por dos movimientos. El movimiento de apertura, en el cual las pistas, así como las soluciones posibles son múltiples —lo cual desencadena en una gran cantidad de sospechosos— y el movimiento de clausura, momento de la historia cuando se dan todas las posibles soluciones.

5. Rocío Martini (2018) destaca que Todorov según Pastormerlo (1977) realiza una clasificación de la literatura teniendo en cuenta dos tipos de relaciones de las obras con los géneros: (a.) la gran literatura, caracterizada por la ruptura y la heterogeneidad, y (b.) la literatura de masas, determinada por la uniformidad y la obediencia a las normas genéricas. Dentro de esta última clasificación, Todorov ubica a la literatura policial. De este modo, Todorov entiende el género policial como esa literatura de masas que se conforma con las reglas del género y que, por pertenecer a tal esfera, está condenada a reproducirse de manera repetida. En el caso del estudio realizado a partir de la novela de Ramírez, la novela asevera tal concepción del género por parte de lo presentado por Todorov pues, la estructura y narración de los hechos evidencia una intención y determina persé una construcción de una intención autor y lector y de paso, una idea de cómo la literatura más allá de su lectura conlleva una intención más comercial y mercantilizada, a partir de temas que la sociedad lectora podría reconocer interpretar de forma concreta y hasta normativizada.

6. En el caso de la novela de Ramírez, la estructura del relato se vincula con la historia de la violación, el abuso y la desaparición de Marcela, cuestión que remite a los repertorios literarios de la ficción criminal y convierte a la obra en un texto con una temática propia de la narrativa neopolicíaca centroamericana, esto es, en una creación literaria destinada a profundizar en determinadas manifestaciones de la violencia, generar conocimiento al respecto y articular una interpretación de las sociedades de la región.

7. Por medio de la revisión y el análisis sobre la historia de la investigación que se desarrolla a través de la novela de Sergio Ramírez, se logra la identificación de doce acontecimientos o secuencias importantes, los cuales se concentran en la desaparición y el hallazgo de la víctima (Marcela).

8. En el fondo, la novela de Ramírez plantea una tesis acerca de la sociedad nicaragüense; donde la corrupción y el compadrazgo arrojan a la clase política, la élite empresarial y otros pequeños grupos de privilegiados. Para los ciudadanos comunes, incluidas las mujeres, no hay justicia ni protección garantizadas por el Estado.

9. En el texto analizado, la construcción de los acontecimientos y la desaparición de Marcela no se concentran en la ciudad o en la noche estrictamente, como ocurre en numerosas novelas policíacas. Algunos de estos hechos suceden a plena luz del día y en sitios marginales que demuestran la desigualdad económica y social e inclusive, política, de una Nicaragua contemporánea donde no todos son iguales ni gozan de los mismos derechos y donde el delito de los poderosos no existe, tal y como lo sugiere el desenlace de la obra con la desestimación del caso del detective Morales.

10. En el epílogo de la novela, se plantea una inequidad entre los distintos sectores de la sociedad nicaragüense. El neopolicial se caracteriza por el abordaje crítico del delito y la violencia en el contexto latinoamericano. En este sentido, la novela de Ramírez aborda la violación como una práctica extendida y naturalizada dentro del patriarcado. Además, las agresiones en contra de la mujer son permitidas en el marco de una cultura tradicionalista y de un aparato judicial supeditado al

poder político- económico de ciertas élites; por ello, al final, se destaca la impunidad. Este hecho social es el eje de la representación novelada del mundo local.

11. Con respecto a la revisión y el análisis de la historia del crimen, se identifican seis acontecimientos relevantes, los cuales se originan con el matrimonio entre el agresor Miguel Soto y doña Ángela (madre de la víctima).

12. Los temas presentes en la novela de Ramírez y característicos del neopolicial centroamericano remiten a la construcción literaria y artística del texto; entre los más importantes se incluyen: la intención artística, la construcción de los personajes, la descripción del detective, la figura de la víctima, la figura del victimario, el entorno espacial y cultural al que se refiere la novela y el tiempo en el cual transcurren los acontecimientos que enlazan la historia de la investigación y el crimen (abuso).

13. En cuanto a estructura, la novela *Ya nadie llora por mí* (2017) se encuentra dividida en tres partes: la primera titulada «viernes, 27 de agosto»; la segunda, «sábado, 28 de agosto» y una tercera que corresponde al epílogo titulado, a su vez, como «viernes 3 de septiembre».

14. La obra inicia *in media res*, pues ya con anterioridad han ocurrido una serie de acontecimientos que desencadenaron las acciones narradas al comienzo del texto. En el caso de la novela, se inserta en las primeras páginas, un apartado que se titula *Wikipedia*, una forma discursiva empleada por el autor para contextualizar o poner al tanto al lector sobre datos relevantes que debe manejar previo a la lectura y sobre el contexto socio-político conforme al espacio/tiempo desarrollado en la novela: la Nicaragua contemporánea.

15. Sergio Ramírez aporta datos que, si bien forman parte de la ficción novelesca, no dejan de constituirse como referentes de la realidad sociopolítica del país centroamericano. Entonces, queda en evidencia la intencionalidad de emplear el recurso de la verosimilitud como un mecanismo de crítica social de la realidad regional.

16. Desde la visión detallada del protagonista, se muestra cómo el gobierno intenta brindarle al pueblo una apariencia de modernidad y mistificación, la cual viene a contrastar con las situaciones de miseria, pobreza y marginalidad vividas por algunos personajes y habitantes de la ciudad de Managua y que

constantemente, se proyectan sobre la lectura, por ejemplo, los extensos pasajes dedicados a la descripción social del Tabernáculo.

17. En cuanto a la figura del detective, Dolores Morales se configura como un antiguo guerrillero revolucionario, que luego del triunfo de la Revolución Sandinista se desempeñó como policía en la lucha contra el narcotráfico; no obstante, termina dedicándose a su negocio propio, ofreciendo sus servicios como un investigador privado. Dolores Morales, de acuerdo con la perspectiva de los elementos característicos de la novela policíaca, presenta un perfil particular, es un hombre ya entrado en años, no forma parte de un núcleo familiar estable y producto de su trabajo anterior, perdió una pierna en medio de una balacera. Sin embargo, más allá de las dolencias físicas y la edad, estas circunstancias adversas no parecen obstaculizar o empañar el impulso y las capacidades investigativas del protagonista, pues se moviliza con total independencia y realiza su trabajo con total entrega. En este sentido, muy al estilo del género, el personaje cuenta con una ética personal y busca la verdad y la justicia mediante la pesquisa policial.

18. El texto presenta una descripción detallada de espacios, por ejemplo, el sitio donde se ubica la oficina de atención del inspector Morales; con las descripciones presentadas, resulta evidente el contraste y los cambios que ha sufrido el Residencial Bolonia con el paso del tiempo, estructuras que en algún momento fueron majestuosas, en la actualidad sobreviven en medio de ruinas y vestigios, como consecuencia de desastres naturales que han azotado a Nicaragua y, a su vez, sobreviven como testigos de los procesos dictatoriales e incluso, de la Revolución Sandinista.

19. La novela también retrata la forma en que la globalización y el capitalismo se insertaron en la sociedad nicaragüense, mediante la apertura de empresas transnacionales y centros comerciales como el que alberga la oficina del inspector. Es en medio de una modernidad en decadencia donde se ubica el centro de trabajo de Dolores Morales y sus ayudantes (doña Sofía y la Fanny), los trabajos que se realizaban en la agencia se habían reducido a la investigación sobre infidelidades conyugales, pero se rompe cuando el inspector acepta el trabajo encargado por el “empresario” Miguel Soto.

20. En la visita de Morales al Tabernáculo, se observa una ruptura con respecto al modelo de perfección que representaba el investigador en la novela policíaca fundacional o clásica. Además, se retrata una imagen vulnerable del protagonista, que, al verse desprovisto de su bastón en el sitio, fácilmente se convierte y muestra como una figura acabada y degradada, frágil y con dificultades físicas para defenderse.

21. En *Ya nadie llora por mí* (2017), el protagonista se encuentra representado por la figura detectivesca del inspector Dolores Morales, en ese sentido es muy significativo el hecho de que las viejas militantes, luego estén asociadas con el establecimiento de la justicia en la Nicaragua de Ortega. Estos personajes se proyectan como justicieros de izquierda en el mundo del neoliberalismo (cómplice de la élite sandinista y empresarial).

22. Una de las figuras más importantes que acompaña al protagonista a lo largo de la narración es la voz (fantasma) del subinspector Lord Dixon; la voz amiga y consejera de Lord Dixon permanecerá cerca del inspector del principio al fin de la narración, por lo que se interpreta que la amistad entre ambos trasciende más allá de la muerte.

23. El antagonista es representado por el personaje de Miguel Soto Colmenares, un empresario de aproximadamente setenta años, el cual contrata los servicios de investigación privada para dar con el paradero de Marcela. Entre los cómplices y colaboradores de Soto, se encuentran Mónica Maritano, su asistente personal, y Tongolele, un representante de la Policía Nacional que se vale de su condición de poder para manipular la justicia en beneficio del criminal, develando así la corrupción de los entes gubernamentales.

24. En contraposición a la imagen del criminal, se ubica el personaje de Marcela, que viene a figurar como la mujer víctima y quién tras recibir el apoyo de la reverenda Úrsula, el inspector Morales y doña Sofía, toma la decisión de denunciarlo, a través de los medios de comunicación de Managua.

25. El desenlace de la novela se va marcando con la imagen del momento en el que el detective Morales es obligado a salir de Nicaragua, haciendo uso de la fuerza. Soto y Tongolele dan la orden de trasladarlo a uno de los puestos fronterizos en

compañía de Rambo y el Rey de los Zopilotes. Prevalece, el recurso narrativo del final abierto.

26. En la novela policial, el mundo representa un lugar de riesgos, donde los hombres depredan a otros hombres. En virtud de ello, se elabora artísticamente una cosmovisión que, en el texto de Ramírez, es más específica. El autor tiene una perspectiva que se va articulando y concluye con la interrogante sobre ¿cómo se define la Nicaragua contemporánea? Este tipo de construcciones literarias siempre tienen implícita una visión cínica de la realidad humana y social.

27. Desde la elaboración y la explicación artística de la novela, Ramírez se enfoca en la construcción de un mundo oscuro y espacios diversos (situados en la ciudad), los cuales involucran una visión cínica y desencantada.

28. Existe en esta narrativa una actitud neocínica contemporánea que le da vida y protagonismo al género policial, pues no solo se habla de crímenes, corrupción y delitos, sino de segmentación de clases, sociedades al margen de la riqueza y de la pobreza, lo cual se asocia, desde un punto de vista más político-cultural, al capitalismo contemporáneo y la crítica de la globalización y el ocaso de las utopías revolucionarias.

29. En la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), el personaje del inspector Dolores Morales e incluso Marcela viven sumidos en ese desencanto que les produce la Nicaragua contemporánea, lugar donde prevalece la corrupción y la impunidad. La imagen desencantada del detective se termina de completar al final del relato cuando este se encontraba en el exilio en la frontera entre Nicaragua y Honduras. En este momento, Morales experimenta sentimientos encontrados, porque mientras pretende regresar a Managua, en medio del anonimato, se siente a la vez invadido por una gran tristeza e incertidumbre de lo que vaya a suceder con él y los suyos durante ese retorno.

30. El ambiente citadino que se retrata en la novela hace alarde a las divisiones sociales que en ella se encuentran, en este espacio que corresponde a la ciudad de Managua se entrecruzan, por un lado, el mundo del poder y la riqueza, representado por el lujoso *penthouse* de Soto y, por otro, la pobreza y marginalidad de quienes habitan los precarios y las vecindades.

31. En esta novela, la ciudad centroamericana se proyecta como caótica, desordenada y llena de escondrijos e irregularidades, se destacan los espacios nocturnos donde el individuo puede evadirse, saciar cada uno de sus deseos y dejarse llevar por la pasión del momento, también se presenta una ruptura con respecto a la confianza en el orden jurídico que, con frecuencia, se presentaba en el policial clásico. La ciudad de Managua se describe como un lugar inseguro, un sitio donde los personajes constantemente deben luchar para subsistir en medio del caos y la precariedad. Por eso, algunos de ellos permanecen a la defensiva y llegan a concebir las agresiones y los actos violentos como parte de la cotidianeidad.

## **8.2. Conclusiones acerca la historiografía del género neopolicial en Centroamérica.**

Con respecto a la historiografía del género neopolicial y su evolución en el contexto centroamericano, se concluye que:

32. Andrea Pezzé (2016) señala que, en Centroamérica, el (re)nacimiento policíaco se dio especialmente a partir de la década de 1980, cuando algunos autores decidieron explotar las potencialidades narrativas de la *detection novel* o del *hardboiled*, especialmente para escrutar las dinámicas oscuras del poder y de la represión.

33. Tras la violencia política de la segunda mitad del siglo XX, la afirmación masiva del narcotráfico y el crecimiento desordenado de las ciudades, en muchos países, el neopolicial (según la definición más reconocida) logró expresar la estética de la posmodernidad urbana, los excesos de la violencia y el peligro cotidiano. De esta manera, se produjo una escritura centrada en la actuación de las estructuras de poder, sus pretensiones y la represión ejercida desde las cúpulas gubernamentales.

34. El entorno caótico expuesto en la novela policíaca centroamericana responde a la idea de posmodernidad literaria o, en otras palabras, lo que se comprende como literatura posmoderna. A partir de la clasificación realizada por Pastormerlo (1977),

con respecto a los tipos de relaciones de las obras con los géneros, se clasifica la novela de Ramírez como parte de la literatura de masas, debido a que se encuentra determinada por la uniformidad y la obediencia a las normas genéricas. Dentro de esta clasificación, se ubica la narrativa neopolicial centroamericana y consecuentemente el texto en estudio. Esto no supone, desde luego, ausencia de criticidad ni revisionismo social, principios comunes a la narrativa neopolicial hispanoamericana.

35. El género neopolicial funciona bajo el régimen de la literatura de masas y muestra, por medio esas zonas categóricas, todas las características de este tipo de producción: esa literatura homogénea, ligada directamente a la demanda del mercado, pensada para un público heterogéneo. Dichos textos se convierten, en algunos países, en un auténtico fenómeno social, denominado *subgénero* o *subliteratura*.

36. Este tipo de obras se encuadran, a menudo, en el ámbito del consumo popular, además, se producen en serie, con distintas funciones e intenciones, desde entretenimiento hasta la denuncia y búsqueda de apertura con respecto al canon literario centroamericano.

37. En las últimas décadas ha ido en aumento el número de autores y lectores centroamericanos que cada vez más se interesan en el género policial, lo siguen y por su parte dejan de considerar el relato neopolicial como un subgénero. Se ha contribuido, en ese sentido, a la realización de teoría y categorizaciones en pro de su evidencia como un género literario contemporáneo, que, a su vez, retrata parte de las problemáticas del Istmo.

38. Vargas (2005) menciona que, en la región, esta literatura, además de mostrar la cruda realidad de una sociedad desintegrada, de ser contestataria y crítica ante las diferentes manifestaciones de poder, se ha visto permeada por “[...] recursos como el humor, la ironía, la parodia, el carnaval y la intertextualidad, que le permiten a los autores proyectar la imagen de un universo complejo [...]. Estos recursos estilísticos empleados por Ramírez en sus textos, corresponde a una de las estrategias empleadas con el propósito exhibir indirectamente o incluso cuestionar la forma en que se encuentran viciados los entes de poder y Aparatos Ideológicos

del Estado en Nicaragua; pues tal crítica no se limita únicamente al gobierno o al sistema judicial, también involucra la religión.

39. Ramón Díaz Etérovic (2001) señala que el fenómeno del neopolicial latinoamericano corre de manera paralela al auge que tuvo la novela policial en España, de la mano de autores como Juan Madrid, Andreu Martín y Manuel Vázquez Montalbán.

40. El principal aporte a la aparición del neopolicial -al menos desde la perspectiva de lector y autor- se da en las novelas de Osvaldo Soriano, quien con *Triste, solitario y final* amplió y validó el camino de la novela policíaca latinoamericana y centroamericana.

41. Díaz (2001) indica que, en esas novelas, hay un contrapunto evidente entre literatura e historia, a partir de temas fácilmente reconocibles, una filosofía de resistencia, un pesimismo activo, que lleva al investigador a inmiscuirse en investigaciones que le permiten relacionarse con otros personajes marginales.

42. De acuerdo con Ortiz (2007) en la época de la posguerra, la literatura misma se encargó de apuntar hacia la necesidad de la apertura de las nociones, conceptos e instrumentales críticos que la definían.

43. La literatura testimonial intentaba llenar un vacío histórico y cultural al proponer la conformación de una identidad nacional como parte de la problemática del Estado-nación desde la experiencia revolucionaria –y con la finalidad de producir consenso y conciencia de clase en y desde los sectores populares– en la actualidad, es válido hablar de cierta narrativa, y especialmente del género novelesco, como una escritura que se desplaza por ejemplo, hacia otras apropiaciones literarias de la realidad.

44. La literatura centroamericana de las últimas décadas ha estado determinada por temáticas que giran en torno a la criminalidad, la violencia y la corrupción. Además, ese mundo en el cual se desenvuelven los personajes se visualiza como un lugar lleno de riesgos, donde constantemente los seres humanos se encuentran expuestos y, por ende, se produce inseguridad.

45. Ronald Rivera (2014) con respecto a la visión de mundo que se proyecta en la narrativa del Istmo, afirma que dichos relatos van evolucionando de tal manera

que ya su función de entretenimiento y el ideal de justicia como fuente de inspiración pierden valor para dar espacio a la representación de realidades cada vez más caóticas.

46. Gran parte de la producción literaria centroamericana más reciente se encuentra permeada por una visión cínica de la realidad, así lo plantea Beatriz Cortez (2010), quien manifiesta que, en el contexto de caída del socialismo real y las utopías revolucionarias, el cinismo le proporciona al sujeto una guía de sobrevivencia. Se describe tal actitud como una sensibilidad que ya no expresa fe, ni esperanza en aquellos proyectos revolucionarios utópicos e idealistas que predominaron en Centroamérica durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX.

47. La ciudad pasa a ocupar un lugar protagónico en la narración y son los ciudadanos que la habitan quienes viven las consecuencias de un conflicto social civil permeado por la violencia. Estas nuevas relaciones de convivencia en el espacio de la violencia urbana, de una sociedad civil en ruinas, muestran las formas en que se han transformado los modos de relacionarse del individuo con el espacio urbano, con sus habitantes, con el Estado, el poder y con el concepto mismo de ciudadanía.

48. Adriana Sara Jastrzębska (2012) señala que el género neopolicial nace a raíz de dicha paranoia, inseguridad, amenaza y agresión que perciben las sociedades al adaptarse a la modernización rápida desde mediados del siglo XIX.

49. En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, el género ya no es nada marginal en la producción literaria. En Hispanoamérica, se ha convertido en un instrumento literario crucial de descripción y diagnóstico de la sociedad, desembocando en lo que Francisca Noguero l llama *neopolicial*.

50. Jastrzębska (2012) concluye que los vacíos y los silencios en la historia de Centroamérica constituyen en general, el germen de dicha *paranoia* donde no el saber histórico se va convirtiendo en un saber que más tiene que ver con el desorden paranoico que con cualquier orden histórico.

### **8.3. Conclusiones acerca de la teoría del género neopolicial en Centroamérica, la construcción del canon literario contemporáneo y la construcción del campo literario centroamericano.**

Con respecto a la teoría del género neopolicial en Centroamérica presente desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI, la construcción del canon literario contemporáneo y del campo literario centroamericano, se concluye que:

51. Los escritores de los setenta o *postboom*, entre los que se encuentra la plana mayor del neopolicial hispanoamericano, recelan de los discursos autoritarios y se refugian en la cotidianeidad. Son enemigos de la experimentación y privilegian en sus textos los nuevos realismos. Desde el punto de vista ideológico, se definen como hijos del 68, militantes de izquierda durante su juventud, pero desencantados con la evolución de la cultura política de las décadas posteriores.

52. Con frecuencia, se ha considerado a 1976 como el punto de partida del neopolicial, pues en ese año se publicaron dos novelas mexicanas paradigmáticas del género: *Días de combate* (1976), de Paco Ignacio Taibo II y *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia. En Argentina, se difundió “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia, que conjuga sus conocimientos lingüísticos con una trama de extrema complejidad.

53. Los planteamientos por medio del periodismo redundan en la profusión de neopoliciales basados en crímenes reales, escritos a partir de documentos tan diversos como testimonios grabados, crónicas periodísticas o los noticieros televisivos.

54. El neopolicial entonces, privilegia la representación de contextos sociales problemáticos y como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano. Los representantes de la ley que se apoyan en el sentido común y el conocimiento del medio, ganan en sentido del humor y pierden solemnidad.

55. El neopolicial también considera las diferencias sociales como su motivación esencial. Siendo de ese modo, el último tercio del siglo XX se caracteriza por el asentamiento definitivo de los mitos de la cultura de masas en la sociedad,

provocando la aparición de nuevas identidades desterritorializadas en torno a la música popular, el cine, el comic o la telenovela, que unen a los seres humanos en una cultura sin fronteras.

56. En el ámbito académico, la reivindicación de la cultura de masas en disciplinas como la sociología de la literatura y la semiótica conlleva el reconocimiento definitivo de los considerados géneros menores o *Trivialliteratur*.

57. A nivel lingüístico, además de incluir numerosas voces, se intenta distinguir diversos modos de habla para caracterizar el lugar de la historia, especialmente del registro coloquial. De ahí, que se incluyan los lenguajes particulares de distintos grupos sociales como el propio de los artistas, el del hampa, el de la policía y el de la clase política.

58. En la novela neopolicial, poco importa que el enigma pierda importancia o que la policía no sea capaz de resolverlo, lo que interesa es dejar constancia de la existencia del delito, de la corrupción y de la violencia de índoles política y estructural. Por lo tanto, deja de ser interesante descubrir la identidad del culpable desde el principio de la narración o sencillamente dejarla oculta.

59. Según García (2014), el culpable casi nunca resulta ser el único o directo responsable del crimen. Sino que el enigma se presenta únicamente como pretexto para conducir una trama que desentraña la oscura realidad de unas sociedades dominadas por la corrupción generalizada y que destapa la crueldad de la vida urbana, siendo el escenario más corriente la gran ciudad latinoamericana.

60. La visible preocupación de los escritores por quebrar las reglas del género y la importancia dada a dicho quiebre en el texto literario permiten pensar que este juego sustituye, en el plano estético, el recurso a la investigación como juego formal propio de la fórmula clásica.

61. De acuerdo con Margarita Rojas (2011) existe, en este tipo de novela, una investigación de fuentes históricas; sin embargo, a pesar de que la narración se concentra en la investigación policíaca, en la segunda parte de la obra, este complejo nudo de acciones se complica, debido a que los acontecimientos se narran mediante las múltiples perspectivas ofrecidas por los nuevos personajes que van apareciendo, así cada uno de ellos narra una parte de la acción.

62. La construcción del canon literario centroamericano en la época contemporánea supone, para el caso de Ramírez, cómo fue que el autor y su novela han terminado interpretándose como un texto relevante para la comprensión de la literatura centroamericana contemporánea. También, examina si en la crítica centroamericana se mantiene la imagen de Sergio Ramírez como un representante literario de la Centroamérica contemporánea, en cuanto sus obras, premios, política, mercado literario, academia y representación estética de Centroamérica.

63. De acuerdo con González Zúñiga (2004), la literatura podría ser considerada como esa parte de la cultura que otras manifestaciones no han llegado a satisfacer con plenitud, esto a pesar de su reconocida hegemonía cultural. Así la literatura, en virtud de sus posibilidades discursivas y su posición en el devenir histórico más reciente, ha experimentado, mediante el texto, las formas más variadas de expresión y comunicación social.

64. Con respecto a la conformación del canon literario en la región centroamericana, Barrientos Tecún (2019) señala que, si se realiza una revisión de las diferentes historias de las literaturas de Centroamérica y de las antologías nacionales que se han publicado en los diferentes países del Istmo, quizás lo que llama la atención sea la inusitada cantidad de autores, además del gran número de ellos cuyos nombres y obras han pasado al olvido o a los márgenes de la literatura.

65. En las literaturas centroamericanas actuales, la narrativa y, en particular, la novela aparece como el canon dominante. Las razones de este fenómeno pueden ser diversas, desde las cualidades propias de la producción, su novedad y aportes inéditos, las políticas de los mercados editoriales e incluso, las preferencias particulares, tanto de críticos como lectores.

66. Señala Barrientos Tecún (2019) que tal fenómeno viene a producirse en todas las épocas y de forma particular en los países periféricos, ya sea por dependencias de tipo económicas, políticas o culturales. Otra situación que ha contribuido a dejar por fuera del canon a varios autores y textos es la escasez general de tirajes y su reducida difusión en Centroamérica. Es probable que, a futuro, haya nuevas canonizaciones; sin embargo, más allá de eso, la importancia

reside en construir una *memoria global* de la literatura centroamericana como parte de esa herencia cultural que contribuye a su vez a la crítica histórica.

67. Albino Chacón Gutiérrez (2011), sobre la temática del canon literario en la región, describe y analiza procesos de transformación en torno al ejercicio de lo literario. De acuerdo con los argumentos del crítico, la publicación del texto *Los compañeros*, del guatemalteco Marco Antonio Flores, en 1976, marca un parteaguas con respecto a los modelos de escritura imperantes hasta ese momento en Centroamérica, ya que expone por primera vez, las voces de los grupos que llevaban a cabo la lucha armada en ese país.

68. Albino Chacón (2011) manifiesta que “esta novelística desencadena una confrontación de carácter textual en la región, pues surge cuando aún se consideraba la literatura como arma de combate en la lucha política”.

69. Albino Chacón (2011) señala que: “Los testimonios desempeñaron el papel de espejos de un momento histórico determinado, dada la legitimidad y autoridad social de la voz narrativa, protagonista privilegiada de los acontecimientos narrados, así como el alto valor representativo social que se le concede”.

70. La narrativa centroamericana de los años ochenta y noventa se debatió entre las propuestas éticas y estéticas de los planteamientos revolucionarios, articuladas principalmente en la producción testimonial y la forma en que esta se enfocaba sobre los acontecimientos recién vividos. Chacón señala que la nueva literatura se considera no como conformadora de autoridad, sino como una producción desautorizadora de construcciones previas.

71. En Centroamérica, la narrativa prosigue así, su función ética, se ocupa de temas que el lector reconduce a la historia de Centroamérica, pero lo hace desde un punto de vista distinto. El cambio de fondo en la tradición literaria actual, reside en cierto modo en la posición del autor, más estética que ética, y en la voluntad de cada escritor de adscribir su propio texto dentro de pautas que tienen que ver con la realidad y lo intertextual, pero que reclaman también la posibilidad de una reconstrucción ficcional libre, aunque verosímil.

72. Alexandra Ortiz (2015), menciona que la década de 1990 se caracteriza por ser un momento de gran producción y circulación de textos, en el área de la

investigación histórica y literaria en Centroamérica. En el campo de los estudios literarios centroamericanos, suelen ser foco de estudio problemáticas vinculadas a la emergencia de cambios y nuevas articulaciones en el espacio literario centroamericano, en los últimos treinta años.

73. La literatura como práctica discursiva y práctica cultural participa de estos cambios y reacciona, no sólo se empiezan a redefinir los roles de los intelectuales y sus producciones, sino que reorganiza el cuestionamiento del sistema epistemológico que dominó los períodos anteriores. Uno de los temas fundamentales de ese sistema epistemológico, es el de la constitución de identidades.

74. En medio de estos procesos culturales sobresale la tarea de recomponer tanto las nociones de identidad nacional como las de identidades étnicas, de género e incluso regionales. Al mismo tiempo, se vuelve necesario incorporar una cuestión más: el cambio en la relación entre literatura y nación.

75. Según Mackenbach (2015) se postuló no solamente al escritor (también) políticamente activo, sino al guerrillero que (también) escribe: la literatura al servicio de la lucha armada. El escritor-intelectual se proclamó como instancia de representación política y estética inmediata, fiel y desinteresada del “otro” subalterno (en términos de clase, etnia, género u otros).

76. Los proyectos de un nacionalismo cultural en diferentes países centroamericanos, posicionaron la literatura en un lugar privilegiado, lo que resultó en la subvención y el financiamiento de proyectos literario-culturales como editoriales y premios literarios. Con todas las diferencias entre los dos países, eso fue el caso en Nicaragua y Costa Rica.

77. Los nuevos factores de la globalización acelerada tienen consecuencias para las condiciones de producción y distribución de la literatura y también, repercusiones en el consumo y la creación literaria misma. Bajo estas condiciones, se perfila la creciente y definitiva separación entre el campo literario y el campo político/de poder en Centroamérica, mientras la relación entre literatura y economía se vuelve más estrecha.

78. Sergio Ramírez es un caso paradigmático. Mientras que su obra en los años setenta y ochenta fue editada en la Editorial Universitaria Centroamericana y la Editorial Nueva Nicaragua, ambas cofundadas por él mismo, actualmente es uno de los escritores latinoamericanos más presentes en el mercado del libro internacional, dominado por las grandes cadenas de editoriales, especialmente en el mundo hispanófono.

79. Por lo que, desde el papel de Ramírez en la literatura, en la actualidad, el intelectual-escritor puede encontrar un nuevo (viejo) papel que radica en la fuerza subversiva de la literatura de romper con lo “obvio”, el “sentido común” y lo “fáctico” para contar otros mundos posibles u otras alternativas de la convivencia.

#### **8.4. Conclusiones acerca de la recepción crítica de la novela *Ya nadie llora por mí*, de Sergio Ramírez.**

Con respecto a la recepción crítica de la novela de Ramírez, *Ya nadie llora por mí* (2007), se concluye que:

80. La novela *Ya nadie llora por mí* plantea un contexto nicaragüense, en el cual más allá de la búsqueda de respuestas por parte de Morales ante la desaparición de Marcela, se devela el ambiente de corrupción, impunidad, violencia y mentiras que tienen, en la novela, el epicentro en la familia Soto, pero que corresponde tan solo a un pequeño escenario en relación con la realidad mostrada en el texto.

81. En este sentido, la novela de Ramírez propone una tesis respecto de la degradación moral y social de la Revolución Sandinista y la Nicaragua contemporánea. De esta manera, los contextos familiares y los delitos sociales representan la iniciativa desde la cual la novela ejerce su importancia. Con ello, también la realidad social y política que ha marcado el devenir histórico tanto de Nicaragua, como de la región centroamericana en general.

82. Todo esto ha contribuido a que los estudios críticos ejerzan una posición en cuanto a la relevancia que ocupan sus textos dentro del contexto hispanoamericano

y centroamericano, dados los discursos y el contexto que exponen (a nivel político, social y económico) todo desde la perspectiva, las vivencias y el contexto del autor.

83. Werner Mackenbach (2002), a partir de una entrevista realizada a Ramírez, señala como el escritor nicaragüense opina que los novelistas, especialmente en Nicaragua y Centroamérica, se confrontaban inevitablemente con una tarea que el mismo autor había definido antes como “la de contar esa historia de nuevo” o “por primera vez”.

84. Desde 1970, Sergio Ramírez ha desempeñado un papel destacado no solamente en la literatura nicaragüense, sino también en la literatura centroamericana e hispanoamericana contemporánea, además, de un rol representativo de las tendencias cambiantes en los discursos político, histórico y estético por los múltiples procesos de cambio social que el istmo centroamericano, ha dado a conocer en la historiografía y reflexión crítica, el autor se sirve de otros medios como el empleo de otros recursos de lógica discursiva, tales como la novela y la ficción criminal, productivos en cuanto significación contextual, reflexión social y política. En el caso de Sergio Ramírez, el escritor nunca ha estado en la periferia del canon, pues es considerado en la actualidad como un autor central que experimenta con un subgénero narrativo en alza, como lo es la novela neopolicial, convirtiéndolo así en un representante de la novela centroamericana y de como esta se representa para el contexto europeo.

85. En ese sentido, es posible indicar que la construcción de la imagen literaria de Sergio Ramírez conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura. El tema de la construcción de la figura social de un poeta o escritor cobra una relevancia especial y adquiere “significaciones nuevas” a partir de la autonomización de los respectivos campos literarios en las literaturas nacionales.

86. Ramírez se ocupa, en varias de sus obras, de contar la historia completa de su propia vida. Sin embargo, también los textos ensayísticos, en general, resultan muy elocuentes para leer cómo se delinea la autofiguración de un escritor. El período formativo de Ramírez es coincidente con la abundante elaboración de teoría social, económica y política producida desde fines de la década de 1950 en adelante.

87. Varios textos de Ramírez permiten leer dos constantes: la profesión de escritor y la experiencia militante revolucionaria. Esa amalgama que se ejerce da como resultado una concepción de la literatura como trabajo y una autofiguración de escritor militante y revolucionario, que se mantiene a lo largo de su trayectoria como escritor.

88. La obra de Ramírez puede leerse por medio de algunos tópicos que permiten configurar una mirada sobre sí mismo, sobre la literatura, sobre el concepto de escritor y sobre la militancia revolucionaria. Ramírez se posiciona como un intelectual centroamericano, rasgo que no es contradictorio con el de escriba de la nación nicaragüense, por lo que se asume, aún después de haberse distanciado de la actividad política, como un escritor que se forjó en la lucha contra la dictadura.

89. Además de eso, a Ramírez lo respalda una obra amplia y sólida donde uno de los principales temas es la violencia y el poder. Su producción literaria y en especial de novelas, han ido formando una red de narrativas donde las manipulaciones del poder y la violencia tienen un lugar privilegiado, se puede ver la preocupación de Ramírez en su narrativa por los problemas de la violencia y el poder, la represión y el engaño.

90. Casi toda la obra de Sergio Ramírez tiene que ver con «la violencia de la retórica y la retórica de la violencia». Por lo tanto, desde el principio, hay una relación semiótica entre lo social y lo discursivo, de forma que la violencia social está informada por una violencia discursiva y viceversa. La percepción de los lectores de esta violencia está marcada por la estructura de la obra, por el orden en que los eventos son presentados, por el tono, por los detalles y el estilo que el escritor elabora para realizar su narración.

91. De los novelistas nicaragüenses, Sergio Ramírez Mercado es el mejor ejemplo para analizar la relación entre estructura novelística y violencia. A lo largo de los años, la producción literaria de Ramírez Mercado ha ido narrando diferentes períodos de la historia de Nicaragua, demostrando con sutiles situaciones narrativas la violencia que ha imperado en Nicaragua a lo largo de su historia y las manipulaciones del poder.

## 9. Estructura de la tesis

El informe de investigación consta de dos secciones y dos capítulos; estos últimos exponen el fondo del análisis. La primera sección hace las veces de prólogo y ha sido reservada para ofrecer detalles relativos a la introducción general; en consecuencia, presenta reflexiones preliminares, tocantes a los objetos, los asuntos explorados, las aportaciones de los paradigmas conceptuales y las teorías literarias de interés y consulta en esta investigación, en particular.

La última sección, recoge las conclusiones del estudio. Los capítulos del informe se titulan: (I.) «Principales repertorios literarios y culturales empleados por Sergio Ramírez en la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017)», (II.) «Principios interpretativos planteados por la crítica literaria en relación con la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez». Estas divisiones principales abordan sendos problemas de investigación y están dedicados al examen de períodos específicos y el desarrollo de cuestiones concretas.

El primer capítulo, denominado «Principales repertorios literarios y culturales empleados por Sergio Ramírez en la construcción de la novela *Ya nadie llora por mí* (2017)», se refiere al objetivo específico uno y considera el problema de investigación asociado con los repertorios literarios y culturales. El segundo capítulo, titulado «Principios interpretativos planteados por la crítica literaria en relación con la novela *Ya nadie llora por mí* (2017), de Sergio Ramírez», se ocupa del segundo problema de investigación asociado con la interpretación y la crítica literaria, así como del objetivo específico dos.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, A. y otros. (2020). *El mundo de los personajes en la novela de Rafael Menjívar*
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura/ sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial.
- Ander-Egg, E. (1993). *Técnicas de investigación social*. Argentina: Lumen.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- “Banderas y harapos”, memorias de la revolución en Nicaragua. (2017). Télam.com. Argentina. <https://www.telam.com.ar/notas/201707/194120-banderas-y-harapos-memorias-de-la-revolucion-en-nicaragua.html>
- Barrientos, T. (2019). Por los intersticios y rincones de la literatura en Centroamérica: Autores olvidados y relecturas necesarias. *Centroamericana* 29 (1). *Revista Semestral de la Cátedra de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas*. Universita Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia:15-35.
- Bottinelli, A. y Sanhueza, M. (2019). Literatura y política en América Latina en el siglo XX: apuntes para una discusión. Introducción. *Pléyade: revista de humanidades y ciencias sociales*, 24:21-45. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/pleyade/n24/0719-3696-Pleyade-24-21.pdf>
- Campos, A. B. (2013). *Aplicación de la teoría La estética del cinismo en la novela El Asco del escritor Horacio Castellanos Moya*. (Tesis de Bachillerato). Universidad de El Salvador.
- Carini, S. (2014). «Estereotipos culturales y recepción literaria: el caso de El Asco Thomas Bernhard en San Salvador de Horacio Castellanos Moya». *Cahiers d'études romanes*, 28:209-219. <https://journals.openedition.org/etudesromanes/4481?lang=es>
- Castañeda, M. (2009). Una propuesta de descanonización de la literatura latinoamericana. Universidad Complutense de Madrid. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/descanon.html>

- Celsa. (2018). *Ya nadie llora por mí*. ANIKA: entre libros.com. España. <http://www.anikaentrelibros.com/ya-nadie-llora-por-mi>
- Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policíaca. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio rural*, 2 (1):1-9.
- Chacón, A. (2011). Modelos de autoridad y nuevas formas de representación en la literatura centroamericana. Universidad Nacional de Costa Rica. *Letras* 49:13- 26.
- Cortez, B. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F y G Editores.
- Díaz, R. (2001). Una mirada desde la narrativa policial. *Literatura*:65-72.
- Doležer, L. (1997). Mímesis y mundos posibles. En Antonio Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros:69-94.
- Eco, U. (1993) "Estructuras de mundos", en su: *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen:172-244.
- El nicaragüense Sergio Ramírez publicará en octubre "*Ya nadie llora por mí*" (2017). EFE: Agencia EFE. La Asunción: Paraguay. <https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-nicaraguense-sergio-ramirez-publicara-en-octubre-ya-nadie-llora-por-mi/20000009-3333637>
- Escamilla, J. (2014). El problema de la periodización literaria en la cultura centroamericana de posguerra: una región discontinua y heterogénea. *Revista Humanidades*, 3:225-236.
- Escriba, A. y Sánchez, J. (2007). Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36:49-58.
- Even-Zohar, I. (1999). *La literatura como bienes y como herramientas*. Por D. Villanueva, A. Monegal y E. Bou (Coords. y Tr.). Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén. Madrid: Editorial Castalia.
- Franken, C. (2009). Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico\*. *Revista chilena de literatura* 74:29-56.

- García, P. (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos*, 148:63-85. <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-63.pdf>
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual (1ª edición). file:///C:/Users/varia/Desktop/178095575-Giardinelli-Mempo-El-Genero-Negro.pdf
- González, J. (s.f.). “Sobre el canon de la literatura Latinoamericana”. [http://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2351/recurso\\_45.pdf?sequence=1](http://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2351/recurso_45.pdf?sequence=1)
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Jastrzębska, A. (2012). “De historia a paranoia: Dos novelas negras centroamericanas”. *Centroamericana* 22(1/2):337-350.
- Liano, D. (2013). Occidente, canon y literatura hispanoamericana. *Caravelle*, 99:81-99. <https://journals.openedition.org/caravelle/134#text>
- Llanos, M. (1978). “Literatura, sociedad y crítica”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (60):35-37.
- López, M. (2011). “Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción”. *Letras. Universidad Nacional de Costa Rica*, (49):181- 189.
- Mackenbach, W. (2002). “Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez”. *Revista Istmo*. Costa Rica. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:x742H8nOKYUJ:istmo.denison.edu/n04/proyectos/ramirez.html+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=cr>
- Mackenbach, W. (2008). “Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX”. *Revista Istmo*. Costa Rica. <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html>
- Mackenbach, W. (2013). “Problemas, desafíos y perspectivas actuales de los estudios literarios y culturales sobre Centroamérica”. *Pensamiento Actual. Universidad de Costa Rica*, 13(21):27-39.

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/15043/14598>

- Mackenbach, W. (2015). “¿De la ira al asco? Reflexiones sobre el intelectual-escritor en Centroamérica “después de las bombas” y sus repercusiones en la literatura”. *Centroamericana*, 25(2):55-77.  
<file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-DeLaIraAlAsco-5603136.pdf>
- Mackenbach, W. (s.f.). “Espacio urbano y espacio literario en tres novelas centroamericanas contemporáneas”. (s.l.).
- Marcial, D. (2017). *Los dolores morales de Sergio Ramírez*. El país.com. Guadalajara: México.  
[https://elpais.com/cultura/2017/11/26/actualidad/1511672909\\_032306.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/26/actualidad/1511672909_032306.html)
- Martini, R. (2018). “El cuento policial: un abordaje desde la teoría literaria”. *Catalejos: Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, vol. 6(3):126-140.  
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2519/2779>
- Molina, M. (2007). Poética del relato policíaco: sobre las pistas del género. *Revista Monteagudo* (12), 3º época:205-210.  
<file:///C:/Users/varia/Desktop/SEMINARIO%20DE%20TESIS/Dialnet-PoeticaDelRelatoPoliciacono-2898846.pdf>
- Moro, D. (2014). “Sergio Ramírez: ensayo y autofiguración”. *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, XVI, 17 (1):1-10.  
[file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-SergioRamirez-5277330%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-SergioRamirez-5277330%20(2).pdf)
- Noguerol, F. (2006). “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 15.  
<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>  
 Ochoa (Tesis de Postgrado). Universidad de El Salvador, El Salvador.
- Ortiz, A. (2007). Literatura y violencia: Para una lectura de Horacio Castellanos Moya. *Centroamericana*, 12:85-100.
- Ortiz, A. (2013). Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelística centroamericana contemporánea. *Revista Iberoamericana*, LXXIX (242):149-162.

- Ortiz, A. (2015). "Ensayar una historia cultural de Centroamérica". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Istmo*, 12. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayar-una-historia-cultural-de-centroamerica/>
- Pezzé, A. (2016). "El género policial en Centroamérica: entre peculiaridad local y episteme latinoamericano". *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica* (69):1-18.
- Pulido, G. (2007). "Estudios literarios y estudios culturales en américa latina. reflexiones preliminares". *Sociocriticism*, XXII (1-2):175-209. [file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-EstudiosLiterariosYEstudiosCulturalesEnAmericaLati-4637701%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-EstudiosLiterariosYEstudiosCulturalesEnAmericaLati-4637701%20(1).pdf)
- Ramírez, J. (2014). *Cómo diseñar una investigación académica*. San José, Costa Rica: Litografía e Imprenta LIL.
- Ramírez, S. (2017). *Ya nadie llora por mí*. Colombia: Alfaguara.
- Rivera, R. (2014). Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: La novela policial. *Pensamiento Actual. Universidad de Costa Rica*, 14(22):55-63.
- Rojas, M. (2006). *La ciudad y la noche: la nueva narrativa latinoamericana*. VII Jornadas andinas de literaturas latinoamericanas Jalla, Bogotá, Colombia. [https://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2061/recurso\\_159.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2061/recurso_159.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Rojas, M. (2011). "Literatura en guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica". *Letras. Universidad Nacional de Costa Rica*, (49):27- 50.
- Rosas, E. (2003). "El estudio de las obras literarias desde la perspectiva de análisis propuesta por Pierre Bourdieu". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [http://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/b\\_campo.html](http://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/b_campo.html)
- Rubio, C. (2017). *Crítica de 'Ya nadie llora por mí': Sergio Ramírez: pueblo pequeño, infierno grande*. Carlos Rubio.do. España. <http://www.carlosrubio.do/2017/11/16/critica-de-ya-nadie-llora-por-mi-sergio-ramirez-pueblo-pequeno-infierno-grande-babelia/>

- Ryan, M. (2004) "El texto como mundo: teorías sobre la inmersión", en su *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós:118-143.
- Saganogo, B. (2007). "Realidad y ficción: literatura y sociedad". *Revista Estudios Sociales*, (1):53- 70.
- Sánchez, J. (2017). Poéticas criminales: reflexiones teóricas de escritores de novela negra y policíaca. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario (2):120-132.  
file:///C:/Users/varia/Desktop/POÉTICAS%20CRIMINALES-%20ZAPATERO.pdf
- Sergio Ramírez: *Ya nadie llora por mí*. (2017). *El imparcial.es*. Madrid: España.  
<https://www.elimparcial.es/noticia/183806/los-lunes-de-el-imparcial/sergio-ramirez:-ya-nadie-llora-por-mi.html>
- Torres, V. (1992). "El canon y la literatura latinoamericana". *Mester XXI* (2):141-146.  
[https://escholarship.org/content/qt1h5506rz/qt1h5506rz\\_noSplash\\_afbce7208827785be92c122754290c0d.pdf?t=meta9s](https://escholarship.org/content/qt1h5506rz/qt1h5506rz_noSplash_afbce7208827785be92c122754290c0d.pdf?t=meta9s)
- Ulloa, R. (2013). La novela policiaca en "Verano Rojo" de Daniel Quirós. *Revista de Lenguas Modernas*, 19:103-110.
- Un autor escribe sobre la crisis de Nicaragua y produce una "increíble" novela "de terror". (2019). *EFE: Agencia EFE*. Managua: Nicaragua.  
<https://www.efe.com/efe/america/cultura/un-autor-escribe-sobre-la-crisis-de-nicaragua-y-produce-una-increible-novela-terror/20000009-3933298>
- Urbina, N. (2015). *Violencia y poder en la obra de Sergio Ramírez*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante: España.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/violencia-y-poder-en-la-obra-de-sergio-ramirez/>
- Valderrama, J. (2016). "El crimen en la novela negra latinoamericana: entre la fascinación y la memoria". *Poligramas* (42):75-93.
- Valle, B. (2015). Geografías literarias, paisajes sin cartografía. *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*. Universidad de Zaragoza-AGE:1261-1270.  
[https://congresoage.unizar.es/eBook/trabajos/132\\_Valle%20Buenestado.pdf](https://congresoage.unizar.es/eBook/trabajos/132_Valle%20Buenestado.pdf)

Vargas, J. (2005). "Sergio Ramírez: poder y desencanto", *Revista Pensamiento Actual, Universidad de Costa Rica*. 5/6:49-54.

*Ya nadie llora por mí* de Sergio Ramírez. (2018). Me gusta leer. (s.l.).

<https://www.megustaleer.com/libros/ya-nadie-llora-por-m/MES-083070/fragmento>

Zavala, M. (s.f.). *Estudiar literatura(s) centroamericana(s) desde Centroamérica*.

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OoS7Im\\_JvwJ:istmo.denison.edu/n15/foro/zavela.html&hl=es419&gl=cr&strip=1&vwsrc=0](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OoS7Im_JvwJ:istmo.denison.edu/n15/foro/zavela.html&hl=es419&gl=cr&strip=1&vwsrc=0)