

Werner Mackenbach*

⇒ Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez

Desde la publicación de su primera novela en 1970, la narrativa de Sergio Ramírez ha jugado un papel destacado, no solamente en la literatura nicaragüense, sino también en la narrativa centro e hispanoamericana contemporánea. En particular, ésta se ha caracterizado por relaciones altamente complejas entre realidad(es) extraliteraria(s) y representación(es) narrativa(s), así como entre historia y ficción, y por una reflexión metaficcional y autorreferencial. Asimismo, dicha obra es significativamente representativa de las tendencias cambiantes en los discursos político-histórico-estéticos en el contexto de los procesos de cambio social que el istmo centroamericano ha vivido a partir de los años sesenta, y de las influencias recíprocas entre estos cambios discursivos y sus representaciones narrativas, así como de las tendencias más recientes en la historiografía y su reflexión crítica.

En este ensayo me ocuparé de la problematización de la función de esta literatura y sus múltiples cambios en un contexto histórico-cultural-político en el que la historiografía oficial se ha destacado por sus deformaciones y supresiones. Siendo la relación entre historia y ficción un rasgo fundamental de la obra narrativa de Sergio Ramírez, ésta ha experimentado varios cambios de paradigma, desde la caracterización de los escritores como los “shamanes de su tribu” (Arias 1998b: 210) hasta la declaración de que no se puede juzgar “quién dice verdad y quién dice mentira” (Ramírez 1988: 438). Es decir, desde una literatura comprometida con la historia y la política hasta la historia como pretexto/pre-texto de una literatura que no ha renunciado a su afán de “contar lo no contado”. Sin embargo –como señaló Fernando Ainsa–, narra la historia con el propósito de “una relectura demitificadora del pasado a través de su reescritura” y de “buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea” (Ainsa 1991: 31).

* *Werner Mackenbach es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Potsdam y profesor invitado de la Universidad de Costa Rica. Su actual campo de trabajo son las literaturas centroamericanas contemporáneas. Últimas publicaciones: Die unbewohnte Utopie. Der nicaraguanische Roman der achtziger und neunziger Jahre (2004) y Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América (ed. junto con Karl Kohut, 2005). Correo electrónico: wmackenbach@amnet.co.cr.*

El discurso testimonial y la reconstrucción de la historia desde los márgenes

A partir de la revolución cubana, la literatura centroamericana –en particular la narrativa– ha sido dominada por el discurso testimonial, especialmente en cuanto a la relación entre historia/memoria y literatura. Junto a *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas y *La paciente impaciencia* (1989) de Tomás Borge, *La marca del Zorro. Hazañas del comandante Francisco Rivera Quintero contadas a Sergio Ramírez* (1989) de Sergio Ramírez es uno de los textos “canónicos” del testimonio sandinista.¹

El libro se basa en grabaciones en video que registran las conversaciones realizadas en 1988 con el “comandante Francisco Rivera Quintero, *El Zorro* de la película que fue la guerra de liberación de Nicaragua” (Ramírez 1989: 13; véase Delgado Aburto 1999: 37). En el prólogo, Sergio Ramírez subraya la subalternidad de la historia contada:

[...] todo como un gran círculo trazado con pólvora que depunta en los días duros de una infancia proletaria vivida en un barrio marginado de Estelí, el lugar donde *El Zorro* nació en 1954, se cierra en 1979, también en Estelí, el lugar al que regresó tres veces en son de insurrección, hasta sellar la victoria (13 s.).

El Zorro entonces, no sólo representa a todo un pueblo en su lucha contra la dictadura. Su lucha se inscribe en una continuidad de resistencia de las clases bajas –una tradición que radica en mitos aún más remotos de luchas de “héroes, mártires y santos de catacumba” (16)–. En un acto de heroización y santificación de la experiencia vivida en los “territorios míticos de la montaña” (16), *El Zorro* se vuelve uno de esos héroes y mártires, “un santo [...], pues de verdad, la lucha por la liberación de Nicaragua se libraba entre santos y demonios” (15). Al mismo tiempo, Ramírez insiste en la autenticidad y veracidad de la presentación del relato del comandante que, a pesar de las intervenciones del autor y de otros, conservaba el “halo fundamental que envuelve los acontecimientos del relato, la memoria misma del protagonista, siempre en vela” (13). Así, evoca la relación simbiótica entre autor y testimoniante:

La mano del escritor ha intervenido solamente para ordenar sus recuerdos en una estructura narrativa capaz de mostrar la progresión del círculo que su vida traza con pólvora, para que arda a los ojos del lector, metiéndome en la piel de *El Zorro* y en su propio lenguaje para exaltarlo en todos sus fulgores (14).

De hecho, el relato de Francisco Rivera Quintero se lee en gran parte como ilustración de la definición paratextual de coordenadas en el prólogo del autor. En el texto se cuenta en primera persona la vida y el actuar político-militar del protagonista. En numerosos *flashbacks* se recrean momentos de su vida. Precisamente en estas analepsis se reconstruye la subalternidad de su entorno familiar y social.

¹ La primera edición tuvo un tiraje de 10.000 ejemplares, la segunda (octubre de 1989) también fue de 10.000; en 1990 fue publicada por la editorial Mondadori de Madrid (tiraje: 10.000 ejemplares). Así, probablemente fue el segundo en ventas, después de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Cabezas, entre los libros publicados por autores nicaragüenses en los años ochenta (Holstein 1998: 62).

Contado y grabado entre nueve y dieciséis años después de los acontecimientos y escrito desde una posición de poder –Sergio Ramírez era vicepresidente de la República de Nicaragua y Francisco Rivera Quintero uno de los canonizados y legendarios comandantes de la Revolución–, este testimonio se volvió un documento “oficioso” de la historiografía del sandinismo gobernante, un testimonio metonímico del sandinismo tardío, institucionalizado. Esto se recalca en elementos paratextuales, iconográficos e iconotextuales. Por ejemplo, el paratexto “Reconocimientos” le otorga un carácter casi oficial:

La grabación en video de las entrevistas fue realizada por un equipo de la Dirección de Divulgación y Prensa de la Presidencia de la República [...] / Los mapas fueron preparados en el Instituto Nicaragüense de Estudios Territoriales (INETER) [...] / La cronología es obra de Roberto Cajina, investigador de la Dirección Política del Ejército Popular Sandinista [...] (9).

Cabe destacar que este carácter semioficial se logra solamente en base a fuertes intervenciones del autor Ramírez en el texto y de una literarización del mismo. Con esto, el problema de la autenticidad, representatividad y veracidad de este testimonio se presenta como muy complejo, hasta el punto de que uno se pregunta si se trata de un texto histórico-documental o literario-ficcional. En él abundan elementos que construyen un doble “contrato de veracidad” (Craft 2000: 81) entre testimoniante y lector al igual que entre testimoniante y autor/escritor/agente. El mismo está lleno de estructuras que se han tomado del relato/testimonio oral y que evocan la memoria del testigo como instancia de autenticidad: “no sé” (21), “se me ha olvidado cómo” (42), “se me viene un recuerdo” (47), etc.

Aunque Sergio Ramírez subraye que la elaboración de las grabaciones en video se realizó en cooperación con Rivera, no se puede admitir que se trata de un texto “sin mácula de adornos o acomodados” (13), como tampoco se puede hablar de la “anulación del ego del escritor y su identificación incondicional con los protagonistas” (Narvéez 2000: 118), que fueron señalados como rasgos típicos del testimonio en general. Así, en la organización del texto mismo no se pueden pasar por alto las intervenciones del autor Ramírez, fácilmente visibles en la división del texto en capítulos y su “acompañamiento” paratextual por títulos, que apuntan a una literarización del mismo. Esta literarización es reforzada por las últimas palabras de los capítulos que con frecuencia expresan reconocimientos y conclusiones generales o sirven como puente hacia el siguiente capítulo, una técnica que es típica de toda la obra narrativa de Sergio Ramírez. Es decir, el texto se inscribe en la tradición literaria del autor.

También la relación entre intelectual y subalterno se presenta compleja y conflictiva y de ninguna manera puede ser reducida a la postulada subordinación del escritor al testimoniante, presente en muchos estudios sobre el testimonio. El sujeto-narrador (Rivera el guerrillero) es destruido por el autor (Ramírez el intelectual y vicepresidente de la República). La mayor dificultad en la producción de este testimonio, constata Ramírez en el prólogo, radicaba “en derrotar su modestia, sacarlo del anonimato en que siempre quiere refugiarse, vencer su humildad, obligarlo a usar el yo y abandonar el nosotros en el que trataba de perderse” (14). Finalmente, esta deconstrucción resulta en la construcción de un nuevo Yo, de un nuevo sujeto histórico representativo de todo un proyecto. El crítico nicaragüense Leonel Delgado ha argumentado que esta singularización del nuevo sujeto histórico no se da espontáneamente como en el testimonio “fundador” sandinista

de Omar Cabezas, sino que es reconstruido desde una posición de la “política correcta”, “señalando al subalterno su lugar en la historia y el pragmatismo político necesario para figurar en lo letrado, espacio, que es, a la vez, [...] el de la historia y de la literatura” (Delgado Aburto 1999: 38). El subalterno asciende al círculo de los “letrados”, pero a costo de la definición de la “voz correcta” de los subalternos por los intelectuales. ¿Dónde queda entonces, pregunta Delgado, el espacio para el “‘otro subalterno’, no nacional-sandinista, no ‘hombre nuevo’, no universitario” (38)?

“Metido en la piel de *El Zorro*”: con este título del prólogo, Sergio Ramírez pretende haber tomado el lugar de Francisco Rivera Quintero y así haberse puesto al servicio de los subalternos, para prestar oídos a la voz auténtica de los mismos. ¿No sería más apropiado decir que *El Zorro* fue comprimido entre las tapas del libro de un escritor reconocido –miembro de las clases medias privilegiadas y además, en ese período, miembro de una élite política–, metido en el libro de Sergio Ramírez? ¿No perdió *El Zorro* así definitivamente su subalternidad, que ya se le había ido escapando al convertirse en un líder de los sandinistas triunfantes y que solamente sobrevive como ficción (literaria)? Ramírez señaló el carácter construido, de artefacto, (“Konstruiertheit”) del texto.² La primera y más importante intervención que él como autor había tenido que hacer para la publicación del libro consistió en revisar el habla del comandante Rivera, caracterizada por la jerga política sandinista de esa época, y sustituirla por el habla popular, para darle un mayor grado de autenticidad –la construcción de un subalterno ideal al precio de la deconstrucción del subalterno real.

Con este texto, Sergio Ramírez sigue aferrado a una de las pretensiones fundamentales del testimonio: reconstruir la verdad histórica desde abajo, desde los márgenes. Conserva la posición de que es posible contar la verdadera historia.³ Sin embargo, al mismo tiempo, destruye uno de los últimos bastiones del discurso testimonial, para el que la veracidad del testimonio es garantizada precisamente al incorporar “la tradición oral de raíz popular”, “el discurso coloquial y la diversidad de matices sociolectales ahí impresos” (Zavala 1990: 291). En *La marca del Zorro* el “habla popular” se ha vuelto definitivamente un producto artificial/una obra de arte. Con esto, el libro marca una crisis del testimonio, más precisamente, del discurso testimonial, muy significativa para los cambios en la narrativa centroamericana a finales de la década de 1980, especialmente respecto a la relación entre Historia y ficción.

² El pasaje que sigue resume la argumentación de Ramírez en una conferencia de 2001 dada en la Johann Wolfgang Goethe-Universität de Frankfurt am Main, Alemania (según mis propios apuntes, W. M.). Una argumentación similar fue presentada por él en una entrevista con Joachim Holstein (Holstein 1998: 103 s.).

³ A finales de 1970 Ramírez publicó su primer testimonio *Abelardo Cuadra. Hombre del Caribe. Memorias presentadas y pasadas en limpio por Sergio Ramírez* (1977b). El libro –las memorias de Abelardo Cuadra, que perteneció al comando que asesinó a Sandino en 1934 y más tarde fue antisomocista– se basa en apuntes y cartas del protagonista así como en entrevistas que Ramírez le realizara a inicios de los años setenta. En una entrevista explica: “[...] yo convertí eso en algo que reflejara o que fingiera una narración del propio Abelardo, sacando de unas 800 páginas de documentos [...] 200 páginas que es que tiene el libro. El procedimiento que yo utilicé fue darle una unidad como si se tratara de un relato en primera persona que nunca lo fue” (Holstein 1998: 103; 60).

La nueva novela histórica y la imposibilidad de reconstruir la Historia

Casi programáticamente, estas tendencias se manifiestan en la tercera novela de Sergio Ramírez, *Castigo divino* (1988). En esta novela, Ramírez recrea desde la perspectiva de un dudoso caso criminal toda una época en la historia de la ciudad de León, recurriendo principalmente a la parodia, la plurivocidad, la metatextualidad y la metaficción. Sin embargo, su objetivo verdadero no es la reconstrucción histórica detallada y precisa, sino una reflexión sobre la relación entre Historia y ficción (véase Acevedo 1991b: 156).

El punto de referencia extraliteraria es un auténtico caso judicial que llamó la atención en Nicaragua y en América Central: Oliverio Castañeda, guatemalteco, abogado y ex-diplomático, que por persecución política llega a León con su esposa, es acusado de envenenar y asesinar a su mujer Marta, a la hija mayor de la familia Contreras, Marta, y al padre de familia, Don Carmen Contreras, un rico comerciante. Además, se le relaciona con otros homicidios por envenenamiento en Guatemala y en Costa Rica.⁴

Esta novela se lee como un texto escrito sobre los innumerables documentos judiciales, a los que el narrador hace referencia explícita como un “voluminoso expediente levantado día tras día a partir del 9 de octubre de 1933, fecha del fallecimiento de Don Carmen Contreras”:

[...] allí se acumulan incontables declaraciones de testigos, exámenes forenses, actas de exhumación, resultados de pruebas de laboratorio, dictámenes periciales, recortes de periódicos, cartas y muchas otras piezas probatorias y documentos que el Juez consideró de mérito agregar. El 24 de diciembre de 1933, cuando fue suspendido abruptamente el proceso, el expediente constaba ya de mil ochocientos noventa y dos folios útiles (92).

Sin embargo, el libro se encuentra muy lejos de ser una reconstrucción verídica del caso auténtico, más bien utiliza los documentos para escribir nuevos textos sobre ellos. Así, la novela se puede leer como un palimpsesto, generalmente señalado como una de las características más típicas de la *nueva novela histórica* en América Latina (véase, por ejemplo, Menton 1993).

Con razón, muchos estudios interpretan la novela como una alegoría de las condiciones sociales y la situación política en el León de los años treinta, donde el poder se ha perpetuado por medio de las instituciones estatales y religiosas, así como por la vía familiar, desde la colonia:

Es obvio que la familia se constituye en la forma misma del poder no sólo a través del ejercicio directo de éste, sino a través de sus códigos morales y sus prácticas sociales. Es decir, [...] la familia Contreras está emparentada con el Estado. Pero el parentesco con el Estado no sólo es sanguíneo sino de clase. Por lo tanto, los códigos morales y las prácticas sociales de esta clase son los que oficializa el Estado, apoyado por la Iglesia (Salmón 1993: 211).

El ataque de Castañeda a la santa institución de la familia resulta en un cuestionamiento del poder y el orden social porque revela la falsedad de los códigos morales de

⁴ Ramírez relata los pormenores del proceso real en su *Biografía de Mariano Fiallos Gil* (Ramírez 1971: 30 s.). El proceso provocó una movilización popular que según actas de la época se convirtió en un peligro para el orden público (Salmón 1993: 209; Wellinga 1991: 3).

las clases dominantes –de ahí el carácter subversivo de la novela contra las condiciones prerrevolucionarias en Nicaragua–.⁵

De hecho, el texto ofrece muchos indicios para tal lectura, reafirmando así la tendencia de “politización” de la *nueva novela histórica*, constatada como otro de sus rasgos más significativos (véase Pons 1996: 265 s., 268). Sin embargo, interpretarla exclusivamente como una alegoría política equivaldría a limitarse a una visión muy restringida. El ensayo de Salmón señala otro aspecto subversivo que caracteriza su discurso narrativo:

[...] es en cierta forma un discurso revolucionario ya que juega con el discurso del poder y lo subvierte. El juego radica en escribir una novela utilizando todos los clichés de ‘veracidad’ que emplea la burguesía, tales como el discurso jurídico, el religioso, el reportaje periodístico, los telegramas y los discursos científicos sobre el crimen, producidos durante la batalla periodística entre el Dr. Darbshire y el Dr. Salmerón (Salmón 1993: 214).

Ficción y realidad se entrelazan inextricablemente. Especialmente en la mezcla de metanovela, novela histórica, novela policiaca y relato de un proceso judicial se articula una disolución de las fronteras entre Historia y ficción (Acevedo 1991b: 155, 156, 160-164). El recurso a las estrategias narrativas de la *nueva novela histórica* no apunta a la construcción de una (nueva) verdad histórica, sino que resulta en la imposibilidad definitiva de reconstruir una verdad (Wellinga 1991: 3). Las declaraciones de los testigos están colmadas de contradicciones y en su plurivocidad se niegan a cualquier “esclarecimiento” de la verdad (véanse, por ejemplo, pp. 103-108). Tampoco el intento de contar la Historia “desde abajo”, desde la perspectiva de los subalternos, como lo sostiene Kozak Rovero (2001: 37) para *Castigo divino*, desemboca en una verdad nueva, alternativa. Incluso todas las investigaciones científicas que se realizan no ofrecen resultados claros ni verificables (véanse, por ejemplo, pp. 271-274). “¿Inocente, culpable?” se pregunta Manolo Cuadra hacia el final de un artículo periodístico titulado “Los trágicos sucesos de la Nochebuena en León” y concluye: “Dejamos estas preguntas al viento que estremece en imprevisto soplo las araucarias de las silentes alamedas del campo santo donde ahora reposa” (Ramírez 1988: 440).

“En busca de la verdad científica” reza el título alegórico de un artículo del Dr. Darbshire, que cuestiona los resultados de las experimentaciones animales, con las cuales se intentan comprobar los asesinatos por envenenamiento (288). No obstante, la novela concluye en la imposibilidad definitiva de encontrar la verdad y, en un pasaje metaficcional (en el artículo citado de Manolo Cuadra) formula, de paso, todo un programa narrativo: “¿Quién dice verdad y quién dice mentira? Acogiéndonos a la ley de imprenta, damos ambas versiones con serenidad y sin temor. Que el lector juzgue” (438).

Este carácter dialógico, relativizante y abnegante de todo mito de una verdad histórica de la novela se ha visto como elemento decisivo de un cambio fundamental en la

⁵ Véanse Salmón (1993: 213, 214); Kozak Rovero (2001: 36); Rodríguez Rosales (1999: 40). Para Acevedo (1991b: 164) *Castigo divino* es “una novela sobre la Revolución, pero es una narración escrita desde la revolución” por uno de sus arquitectos e ideólogos más importantes. La novela recrea el comienzo de la dictadura de los Somoza que terminaba con la revolución sandinista. Ahora era posible ver esta dictadura desde una perspectiva nueva. El texto dramatiza las condiciones sociales, políticas y económicas que resultaron en el surgimiento de la dictadura y su sostenimiento.

escritura de Sergio Ramírez, la cual dejó atrás las formas de escribir aferradas a un paradigma realista y con pretensiones de representatividad:

La puesta en escena de discursos literarios y no literarios a partir del develar el proceso de construcción del texto y el explícito reconocimiento de su carácter de ficción, desplaza la autoridad enunciativa del narrador y cuestiona la mimesis realista en la cual la narración se presenta a sí misma como una traducción de lo real desde una perspectiva omnisciente, omnipotente y omnipresente.⁶

Ruffinelli (1993: 202) habló de un cambio de una literatura llamada “realismo barroco” hacia una narrativa múltiple y “postmoderna” (1993: 203, 204, 206). En una entrevista, el mismo Sergio Ramírez se distanció de una interpretación política esquemática de *Castigo divino*:

[...] lo que yo traté de hacer es crear un universo novelístico que estuviera basado en un hecho real, tomando un hecho ocurrido en los años treinta en Nicaragua y extraer desde allí una lección narrativa más que una lección política, porque nunca fue mi intención reproducirlo políticamente, como si ese mundo enclaustrado de la vieja burguesía en la Nicaragua provinciana necesitara [de] una revisión crítica en la perspectiva de la Revolución (Ruffinelli/Corral 1993: 191).

Y en otra entrevista, concedida al periódico español *Diario 16*, puntualizó: “[...] yo no quiero ser comisario, sino testigo de la historia” (Wellinga 1991: 3). En contra de una funcionalización político-representativa unívoca, Ramírez insiste en la autorreferencialidad de la novela. En el texto mismo va más allá en una autorreferencialidad narrativa *sui generis*. En varias ocasiones el narrador declara que una de las fuentes de la novela es la entrevista del autor (Sergio Ramírez) al Capitán Prío (véanse pp. 414-416, 420-422). Como sabemos por boca de Ramírez, estos documentos son ficticios.⁷ El “contrato de veracidad” del testimonio se disuelve, la autoironización al utilizar un “pseudotestimonio” acentúa aún más el carácter de la novela como alegoría de la imposibilidad definitiva de la construcción de una verdad histórica. También la dedicatoria del libro deconstruye el discurso testimonial, en tanto que se dirige a los “combatientes, / en todos los frentes de guerra, / que han hecho posible este libro” como a su esposa “Gertrudis, que inventó las / horas para escribirlo” (9). Se cuestionan no solamente los clichés de un realismo “burgués” y su pretensión de una verdad (Salmón 1993), sino también el paradigma realista del discurso literario revolucionario por antonomasia, que pretendió haber descubierto en el testimonio una forma posburguesa de representación cultural caracteri-

⁶ Kozak Rovero (2001: 35). Ver también Rodríguez (1996: 12 y 14-16); Acevedo (1991b: 160).

⁷ Motivado por la reacción de muchos lectores que tomaron como auténticos los documentos, Ramírez declaró en el congreso de 1992 de la Latin American Studies Association (LASA) que esos textos se los había inventado (cambiado, “reelaborado”, distorsionado, uno podría agregar). En relación a este congreso Salmón escribe “que el mismo Ramírez declara la insistente necesidad de advertir a sus lectores que lo ‘reproducido’ en la novela es falso y que no tiene relación con el caso verídico” (Salmón 1993: 215, 216). Para Wellinga, la novela es una “mezcla de verdades, semi-verdades y ficciones, contribuyendo así a un embrollo todavía mayor: las fronteras entre realidad histórica y la obra de ficción basada en esos hechos reales son difusas” (Wellinga 1991: 3).

zada por un alto nivel de veracidad/verdad. En *Castigo divino* Sergio Ramírez utiliza testimonios ficticios para ilustrar la imposibilidad de reconstruir la verdad histórica, es decir, usa el testimonio en función paródica.

Esto es aún más notable dado que el más importante testimonio de Sergio Ramírez (*La marca del Zorro*) fue escrito durante el mismo período e incluso publicado después de *Castigo divino*. Curiosamente, este texto fue escrito por uno de los representantes políticos más destacados del gobierno sandinista y del proyecto revolucionario en la segunda mitad de los años ochenta, es decir, aún antes de que ese proyecto terminara “oficialmente”. *Castigo divino* no solamente representa un cambio significativo en la obra del autor, sino en la literatura nicaragüense y centroamericana en general.⁸ Ya a finales de los años ochenta, esta novela anticipa un desarrollo emprendido por muchos autores en años posteriores en el marco del auge de la *nueva novela histórica*. En este sentido, su importancia puede ser comparada a la de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (Cabezas 1982) o de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Burgos 1983), a partir de las cuales definitivamente se hizo del discurso testimonial una norma literaria casi obligatoria. Antes de terminar la década de los ochenta, estos paradigmas comienzan a cambiar con *Castigo divino*.

Estos nuevos paradigmas siguen vigentes en *Margarita, está linda la mar* (1998), publicada exactamente una década después de *Castigo divino*. Como aquella, esta novela se basa en sucesos reales de la historia nicaragüense: por un lado, el regreso triunfal de Rubén Darío a Nicaragua en 1907, su estadía en 1908, y su retorno definitivo y muerte en León en 1916; por otro, la visita del dictador Anastasio Somoza a León el 21 de septiembre de 1956, durante la cual es nombrado candidato presidencial, mismo día en que es asesinado por el joven poeta Rigoberto López Pérez. La referencialidad de esta novela, en contraposición a *Castigo divino*, no está determinada por un caso criminal real, sino por dos acontecimientos político-culturales muy significativos, en dos diferentes épocas, considerados hitos fundadores en la historia reciente de Nicaragua.

Como es propio de la *nueva novela histórica*, en *Margarita, está linda la mar* Sergio Ramírez se vale de una serie de elementos y estructuras narrativas que ya había implementado en *Castigo divino*. Las dos tramas contadas paralelamente son montadas sin “puentes”, es decir, se alternan en medio de un capítulo o entre párrafos. En esta novela tampoco existe una cronología secuencial dentro de los capítulos, sino un entramado complejo de analepsis y prolepsis. Estos anacronismos, al igual que en *Castigo divino*, están enlazados por intervenciones directas del narrador con las que se dirige metaficcionalmente a los lectores: “permítanme que yo haga volar las hojas del calendario en raudo torbellino” (Ramírez 1998: 93). Asimismo, elementos intertextuales ocupan un lugar

⁸ En lo que concierne a la obra de Sergio Ramírez, sería más conveniente hablar de una reanudación con novelas anteriores, en especial, *¿Te dio miedo la sangre?* (1977a). En su estudio sobre esta segunda novela de Ramírez, Arturo Arias llega a la conclusión de que “el texto es una larga meditación sobre la naturaleza de las posibilidades de constituir una memoria histórica, que termina en una meditación sobre la imposibilidad de constituir una historia que no sea un mito” (Arias 1998a: 142). La novela mostraba la imposibilidad de crear la nación por el Estado autoritario, sin embargo, también señalaba “el fin de novelar la nación con los parámetros totalizantes que intentan constituir la identidad nacional a partir de lo literario” (1998a: 155; 131-157).

—aunque menos importante que en la novela de 1988—: el currículum vitae de Anastasio Somoza García “sobreescrito” por Ramírez y la auténtica carta de despedida de Rigoberto López Pérez dirigida a su madre, así como el resumen de informaciones sobre las vidas de los personajes de la novela después del atentado; mezcla de datos auténticos con ficticios, de personajes históricos auténticos con ficticios. Finalmente, como en *Castigo divino*, usa técnicas tomadas del teatro y el cine, presentando pasajes clave de la diégesis en diálogos como en un texto dramático o en un guión, incluyendo notas escénicas o de dirección artística.

Todos estos elementos dan a *Margarita, está linda la mar* su carácter de palimpsesto y la definen arquitectualmente como *nueva novela histórica*. Además, se le puede caracterizar como palimpsesto en un sentido aún más específico. El texto no solamente describe productos, costumbres y lugares de la época correspondiente (como lo hace, por ejemplo, en *Castigo divino*). Más bien reconstruye y “sobreescribe” el lenguaje de Rubén Darío y del Modernismo, su poesía y los mitos evocados por él. En el texto no sólo abundan fragmentos, citas y alusiones a la obra de Darío (Rodríguez Rosales 1999: 60 s.); en su composición y su lenguaje, la novela entera se lee como un palimpsesto del habla dariana.

El crítico y escritor nicaragüense Erick Aguirre (2001) afirma que con esta novela Sergio Ramírez entró al territorio de lo no escrito, es decir, lo no registrado en los libros oficiales de historia. Esta creación literaria de lo no documentado superaba cualquier biografía oficial o semioficial, al igual que la cantidad y objetividad de datos en los textos historiográficos oficiales o alternativos. Aguirre arguye que Ramírez no se interesa por la vida pública y la gramática de los discursos de los “grandes hombres”, como lo hacen los biógrafos tradicionales, sino por sus lados desconocidos, humanos, cotidianos, corporales, lo que le permitiría reclamar una mayor credibilidad histórica que la de la historiografía.⁹ La imaginación irreverente de conductas y rasgos cotidianos de personajes históricos mitificados por la historiografía resulta en su humanización, en la superación de una recolección positivista de datos y en la disolución de las fronteras entre lo real y lo fantástico, entre la Historia y la ficción. El distanciamiento de una “historia verdadera”, entendida de modo positivista, por medio del recurso a la broma, la burla, lo cómico y la ironía desemboca en la búsqueda de una “segunda historia” y de un “lenguaje diferente”. Esta estrategia se correspondería con el interés persistente de otros escritores hispanoamericanos por buscar nuevas definiciones de su propia identidad en un mundo sujeto a grandes transformaciones —un mundo que ya no se puede entender en dimensiones bipolares y menos unipolares, sino que ya hace tiempo ha adquirido rasgos multipolares. Esta búsqueda, cuanto más se dirija hacia lo interior, aplicando estrategias introspectivas, tanto más contribuirá a la manifestación de identidades múltiples, fragmentadas y complejas (Aguirre 2001).

La *nueva novela histórica* perdió sus vínculos con las grandes narraciones magistrales, cargadas de mitos. En este sentido, *Margarita, está linda la mar* es representativa de la tendencia de numerosas novelas históricas hispano y centroamericanas, que en su representación de la realidad desgarrada, fragmentada y compleja de la región, recurren

⁹ Aguirre hace alusión a *Vidas imaginarias* (1972) de Marcel Schwob publicado a finales del siglo XIX y a *Historia universal de la infamia* (1935) de Jorge Luis Borges.

en el mundo novelesco a formas no miméticas de apropiación y presentación de la realidad extraliteraria, en especial a la parodia y la carnavalización.¹⁰

Entre memoria y autobiografía: la reconstrucción individualizada de la revolución

Con *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista* (1999) Sergio Ramírez retoma el tema de la revolución sandinista y parece regresar a las premisas del discurso testimonial que determinaron su libro sobre *El Zorro* diez años antes. Sin embargo, con esta memoria de la revolución, el autor se inscribe en una tendencia que, a finales del siglo XX, adquiere una proyección regional a nivel centroamericano –en la que destacan las obras de Manlio Argueta, *Siglo de o(g)ro. Bio-no-vela circular* (1997), Ernesto Cardenal, *Vida perdida. Memorias* (1999), y Gioconda Belli, *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra* (2001), entre otras– y se distingue por sus rasgos abiertamente autobiográficos. Con *Adiós muchachos*, Ramírez quiere contar la revolución como una memoria personal: “como yo la viví, y no como me contaron que fue” (Ramírez 1999: 13), sin la pretensión de mostrar un balance literario del proyecto revolucionario en su totalidad y sin invocar un “nacionalismo literario”.

Así cuenta, por ejemplo, sobre una asamblea campesina en Jinotega en 1984, en la que participó como representante de la Junta de Gobierno. Al terminar la asamblea, los asistentes presentaron una lista de quejas por abusos cometidos por funcionarios locales del gobierno revolucionario:

Uno de ellos se quitó la camisa y me enseñó las marcas de los alambres con que lo habían amarrado a un catre por varios días. Lo acusaban de somocista, junto con los otros, y llora-ba al sólo recordarlo, porque le parecía humillante e injusto, más que las torturas (228).

El balance que Ramírez saca de esta experiencia y con ella de la revolución en general, es explícitamente individual y contradictorio, sobre todo dado que la posterior investigación reveló que los hechos fueron peores de lo pensado: los representantes locales del gobierno sandinista habían ordenado torturas e incluso ejecuciones. La confianza en la revolución se había perdido hace mucho, por lo que centenares de campesinos pasaron al campo contrario (228 s.).

Para éste, en esa experiencia se focaliza como en un vidrio ustorio uno de los problemas fundamentales de la revolución. Desde la lucha contra la dictadura somocista, la revolución había entendido el mundo de los campesinos, su pensamiento y sus intereses.

¹⁰ Véase mi ensayo (Mackenbach 2001) en el que me refiero, entre otras, a: *Jaguar en llamas* de Arturo Arias (1989, Guatemala: Editorial Cultura, Ministerio de Cultura y Deportes) y *El misterio de San Andrés* de Dante Liano (1996, México, D.F.: Editorial Praxis) –ambos de Guatemala–; *Rey del Albor*, *Madrugada* de Julio Escoto (1993, San Pedro Sula: Centro Editorial S.R.L.) –Honduras–; *Tierra* de Ricardo Lindo (1992, San Salvador: Cenitec) –El Salvador–; *Asalto al paraíso* de Tatiana Lobo (1992, San José: Editorial FARBEN) –Costa Rica–; y *Manosanta* de Rafael Ruiloba (1997, Panamá: Editorial Mariano Arosemena, Instituto Nacional de Cultura) –Panamá. También en *Un baile de máscaras* (1995), Sergio Ramírez hace uso extenso de la carnavalización, aunque no sea una novela histórica en sentido estricto.

Una vez en el poder, sin embargo, habría perdido este entendimiento. Lejos de hacer coro a la cantinela de siempre de los campesinos engañados y abusados por el imperialismo, Sergio Ramírez busca las causas de ese proceso en la revolución misma.

A propósito cuenta otra experiencia vivida también en 1984, durante la campaña electoral. En un mitin en San Carlos un campesino entrega su arma como acto central simbólico y en señal de reconciliación con el gobierno sandinista. Ramírez describe al campesino que sube a la tarima “vestido en hilachas y descalzo, el fusil viejo sostenido por un mecate en lugar de correa” (230). Esa escena se convierte en un acto simbólico de signos inversos: representa las contradicciones profundas del proyecto sandinista mismo, en particular entre los líderes intelectuales y las bases sociales de la revolución, las clases subalternas —el presunto sujeto del proceso revolucionario—:

Entonces advertí que entre nosotros había un inmenso abismo difícil de salvar. Las razones por las que se había alzado contra la revolución, dejando aún en más desamparo a su familia, eran distantes y distintas de las que a mí me habían impulsado para entrar en esa misma revolución que pretendía resolverle a él los problemas de su vida (230).

Con esto, el discurso testimonial de antaño se ve invertido. La presunta relación simbiótica entre el intelectual/autor y el subalterno/testigo (que en el caso de *Adiós muchachos* enmudece; el único que alza la voz es el autor/intelectual, sin embargo, sin pretender que por su boca hable el subalterno/campesino) se disuelve:

No sólo por novelista era yo un intelectual, igual a los demás que vestían uniformes de comandantes, y también decían discursos y teorizaban. Todos, desde arriba, pensábamos la revolución en términos de teoría o de ideal, y esa concepción mental trataba de ser aplicada o impuesta a la sociedad, y a gente de carne y hueso como el campesino humilde y acobardado que me entregaba el rifle (230).¹¹

Ramírez deconstruye el mito de la unidad entre intelectual y subalterno, y aún más el de la subordinación del primero al segundo —una de las presuposiciones clave del discurso testimonial— y hace hincapié en las discrepancias, en la contradicción (también clasista) entre ambos: son mundos separados con sus verdades propias. Ya no es posible contar *una* verdad, mucho menos la verdad histórica.

La obra novelística de Sergio Ramírez entre tres discursos actuales

En este ensayo me he dedicado a una pesquisa de las relaciones entre historia y ficción en algunas de las obras de Sergio Ramírez publicadas en los años ochenta y noventa. Esta visión panorámica de algunas de las obras del autor muestra que en este respecto la novelística de Sergio Ramírez se caracteriza por desfases y hasta algunas contradicciones. Estos desfases se presentarían aún más evidentes si nos ocupáramos de las pri-

¹¹ Inmediatamente después de este pasaje, Ramírez se refiere a las relaciones entre los indígenas miskitos y la revolución, en los mismos términos de abismo y contradicción, señalando que el sandinismo se caracterizaba por un paternalismo ideológico (231).

meras novelas del autor, *Tiempo de fulgor* (1970) y *¿Te dio miedo la sangre?* (1977a), que en su alto grado de ficcionalización experimental fueron fuertemente influidas por los paradigmas de la *nueva novela hispanoamericana* del así llamado *boom*.¹² En contra de la afirmación de Ruffinelli en cuanto a que la obra novelística de Ramírez se caracteriza por un cambio que va desde una narrativa realista hacia escrituras “posmodernas”, me parece mucho más apropiado hablar de un regreso –por lo menos parcial– del autor a formas de escribir ya puestas en práctica en el transcurso de su producción literaria desde los años setenta. En todo caso, el presente estudio permite suponer que no se justifica hablar de un desarrollo lineal en la novelística de Sergio Ramírez.

Para la obra narrativa publicada en la década comprendida entre 1988 y 1999 –al igual que se ha constatado para la *nueva novela histórica*– se puede afirmar que está sujeta a tres discursos actuales: 1) el discurso literario/los discursos literarios dominantes a nivel latinoamericano en las tres décadas pasadas, particularmente a partir de la llamada *nueva novela hispanoamericana*; 2) las tendencias contemporáneas del discurso historiográfico, en especial en el caso de novelas con temas históricos; 3) el discurso político-ideológico después de las guerras y guerras civiles en Centroamérica, después del fin del proyecto revolucionario sandinista y de los cambios globales.¹³

A partir de sus primeras novelas, la obra de Sergio Ramírez ha sido influenciada por las tendencias más actuales del discurso literario. Con el importante “desfase” de su incursión en el género testimonial (hemos visto que dicha incursión se realizó de una manera muy conflictiva), su obra, como la novela hispanoamericana de finales del siglo XX en general, se caracteriza por el recurso consciente a técnicas narrativas experimentales como, por ejemplo, elementos dialógicos y paródicos, la multiplicidad de perspectivas narrativas, la intertextualidad, la metatextualidad y la metaficción, la carnavalización, el monólogo interior, etc. Este recurso deliberado está estrechamente vinculado a la problemática de la posibilidad de conocimiento de la verdad histórica y de su fijación escrita. Así como algunas tendencias recientes en la historiografía parten de la suposición de que el conocimiento histórico es producto de la *escritura* de la historia, es decir, que solamente se constituye un sentido histórico por y en este proceso de escribir, así la deformación de la historia por omisiones, exageraciones y anacronismos, el predominio de ideas filosóficas sobre la reconstrucción “objetiva” de la historia, las estrategias intertextuales, dialógicas, carnavalizantes, paródicas y polifónicas en la nueva novela (histórica) sirven para cuestionar y socavar concepciones de apropiación de la realidad extraliteraria basadas en la representación mimética. Además, la escritura (literaria) se tematiza como elemento constitutivo del conocimiento histórico mismo, especialmente por medio de elementos metaficcionales. La *nueva novela histórica* rompe con las concepciones realistas de referencialidad respecto de la realidad extraliteraria (histórica) y al mismo tiempo pone la autorreferencialidad de la obra de arte literaria, que es un rasgo significativo de la novela contemporánea, al servicio de una problematización (literaria) de la construcción del sentido histórico.

¹² Estas novelas merecen un estudio atento, que por razones de espacio no es posible realizar aquí y queda pendiente para otra oportunidad.

¹³ Véase para los primeros dos aspectos Grinberg Pla (2001), para los tres aspectos en general Mackenbach (2005).

Entonces, el desarrollo actual de la novela (histórica) corresponde al desarrollo del discurso historiográfico mismo, que cuestiona la historiografía tradicional y subraya la relatividad del objeto de la historiografía:

[...] cabría señalar que algunas de las características que manifiestan las novelas históricas contemporáneas aparecen también como una tendencia de la historiografía más reciente.

De hecho, los cuestionamientos de la escritura tradicional de la Historia que plantean las novelas históricas de fines de siglo XX tienen su eco en las posiciones contemporáneas más radicales respecto de la práctica historiográfica [...] (Pons 1996: 258).¹⁴

Mientras la novela (histórica) del siglo XIX se ubicaba en el contexto de una historiografía marcada por los parámetros positivistas y realistas de una ciencia “objetivista” y por la fe en el progreso histórico, la *nueva novela (histórica)* a finales del siglo XIX se desarrolla en el contexto de un debate sobre la función de la ciencia histórica misma, que pone en duda la posibilidad de un conocimiento histórico objetivo y apunta a redefinir las metas, métodos y lenguaje de la historiografía. En el marco del presente trabajo no es posible detallar esta ruptura radical en la historiografía,¹⁵ más bien me limito a señalar algunas consecuencias que se derivan de este cambio en la novela (histórica).

Una de las tesis principales de Hayden White enuncia que los acontecimientos históricos como tales carecen de sentido; este sentido se constituye solamente por la narración de los sucesos, por su escritura, es decir, por medio del lenguaje. En este proceso de construcción de sentido, las figuras retóricas –la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía– asumen un papel central. White ubica el proceso de conocimiento en el lenguaje mismo en lugar de comprender el lenguaje como portador de un sentido preexistente, es decir, entiende la historia como discurso y no como suceder, disolviendo así las fronteras entre historiografía y literatura de una manera radical. La imaginación se vuelve condición principal del conocimiento y de la representación del pasado, que como tal (acontecimientos, hechos, procesos, estructuras) no puede ser percibido y experimentado.¹⁶

En el caso nicaragüense y centroamericano, el papel de la imaginación literaria asume una dimensión adicional a causa del estado en que se encontraba la historia como ciencia hasta hace poco.¹⁷ En Nicaragua se puede constatar, hasta en los años ochenta del

¹⁴ La ruptura definitiva con una historiografía positivista está particularmente presente en los trabajos de M. Bloch, L. Febvre, P. Burke, L. Hunt, M. de Certeau, H. White, D. LaCapra, J. LeGoff, P. Veyne y L. O. Mink (Ainsa 1996: 12-14; Pulgarín 1995: 14 s.; Menton 1993: 54-56; Hutcheon 1988: 5; Grinberg Pla 2001: s. p.; en relación con su significado para el discurso literario véanse, por ejemplo, Ainsa (1996) y Ricœur (1995).

¹⁵ Ver al respecto la nota 13. Esta ruptura comenzó con la fundación de la revista *Annales d'histoire économique et sociale* en 1929 y los trabajos de M. Bloch y L. Febvre, y ha determinado el discurso historiográfico hasta nuestros días (véase especialmente LeGoff). Tampoco aquí se puede analizar la importancia de los aportes más recientes al debate acerca de los fundamentos epistemológicos del conocimiento histórico para la historia como ciencia, como, por ejemplo, los que se derivan de las tesis de H. White.

¹⁶ Véanse especialmente White (1986 y 1990: 21, 26, 77), Ainsa (1996: 15-17) y Grinberg Pla (2000: 175, y 2001).

¹⁷ En relación con Centroamérica, el historiador costarricense Víctor Hugo Acuña señaló en su ensayo “Los desafíos de la Historia en Centroamérica” que la ciencia histórica en la región había progresado en el sentido de que había superado el subjetivismo, la adulación y el panfletismo y se había profesionalizado. No

siglo XX, la ausencia casi completa de una ciencia histórica profesional, incluso en sentido tradicional, debido al desarrollo histórico del país mismo, en especial, la sucesión constante de regímenes autoritarios y dictatoriales y la funcionalización de la “historiografía” por el gobierno de turno. En 1995, la historiadora nicaragüense Margarita Vanni, directora del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, explicó que al fundarse el Instituto en 1988, éste había sido confrontado con la siguiente situación:

1. muy poca gente valoraba la importancia de la historia;
2. no teníamos suficientes historiadores nicaragüenses con la debida formación académica;
3. parte de la memoria histórica del país, su patrimonio documental, ardía en hogueras improvisadas por todo el país, sumándose este hecho a la destrucción secular causada por la negligencia oficial, las guerras y los desastres naturales (en: Kinloch Tijerino 1995: 20).

Es en este contexto que hay que ubicar la tarea de los novelistas proclamada por Ramírez: escribir la historia. Así, el novelista se convierte en escritor-historiador, en una palabra, en escritor de la Historia.

Sin duda es esta una de las causas del *boom* de la novela histórica en Nicaragua y Centroamérica. Sin embargo, según mi juicio, esto no puede explicar satisfactoriamente las dimensiones y la importancia de este auge. Una de las interrogantes en esta dirección es la de la función de esta novelística en la América Latina y Central de *fin de siècle*, es decir, bajo las condiciones de “posguerra” y “posguerrilla” y después del fin del discurso del “nacionalismo literario”. Es necesario ver el auge de la *nueva novela histórica* en la región también en relación con la crisis político-ideológica. Efectivamente, dicho auge está influenciado por un tercer discurso actual: el discurso político caracterizado por la pérdida de las grandes utopías, que en Centroamérica inicia a finales de los años ochenta y asume su expresión más evidente con el ocaso del proyecto sandinista. La novela de finales de los ochenta y los noventa, en especial la *nueva novela histórica*, responde a esta crisis político-ideológica con un canto de cisne a las concepciones de construcción de identidades nacionales/colectivas, que dominaron hasta la década de 1980. Toma posición en este discurso refiriéndose explícitamente a los dos discursos historiográficos y estéticos ya mencionados. La identidad, mejor dicho: las identidades, solamente son posibles en forma parcial, fragmentada, individualizada y en plural. Como la historiografía perdió su pretensión totalizadora y centralizadora, así lo hizo también la novela (histórica). El interés de ambas radica en la demitificación de la historia oficial. El procedimiento de la novela es la “deconstrucción”, también en un sentido postestructuralista: la narración de la historia desde diferentes perspectivas y voces, desde abajo. La polifonía, la intertextualidad, la parodia, la metatextualidad y la metaficción se transforman en presentaciones literarias de una historia, que (también por la historiografía¹⁸) puede ser contada solamente en plural: el novelista como escritor/narrador de historias.

obstante, estos avances se limitaban a la historia colonial y política. En especial, faltaban estudios comparados (véase Acuña Ortega 1995: 45; véase también Mackenbach 2005). Cabe destacar que Acuña, junto con otros historiadores centroamericanos que participaron en la *Historia general de Centroamérica* (1993 ss.), ha contribuido de una manera convincente para superar este estado de la cuestión.

¹⁸ Véase LeGoff/Chartier/Revel (1990: 258); Grinberg Pla (2001: s. p.)

Con esto, llegamos a una última reflexión acerca de la relación entre Historia y ficción en la novelística de Sergio Ramírez. Respecto de las literaturas hispanoamericanas en general, María Cristina Pons constató que con su cuestionamiento de las versiones oficiales no negaban la posibilidad de un conocimiento del pasado y mucho menos la construcción de versiones alternativas válidas. La novela (histórica) más reciente, aunque poniendo en duda la relación entre ficción e Historia, no identifica la Historia con la ficción o viceversa, y no destruye por completo las fronteras entre ficción e Historia/realidad (Pons 1996: 266 s.). Esto parece ser aplicable también a la obra novelística de Sergio Ramírez, por lo menos en gran parte. En su ya citado ensayo comparado, Erick Aguirre llega a la siguiente conclusión:

Ambos nos dicen, entre líneas, que para llegar al profundo conocimiento de la verdad, la mejor ruta es la construcción de ‘mentiras’ noveladas, es decir, esa mentira sin mácula que sin duda constituye la gran verdad de toda buena novela (Aguirre 2001: s. p.).¹⁹

De hecho, con su obra novelística, Sergio Ramírez se ha dedicado a difundir “mentiras verdaderas”, en contra de las “verdades mentirosas” de la historiografía oficial puesta al servicio de fines político-ideológicos. Con respecto a ello, Ramírez parece seguir las máximas de Hayden White, en tanto que considera a la imaginación indispensable para representar la realidad histórica, mejor dicho: las realidades históricas. Sin embargo, no destruye por completo las distinciones entre historiografía y literatura. Se deshace de la presunción de escribir la Historia en singular, con mayúscula y desde un nuevo centro o reclamando *una* verdad. Esto no puede sorprender en una situación en que incluso la historiografía habla de historias (en plural). La historiografía (la imaginación puesta al servicio de la Historia) no es su premisa, sino la ficción (historia/s puesta/s al servicio de la imaginación): la historia como pretexto y la historiografía como pre-texto de la literatura.

Otra vez y definitivamente: el novelista como escritor de historias.

Bibliografía

a) Fuentes

- Argueta, Manlio (1997): *Siglo de o(g)ro. Bio-no-vela circular*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte.
- Belli, Gioconda (2001): *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*. Barcelona, Managua: Plaza & Janés/Anamá ediciones.
- Borge, Tomás (1989): *La paciente impaciencia*. Managua: Editorial Vanguardia.
- Burgos, Elizabeth (1983): *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. La Habana: Casa de las Américas.
- Cabezas, Omar (1982): *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua (Primera edición: Casa de las Américas, La Habana 1982).

¹⁹ No por casualidad Sergio Ramírez tituló su libro de ensayos sobre literatura y creación literaria *Mentiras verdaderas* (2001).

- Cardenal, Ernesto (1999): *Vida perdida. Memorias Tomo I*. Managua: Anamá ediciones.
- Ramírez, Sergio (1970): *Tiempo de fulgor*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- (1971): *Biografía de Mariano Fiallos Gil*. Managua: Editorial Universitaria de la UNAN.
- (1977a): *¿Te dio miedo la sangre?* Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1977b): *Abelardo Cuadra. Hombre del Caribe. Memorias presentadas y pasadas en limpio por Sergio Ramírez*. San José: EDUCA.
- (1988): *Castigo divino*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- (1989): *La marca del Zorro. Hazañas del comandante Francisco Rivera Quintero contadas a Sergio Ramírez*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- (1995): *Un baile de máscaras*. México, D.F.: Alfaguara.
- (1998): *Margarita, está linda la mar*, Madrid: Grupo Santillana de Ediciones/Alfaguara.
- (1999): *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*. México, D.F.: Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara.

b) Estudios

- Acevedo, Ramón Luis (1991a): *Los senderos del volcán. Narrativa centroamericana contemporánea*. Guatemala: Editorial Universitaria/Universidad de San Carlos de Guatemala.
- (1991b): “Castigo divino de Sergio Ramírez: el nuevo viejo arte de contar o una novela escrita desde la Revolución Sandinista”. En: Acevedo (1991a), pp. 155-169.
- Acuña Ortega, Víctor Hugo (1995): “Los desafíos de la historia en Centroamérica”. En: Vannini, Margarita (ed.): *Encuentros con la Historia*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, Universidad Centroamericana/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 45-61.
- Aguirre, Erick (2001): “Héroes y esperpentos de la historia. *El general en su laberinto* y la nueva novela histórica nicaragüense”. En: *Nuevo Amanecer Cultural*, 6 de enero.
- Ainsa, Fernando (1991): “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. En: *Cuadernos Americanos*, nueva época, 4, 28, pp. 13-31.
- (1996): “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”. En: *Casa de las Américas*, 202, pp. 9-18.
- Arias, Arturo (1998a): *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- (1998b): *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca del siglo veinte*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- Craft, Linda J. (1997): *Novels of Testimony and Resistance from Central America*. Gainesville: University Press of Florida.
- (2000): “Al margen de la función testimonial en dos novelas recientes de Manlio Argueta”. En: Román-Lagunas, Jorge (ed.): *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. (Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 3.) Guatemala: Oscar de León Palacios, pp. 81-90.
- Delgado Aburto, Leonel (1999): “Proceso cultural y fronteras del testimonio nicaragüense”. En: *El Ángel Pobre. Revista de Teoría, Crítica y Creación*, 7, pp 28-40.
- Grinberg Pla, Valeria (2000): “Historischer Roman und kollektives Gedächtnis in Lateinamerika am Ende des 20. Jahrhunderts”. En: Brohm, Heike/Eberle, Claudia/Schwarze, Brigitte (eds.): *Erinnern – Gedächtnis – Vergessen. Beiträge zum 15. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Düsseldorf, 9.-12. Juni 1999*. Bonn: Romanistischer Verlag, pp. 167-177.
- (2001): “La novela histórica de finales del siglo xx y las nuevas corrientes historiográficas”. En: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2, <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/v01n02/articulos/novhis.html>> (10.02.05).

- Holstein, Joachim (1998): *Die Genese von La marca del Zorro als 'novela-testimonio' des sandinistischen Nicaragua*. Hamburg: Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium der Universität Hamburg.
- Hutcheon, Linda (1988): *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York, London: Routledge.
- Kinloch Tijerino, Frances (ed.) (1995): *Nicaragua en busca de su identidad*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, Universidad Centroamericana.
- Kozak Rovero, Gisela (2001): “Castigo divino, de Sergio Ramírez: novela policial, folletinesca, satírica y autorreflexiva”. En: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, I, 2, pp. 27-41.
- LeGoff, Jacques/Chartier, Roger/Revel, Jacques (eds.) (1990): *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Mackenbach, Werner (2000): “‘Die Revolution beginnt im Friseurladen...’ Ein Gespräch mit dem nicaraguanischen Schriftsteller Sergio Ramírez über die politische Situation in Nicaragua, die Rolle der Intellektuellen und seine literarischen Projekte”. En: *Tranvía. Revue der Iberischen Halbinsel*, 58, pp. 61-66.
- (2001): “La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica”. En: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 1, <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/v1n1/articulos/novela.html>> (10.02.05).
- (2005): “La historia como pretexto de literatura – la nueva novela histórica en Centroamérica”. En: Kohut, Karl/Mackenbach, Werner (eds.) (2005): *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 177-198.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mondragón, Amelia (ed.) (1993): *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica*. Washington, D.C.: Literal Books.
- Narváez, Carlos Raúl (2000): “Manlio Argueta y la (re)escritura de la historia salvadoreña: *Un día en la vida*”. En: Román-Lagunas, Jorge (ed.) (2000): *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. (Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 3.) Guatemala: Oscar de León Palacios, pp. 109-120.
- Pons, María Cristina (1996): *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Pulgarín, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ramírez, Sergio (2001): *Mentiras verdaderas*. México, D.F.: Alfaguara.
- Ricœur, Paul (1995): “La realidad del pasado histórico”. En: *Historia y Grafía*, 4, pp. 183-210.
- Rodríguez, Ileana (1996): *Women, Guerrillas and Love: Understanding War in Central America*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Rodríguez Rosales, Isolda (1999): *Una década en la narrativa nicaragüense y otros ensayos*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Román-Lagunas, Jorge (ed.) (2000): *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. (Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 3.) Guatemala: Oscar de León Palacios.
- Ruffinelli, Jorge (1993): “Sergio Ramírez, un escritor para los años 90”. En: Mondragón, Amelia (ed.): *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica*. Washington, D.C.: Literal Books, pp. 201-208.
- Ruffinelli, Jorge/Corral, Wilfrido (1993): “Un diálogo con Sergio Ramírez Mercado: política y literatura en una época de cambios”. En: Mondragón, Amelia (ed.) (1993): *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica*. Washington, D.C.: Literal Books, pp. 189-199.

- Salmón, Josefa (1993): “*Castigo divino: la familia o el poder*”. En: Mondragón, Amelia (ed.) (1993): *Cambios estéticos y nuevos proyectos culturales en Centroamérica*. Washington, D.C.: Literal Books, pp. 209-216.
- Vannini, Margarita (ed.) (1995): *Encuentros con la Historia*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, Universidad Centroamericana/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Wellinga, Klaas (1991): “‘Castigo Divino’ de Sergio Ramírez”. En: *Nuevo Amanecer Cultural*, 23 de noviembre.
- White, Hayden (1986): *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- (1990): *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Zavala, Magda (1990): *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del periodo 1970-1985*. Université Catholique de Louvain: Tesis doctoral inédita.