



Cervantismo y teoría de la novela en la trilogía policial de Sergio Ramírez

Emiliano Coello Gutiérrez

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).  

<https://dx.doi.org/10.5209/alhi.108582>

ES Resumen. El presente artículo estudia la coherencia entre la teoría y la praxis literaria de Sergio Ramírez (fuertemente influenciadas por la poética cervantina) en la trilogía policiaca del autor, donde se plasman conceptos narrativos como la verosimilitud, la neutralidad, la metaficción o la intertextualidad. Sergio Ramírez, a través de sus obras, proporciona un tipo de novela negra original, híbrida, a medio camino entre el neopolicíaco (racional y moralmente comprometido) y el antidetectivesco (lúdico y autorreflexivo). Este mestizaje se sustanciará en un realismo poliédrico, a todas luces parangonable con el paradigma cervantino, que el escritor nicaragüense retoma y renueva.

Palabras clave. Trilogía, novela negra, híbrida, cervantino.

ENG Cervantes Studies and Novel Theory in Sergio Ramírez's Crime Trilogy

EN Abstract. This article examines the coherence between Sergio Ramírez's literary theory and practice (strongly influenced by Cervantes's poetics) in the author's crime trilogy, which embodies narrative concepts such as verisimilitude, neutrality, metafiction, and intertextuality. Through his works, Sergio Ramírez offers an original, hybrid form of crime fiction, halfway between the neo-detective novel (rational and morally committed) and the anti-detective novel (playful and self-reflective). This fusion takes shape in a multifaceted realism, clearly comparable to the Cervantesian paradigm, which the Nicaraguan writer revisits and renews.

Keywords. Trilogy, crime novel, hybrid, Cervantes-inspired.

Sumario. 1. Introducción. 2. Cervantismo "au premier degré". 3. Cervantismo "au plus haut degré": el engaño a los ojos. 3.1. Una estética dual. 3.1.1. La omnipresencia del kitsch. 3.1.2. Una novela negra híbrida. 3.2. Tongolele sí sabía bailar. 3.3. El lenguaje. 4. Conclusión.

Cómo citar: Coello Gutiérrez, E. (2025). Cervantismo y teoría de la novela en la trilogía policial de Sergio Ramírez, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 54, pp. 125-139.

Il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées ; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais [...] ; il me montre le cours général des choses qui m'environnent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère. (Denis Diderot, *Œuvres complètes*).

La literatura, cuando uno la ejerce de verdad, es un oficio que tiene riesgos, y uno tiene que estar dispuesto a asumirlos. Parece que lo peor para un escritor es la autocensura, y cuidarse de no decir lo impertinente, o lo que vaya a ofender o a molestar al poder. (Sergio Ramírez).

1. Introducción

La relevancia de Sergio Ramírez en el panorama de la cultura hispánica contemporánea se debe, no únicamente a su condición de creador (ha escrito novelas, cuentos, ensayos, testimonios, por no hablar de su labor periodística), sino

también a su versatilidad. En efecto, se trata de un político de profesión, el cual ha sido vicepresidente de su país (entre 1985 y 1990) y optó a la presidencia de Nicaragua en 1996 con el Movimiento Renovador Sandinista, que él mismo fundó. La reflexión política se halla diseminada, pues, a través de toda su escritura. Por si esto no fuera suficiente, estamos ante un estudioso de la literatura en el cual la entente entre los planteamientos teóricos y la praxis narrativa es perfecta, como habrá de comprobarse.

En su libro *Mentiras verdaderas* (2001), Sergio Ramírez se muestra en conexión con las principales corrientes de pensamiento literario contemporáneas. Cuando afirma que “el universo del escritor es un territorio, un paisaje lleno sin embargo de oquedades y lagunas” (Sergio Ramírez, 2001: 15), apunta al receptor (como lo hicieran Wolfgang Iser o Wayne Booth), que es el encargado de colmar esos vacíos por medio de una lectura activa. El escritor nicaragüense concibe, como Lukács, el realismo artístico como el reflejo en la narrativa de la complejidad dialéctica de lo existente, y combate el monologismo de la cultura de masas como lo hicieran Theodor Adorno o Dwight Macdonald. Al defender que, en el mundo de los libros, “cada uno tiene su versión de los hechos y cada versión es la real” (2001: 45), se acerca a la filosofía de la deconstrucción, en la cual la Verdad con mayúscula se descompone, se fragmenta en una pléyade de verdades al uso, en muchos casos contrapuestas. El autor nicaragüense propugna que la literatura debe estar anclada en la vida, y en eso coincide con Tzvetan Todorov, para quien incluso el género fantástico es un híbrido de lo maravilloso y lo real. La obra literaria del autor nicaragüense nace del mestizaje de indios, cholos, ladinos, negros, pardos, cobrizos, blancos, cuarterones, mulatos, chinos o hindúes, y aquí el fermento cultural caribeño (que es también transcultural) recuerda al Fernando Ortiz del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), obra en la que se teoriza y se celebra a una raza cósmica, y asimismo cómica, por la importancia que en ella tiene el ingrediente del humor. Por último, el autor ampara, en *Mentiras verdaderas* (como lo hiciese Mario Vargas Llosa ante Gilles Lipovetsky)¹, la alta cultura de la letra frente al espectáculo de la imagen, esencialmente unívoca.

Si todo esto no carece de interés, lo realmente crucial en la ensayística ramirense es la reflexión que lleva a cabo el escritor en torno a la poética cervantina (la que subyace tras el *Quijote*, sobre todo), que es la suya. Podría afirmarse, sin temor a errar, que Sergio Ramírez es el gran escritor cervantino² de la literatura centroamericana (y uno de los mayores herederos del alcalaíno en el arte narrativo en nuestra lengua), no solo en la esfera de la práctica, sino también en la del pensamiento (ambos se encuentran estrechamente unidos en su escritura). En este último ámbito, el teórico-literario, son reveladoras las consideraciones que aparecen diseminadas en tres textos de importancia: el discurso de recepción del Premio Cervantes, de 2017, o en libros como *Mentiras verdaderas* o *El viejo arte de mentir* (2004).

En el primero, el polígrafo nicaragüense afirma que el humor, en la narrativa del gran manchego, se basa en la ligereza, en la amenidad, y aliviana la tragedia que suele ser la vida. Por otra parte, Sergio Ramírez encarece que el autor del *Quijote* utilice el género de la novela, no solo como expresión de la creatividad individual, sino también como un instrumento útil para hacer crítica literaria, es decir, como una herramienta inmejorable para inquirir, tanto de un modo explícito como implícito, y de manera tanto exógena como endógena, acerca de la propia práctica novelística, y en torno a la literatura³. De esta suerte, el *Quijote* deviene, entre otras muchas cosas, un libro metaficcional, intertextual y autorreflexivo⁴.

Hay que afirmar que el concepto de verosimilitud es axial en el arte cervantino⁵, según Ramírez, y se opone precisamente a cierta idea de lo maravilloso sin conexión con la naturaleza, esto es, con lo real: “El gran éxito de Cervantes, ya sabemos, fue demostrar la inverosimilitud de las novelas de caballería, y burlarse de sus exageraciones sin lógica, es decir, de su fantasía” (2001: 30). La noción de verosimilitud, según el pensamiento ramirense, encierra una aparente antinomia, puesto que, si “los datos que ofrezcamos para revestir la historia deben ser veraces bajo todo punto, de modo que el lector, al compararlos con su experiencia, concluya que son reales” (2013: 39-40), igualmente debe comprenderse que “el mundo objetivo, el de los hechos, es también discutible” (2013: 40).

Por último, en el criterio del autor de Masatepe, una de las grandes conquistas de la novela cervantina, sublimada en el *Quijote*, es la consecución de la objetividad, la neutralidad⁶ y la impassibilidad, las cuales se logran por medio de la polifonía. El autor, por consiguiente, si bien crea la diégesis, en ningún momento se mezcla con ella. La inmortal novela

¹ “Diálogo Mario Vargas Llosa – Gilles Lipovetsky” ((1) Diálogo Mario Vargas Llosa - Gilles Lipovetsky - YouTube). Consultado: 15/06/2025.

² Son numerosas las ocasiones en que Sergio Ramírez ha manifestado el rol central que desempeña Cervantes (y, más en concreto, su magna obra) en su concepción de la escritura. Así, en un libro como *El viejo arte de mentir*, puede leerse: “Mientras no hayan leído el *Quijote*, no se atrevan a decir: “quiero ser escritor”. Es como querer ser ingeniero y no saber matemáticas” (2013: 28). O “No se puede vivir sin leer el *Quijote*, lo repito” (2013: 33). Por su parte, en el discurso de recepción del Premio Cervantes, se halla esta frase encomiástica: “En mis años juveniles, tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias...”, como expresa nuestro padre Cervantes” (discurso_SergioRamirez.pdf, pág. 7).

³ “Quizás por eso es que los libros de caballería, al agotar sus posibilidades de mentir con verdad, pasaron de moda” (2001: 25).

⁴ “No olvidemos que Cervantes es el creador de la postmodernidad en la narrativa, y el *Quijote* es una metanovela, ahora que ambos términos están tan de moda. En ese libro de los libros, que nadie que pretenda ser escritor puede dejar de leer, el aparato de invención tiene todas las licencias imaginables, y si hay tantos autores superpuestos por la mano de Cervantes, también los personajes se salen frecuentemente de sus páginas para entrar en la realidad, y viceversa. Y, además, tanto Cide Hamete, como el traductor, y como Cervantes, son así mismo personajes de la novela” (2013: 87).

⁵ Edward O. Riley argumenta: “El logro de Cervantes corresponde a lo que el Pinciano, en un pasaje cuya importancia han subrayado los modernos investigadores, describe como objeto de la poesía: “El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza” (Riley, 1981: 286).

⁶ “Entre las reglas de novelar que más he respetado a lo largo de mi carrera de escritor está aquella que manda alejarse de los acontecimientos y de los personajes hasta lograr una especie de neutralidad. Nunca comprometerse, no tomar partido. Quizás los asomos de fracaso que uno encuentra en la novela de denuncia que se escribió en América Latina en la primera mitad del siglo, está precisamente en que esa denuncia, además de volverse demasiado obvia, se reviste de una retórica tal que llega hasta la imprecación discursiva en contra de las desigualdades e injusticias. Novela militante, novela de tesis. Novela de partido” (“La novela en carne viva”, *La novela en carne viva - Columna de Sergio Ramírez*. Consultado el 8/5/2025).

manchega constituye “un alegre y satisfecho diálogo dentro de la propia novela, entre personajes que, a su vez, arriba del tinglado, como en el retablo de Maese Pedro, están movidos por otro personaje, Cide Hamete Belengeli, moro y sabio. Cervantes es solo un curioso lejano que tuvo el cuidado de hacer traducir el libro del árabe al castellano vulgar, para un universal entretenimiento de la gente” (2001: 65).

El objetivo de este trabajo consistirá en demostrar que el hondo cervantismo de Sergio Ramírez, expresado en la teoría, se materializará asimismo (tanto en un plano epidérmico como en otro más profundo) en su trilogía policiaca, formada por las novelas *El cielo llora por mí* (2008), *Ya nadie llora por mí* (2017) y *Tongolele no sabía bailar* (2021)⁷.

2. Cervantismo “au premier degré”

El influjo quijotesco en la trilogía policial de Sergio Ramírez se echa de ver en un conjunto de elementos que remiten inobjetablemente a la novela manchega. No existe vocablo ni procedimiento técnico en el *Quijote* que no provenga de la disemia, y la onomástica no constituirá una excepción.

El juego paronomástico mezclado con la ironía motivan que, en el capítulo vigésimo de la primera parte de la gran obra, Sancho Panza confunda a Catón Censorino con Catón Zonzorino, transformando de ese modo al prototipo de la discreción en dechado de estupidez. Por su parte, el sarcasmo respecto del nombre del bucéfalo de Don Quijote, Rocinante, se explica a partir de la dílogía, o más bien, de la polisemia. En efecto, la metátesis del sustantivo (“rocín”), que admite la desinencia latina del participio de presente (-nte), connota actividad, presencia, cuando lo que caracteriza realmente al equino de nuestro caballero es el torpor. De igual manera, “ante(s)”, en un sentido preposicional, remitiría a que el cuadrúpedo de Don Quijote es el primero entre sus pares, en tanto que, con una significación adverbial, aludiría a que Rocinante, si en tiempos fue verdaderamente un caballo, ahora no es más que un triste jamelgo. Por no alargar más este punto (el cual, por sí mismo, merecería un estudio de notable dimensión), se hará referencia únicamente al gigante Caraculíambro (que tiene el honor de aparecer en el primer capítulo de la novela), cuyo nombre proviene de una cómica composición de palabras (“cara” + “culo” + “ambos”)⁸.

En lo atinente a la trilogía ramirensis, debe aseverarse que la intencionalidad de la onomástica, en las tres novelas, sigue muy de cerca al *Quijote*, en lo que toca a la ironía. Para empezar, Dolores Morales no desentona en Nicaragua, donde los varones suelen adoptar nombres de vírgenes (Guadalupe, Encarnación, Remedios, etc). Sin embargo, esta forma de llamarse adquiere todo el sentido en la trilogía, donde el protagonista ha de gustar no pocos sinsabores por su moralidad (anacrónica). La gracia de su adlátere, Lord Dixon, también es burlesca, y procede de una deformación paronomástica de un verbo (“dijo” o “dixit”), dada la proverbial facundia (en algunas ocasiones intempestiva) del inspector caribeño, la cual se agrava, paradójicamente, tras su muerte.

Doña Sofía, personaje esencial en las tres novelas, alude al étimo griego (el sustantivo *sophía*), que significa “sabiduría”. Y es que, en la primera entrega, la afanadora resuelve directamente el caso, mientras que su aportación es importante en *Ya nadie llora por mí* (en que encamina la pesquisa gracias a su pericia en el manejo de las redes sociales), así como en *Tongolele no sabía bailar* (donde es la encargada de difundir los escándalos que tienen lugar en el país, que ella conoce a través de la Chaparra). No obstante, se trata de una mujer iletrada, cuya fuente de conocimientos proviene principalmente de la revista *¡Hola!*, y a quien Morales se refiere en estos términos: “doña Sofía, lejos ya de su proverbial sagacidad, se estaba convirtiendo a pasos agigantados en una vieja chismosa” (Sergio Ramírez, 2022: 87). En *El cielo llora por mí*, el exguerrillero Engels Paladino es apodado “Caupolicán”, seudónimo que en ningún modo le corresponde, ya que, si el cacique araucano murió mártir por su pueblo, Paladino representa el paradigma del traidor, el cual renuncia a su ideología y a sus valores para incrementar las filas del narco.

En *Ya nadie llora por mí*, el magnate Miguel Soto Colmenares (cuyo segundo apellido es metafórico) zumba constantemente en torno a su entenada, Marcela. La hijastra del creso tiene un nombre típicamente quijotesco, si bien no puede decirse que la criatura literaria ramirensis haya sido forjada en el mismo molde que la pastora cervantina, que es una auténtica Diana. La madre de Marcela se llama Ángela, y el sarcasmo es aquí evidente en lo que concierne al doble significado de su nombre de pila, que conduce a “criatura celestial” y a “mensajera” (*ángeles*), a pesar de que esta mujer prefiere ocultar el incesto para no perturbar la apacibilidad de su vida acomodada. En *Ya nadie llora por mí*, la “reverenda” Úrsula es la sustentadora del Tabernáculo del Ejército de Dios. Su nombre apunta a Santa Úrsula, martirizada por los bárbaros. En *Ya nadie...*, este personaje se caracteriza por su fanatismo político, del que se burla el inspector Morales, que sostiene “amenos” diálogos con ella.

En último lugar, en lo concerniente a la tercera entrega de la saga, se hará referencia únicamente a tres nombres, por no hacer más larga la cuenta: Tongolele, Pedrón y Serafín. El primero remite a la bailarina mexicano-estadounidense Yolanda Ivonne Montes Farrington (1932-2025), con quien el funcionario tiene en común el mechón blanco en el pelo. No se oculta que el sobrenombre del comisionado Anastasio Prado apunta asimismo a una jocosa composición de palabras, con una base sustantiva (“tongo”) y una base adjetiva (“lelo”). Pedrón es el más fiel discípulo del jefe de la inteligencia policial a pesar de que, como ocurrió con el apóstol, acabará negando (y traicionando) a su señor. Y Rambo, el compañero

⁷ Debe tenerse en cuenta que la impronta cervantesca en la narrativa ramirensis no es exclusiva de su saga policiaca o negra, sino que se relaciona con su novelística (y aun con su literatura toda), desde *Castigo divino*, de 1988, en adelante. Ya el propio Ernesto Cardenal (José Ángel Vargas, 2006: 183) sugiere una comparación entre dicha novela -que ha sido estudiada como un precedente del antidetektivisco centroamericano (Emiliano Coello, 2008)- y la máxima obra de Cervantes, por cuanto el *Quijote* es una parodia de los libros de caballería y el texto de Ramírez es una variante irónica del folletón. Asimismo, como sostiene Vargas, *Castigo divino* “demanda la atención constante del lector desde el principio de la obra, pues el narrador le va concediendo muchas pistas, pero al mismo tiempo lo engaña y extravía, como suele ocurrir en la novela policiaca” (2006: 163). La estética del espejismo (que, en una novela como *Un baile de máscaras*, de 1995, opone la apariencia jocosa de una sociedad a su esencia trágica y desolada) y la recurrencia de la técnica esperpéntica en sus textos (que, y esto vale la pena recordarlo, el propio Valle-Inclán relacionaba directamente con el *Quijote*) demuestran la conjunción de la obra de Sergio Ramírez con el arte de Miguel de Cervantes. Esto, por no citar más que algunos ejemplos.

⁸ Reyre, 2005: 734.

inseparable de Morales desde la segunda entrega de la saga, en realidad se llama Serafín, aunque comience su amistad con Dolores somatándolo muy a su sabor junto a sus compinches por el lado de la iglesia del Calvario...

Otro ejemplo de cervantismo tendría que ver con la titulación. Como es sabido, los títulos de los capítulos del *Quijote* suelen ser cómicos. Valga una sola muestra, que se corresponde con el décimo episodio del *Quijote* (parte II): “Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos”. De igual manera, en la trilogía de Ramírez hay títulos de capítulos de indudable ironía y comicidad, como “Una monja sin hábito”, “Un perro imperfecto”, “Huevos rancheros a la diablo”, o “Ángeles, serafines, querubines, tronos y demás potestades celestiales”. Y algunos directamente quijotescos, como “Duelos y quebrantos” o “Congojas en el puesto de mando”⁹.

La analogía entre Dolores Morales y el Caballero de la Triste Figura empieza por eso, por el físico. No se trata de hombres agraciados, sino de varones de una cierta franja etaria (no precisamente juvenil, ya que el policía nace en 1959), que en el caso de Morales se agrava con una discapacidad: el inspector es cojo de una pierna, como Cervantes fuera inútil de un brazo.

Por otro lado, en ambos (en el Caballero de los Leones y en el agente, luego detective) es claro que existe una nobleza de carácter que se echa de ver en su idealismo, entre otras cosas¹⁰. Es esa fidelidad a unos valores (que va mucho más allá del apego a una cierta ideología) la que motiva que Dolores Morales no pacte con el crimen o con la dictadura, como sí lo hacen exguerrilleros, compañeros suyos, como Engels Paladino o Anastasio Prado, quienes, debido precisamente a que no cargan con dicho “lastre” moral, pueden medrar y ascender de un modo fulgurante. Contrariamente a esto, Morales, en *Ya nadie llora por mí*, deposita en una de las alcancias de la Comisión Nicaragüense de Ayuda al Niño con Cáncer los dos sobres que le había entregado Miguel Soto a cuenta de las pesquisas para dar con el paradero de Marcela (2022: 343), los cuales incluían un buen puñado de dólares. Como otro Don Quijote, el inspector se enfrenta en todas las ocasiones con gigantes, ya sean estos peligrosos capos (como en *El cielo llora por mí*), hombres increíblemente ricos (como Miguel Soto Colmenares, con un patrimonio estimado en 2150 millones de dólares¹¹, según reza *Ya nadie llora por mí*) o con el plenipotenciario Tongolele de la novela homónima. En pago de su recta conducta, Morales solo experimenta desgracias, desde la muerte de su mejor amigo, al que asesinan en su presencia en la primera parte de la trilogía, hasta la persecución, la falta de libertad y la reclusión (en su circunstancia de prófugo). Padece, incluso, la deportación a Honduras.

Pero la auténtica debilidad del inspector¹² son las mujeres (algunas en situación de desamparo), a las que en todo momento trata de defender. Ya en el capítulo cuarto de *El cielo llora por mí*, Morales salva de los antimotines a una enfermera, al subirla en su coche en el fragor de la represión policial contra los huelguistas. En esta misma obra, el protagonista se implica emocionalmente con Cristina, a la que encubre, a pesar de que esta es cómplice en el robo de cien mil dólares a los narcotraficantes que perpetró su hija, Sheila Marengo. Morales hace caso omiso de que Cristina mienta a la policía (“vea todas las mentiras que me dijo la vez pasada, aquí las tengo apuntadas”)¹³ e incluso impide que el coche de Sheila Marengo sea registrado (para no incriminar a la madre y a la hija), por lo que es censurado por el inspector Dixon: “Implicarse en relaciones indebidas con los testigos en el curso de una investigación de un caso está considerado una infracción de alta gravedad” (2023: 194). En *Ya nadie llora por mí*, se enamora de la aparentemente desvalida Marcela, y en *Tongolele no sabía bailar* accede a casarse con Fanny, enferma terminal de cáncer, más por compasión (y por autocompasión) que por otra cosa.

En el capítulo vigesimotercero de *El cielo llora por mí* se produce una escena que dice mucho de la personalidad de Morales. Y es que este acompaña (con riesgo de la propia vida) al doctor Juan Bosco Cabistán para que declare contra los narcotraficantes en la embajada de Estados Unidos en Managua. A pesar de las diferencias entre ambos personajes (un policía, exguerrillero, de extracción popular, y un jurisperito adinerado, homosexual y que trabaja para el crimen organizado), Morales nunca deja de bromear, motivando que el capítulo se cierre, no de forma violenta, sino simpática (y empática): “por toda respuesta (Giggo) le sacó la lengua, y aceleró suavemente para trasponer el portón” (2023: 304).

En lo que corresponde a la sanchificación de algunos personajes de la trilogía, la influencia del *Quijote* es también palmaria. Son varias las ocasiones en que Don Quijote se ve obligado a reaccionar ante las incorrecciones y disparates lingüísticos de su escudero¹⁴, y esto mismo ocurre en la trilogía, como cuando Dolores Morales corrige a la afanadora en *El cielo llora por mí*: “cualquier trago que uno quiera es gratis, whisky a más no poder, cervezas extranjeras, volca. -Vodka, doña Sofía -la corrigió el inspector Morales” (2023: 91). Por su parte, en una escena cómica, Morales se desespera en una entrevista con los hermanos Cassanova, pues Sandy lo confunde con un “teniente” (2023: 137) y Francis con un “comandante” (2023: 139), por desconocimiento de la jerarquía militar.

La criatura literaria más cercana a Sancho en la saga policial de Sergio Ramírez es sin duda Rambo (o Serafín), quien exaspera a Morales ante personajes de una cierta dignidad social¹⁵, exactamente igual que Sancho avergonzase a su señor

⁹ “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda” (I, 1, 2015: 38). Y “El ventero le proveyó de cuanto quiso, y Sancho se lo llevó a don Quijote, que estaba con las manos en la cabeza, quejándose del dolor del candilazo, que no le había hecho más mal que levantarle dos chichones algo crecidos, y lo que él pensaba que era sangre no era sino sudor que sudaba con la congoja de la pasada tormenta” (I, 17, 2015: 196).

¹⁰ El personaje también posee zonas oscuras, como su afición al trago, que degenera en alcoholismo en *Ya nadie llora por mí*. (2022: 40).

¹¹ Como ocurriera con Don Quijote, quien, opuestamente, constituye un ejemplo de castísimo amante...

¹² (2023: 181).

¹³ Una sola prueba, de entre tantas: “Dijo Sancho a su amo: -Señor, ya yo tengo relucida a mi mujer a que me deje ir con vuestra merced adonde quisiere llevarme. -Reducida has de decir, Sancho -dijo don Quijote-, que no relucida. -Una o dos veces -respondió Sancho-, si mal no me acuerdo, he suplicado a vuestra merced que no me emiende los vocablos, si es que entiende lo que quiero decir en ellos, y que cuando no los entienda, diga: “Sancho, o diablo, no te entiendo”; y si yo no me declarare, entonces podrá emendarme, que yo soy tan fácil... -No te entiendo, Sancho -dijo luego don Quijote-, pues no sé qué quiere decir *soy tan fácil*...” (II, 7, 2015: 741).

¹⁴ En el primer encuentro del inspector y de Serafín con monseñor Ortez, en *Tongolele no sabía bailar*, Rambo se apresura a preguntar al tonsurado si realmente existió el cura rijoso de Pomerania, de quien todos, en Dipilto Viejo y Ocotol, descienden...

ante figuras de una determinada principalía. Como ocurriera con Panza¹⁶, solo se encuentra a gusto en un ambiente de paz y buenos alimentos, y por eso recomienda al inspector no salir de la tutela de los sacerdotes, donde son protegidos, alimentados, mantenidos: “en este lugar estamos bien, jefe. Con solo que no salgamos a la calle, suficiente” (2023: 71). En una hilarante carta (capítulo decimotercero de *Tongolele no sabía bailar*), donde explica los motivos que lo llevaron a abandonar la compañía de Morales para unirse a los paramilitares, el lenguaje coloquial de Rambo brilla en todo su esplendor, y los vulgarismos y modismos que emplea recuerdan el idiolecto de Sancho Panza. Como este, se quijotiza y es capaz de nobles acciones, como cuando libra a Eneida Robleto, que ha sido salvajemente violentada, de las garras de Cara de Culo.

Pero la presencia del *Quijote* en la trilogía es tan profunda que abarca incluso detalles de técnica narrativa. Cervantes, que inaugura el multiperspectivismo en la novela occidental, no está seguro de que el lector (todavía poco avezado) lo siga en su sofisticado juego, y en ocasiones incluye, por boca del autor fingido, sobreexplicaciones que no tendrán cabida en la narrativa de autores posteriores como Flaubert, Henry James o William Faulkner (por no mentar más que a estos). Un interesante ejemplo en este sentido es el del capítulo septuagésimo de la segunda parte de la inmortal novela, donde puede leerse: “Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (2015: 1303). Efectivamente, esto era deducible sin necesidad de comentario, por cuanto, a la par que los aristócratas se burlan de la pareja de locos-cuervos, también son objeto del juicio implacable del lector, que se duele de la bajeza moral de los nobles.

La misma circunstancia tiene lugar en *Ya nadie llora por mí*: “Cuando Tongolele entró en la iglesia terminó de darse cuenta (...) de que seguía llegando tarde dondequiera que iba ese día” (2022: 301). Este hecho (la demora de Prado, en todos los aspectos), por lo demás palpable, tendrá una importancia de primer orden en la segunda y tercera entrega de la tríada, como habrá de comprobarse. Paralelamente, en *Tongolele no sabía bailar*, el inspector Morales cae en la cuenta, demasiado tarde, de que “en ese ardid prestamos nuestra pendeja colaboración” (2023: 305). En efecto, el lector se había ya apercebido de que “el grupo de los justos” (formado por Morales, doña Sofía, Rambo y los sacerdotes, entre otros), en su afán de derrocar a un mafioso (al Jefe de Inteligencia de la policía), había ayudado a encumbrar a otros malhechores...

3. Cervantismo “au plus haut degré”: el engaño a los ojos

Antonio Rey Hazas, en un párrafo de enorme sagacidad (y que ha de reproducirse completo), explica por qué Cervantes aprende a escribir leyendo novela picaresca:

Del impar anónimo renacentista debió de aprender una buena lección sobre la técnica novelesca del perspectivismo, que tan relevante había de ser para su propia obra. Dada la proverbial capacidad de lectura de nuestro autor, es casi imposible que se le pasara por alto el hallazgo genial del *Lazarillo*, en virtud del cual, la autobiografía medular y el punto de vista único que conlleva, el del pícaro héroe y narrador, gracias al hecho de que, simultáneamente, es una carta y, como tal, necesita un destinatario, acaba por convertirse en generadora de múltiples puntos de vista en la lectura. Y ello porque el destinatario, el innominado “vuestra merced”, es de superior categoría social a la de Lázaro de Tormes, lo cual implica una perspectiva de escritura desnivelada, que va desde abajo hacia arriba, por así decirlo, lugar donde se ubica ese interlocutor mudo (que, dicho sea de paso, constituye el hallazgo técnico más importante de la narrativa española del siglo XVI), pero, a su vez, y ésta es la increíble innovación, el lector se ve obligado a situarse en la perspectiva de “vuestra merced”, puesto que solo a él se dirige la autobiografía epistolar del pícaro, lo cual presupone una óptica de lectura inversa, que va desde arriba hacia abajo (Antonio Rey Hazas, 2005: 18).

Por decirlo así, Cervantes aprende de la picaresca el arte de la mentira, que es una manera de exorcizar la exigencia de contemplar lo real desde un único y solo enfoque, contrariando con ello su compleja naturaleza. En este aspecto, *El Quijote* es una novela del engaño, el cual adquiere en la obra infinidad de denominaciones, ya sean de cuño nominal (“apariencia”, “conseja”, “embeleco”, “embuste”, “engañifa”, “enredo”, “estratagema”, “falsía”, “máquina”, “mohatra”, “socialiña”, “sofistería”, “superchería”), adjetival (“embustero”, “engañado”, “falaz”, “fementido”, “fullero”, “marfuz”, “tracista”, “embaidora”, “encantador”) o verbal (“burlar”, “dar papilla”, “echar el dado falso”, “encantar”, “hacer finta”, “vender el gato por liebre”), por no proporcionar más que algunas muestras.

La falacia (por lo demás, éticamente peligrosa) consiste, pues, en la creencia de que lo dado debe ser férreamente uniforme, y que no puede consistir en varias cosas a la vez. Una demostración de apertura mental en esta línea la proporcionan los eclesiásticos en los capítulos XLVII y XLVIII de la Primera Parte, donde proponen, metaficcionalmente, una novela caballeresca híbrida, la cual incluya lo positivo de tal género (su versatilidad y su intergenericidad, ya que puede ser épica, lírica, cómica y trágica) y deseche lo dañoso que el tal contiene (la inverosimilitud, la dureza del estilo y la demasiada emocionalidad, a las que ha de sustituir el arte).

3.1. Una estética dual

3.1.1. La omnipresencia del kitsch

Elle adorait le passage des Panoramas. C'était une passion qui lui restait de sa jeunesse pour le clinquant de l'article de Paris, les bijoux faux, le zinc doré, le carton jouant le cuir. Quand elle passait, elle ne pouvait s'arracher des étalages, comme à l'époque où elle traînait ses savates de gamine, s'oubliant devant les sucreries d'un chocolatier, écoutant jouer de l'orgue dans une boutique voisine, prise surtout par le goût criard des bibelots à

¹⁶ A Sancho no le gustan las aventuras ni los sobresaltos, y prefiere el banquete de las bodas de Camacho, o la afable compañía del Caballero del Verde Gabán o de Antonio Moreno.

bon marché, des nécessaires dans des coquilles de noix, des hottes de chiffonnier pour les cure-dents, des colonnes Vendôme et des obélisques portant des thermomètres. (Émile Zola, *Nana*).

Los estilos perecen; solo el kitsch sobrevive. (Anónimo).

El gran cervantista Edward O. Riley afirmaba que el autor de *Don Quijote de La Mancha* demostró que el verdadero arte (el de las novelas y el de las comedias) no es incompatible con los gustos de las masas. Más que esto último, habría que sostener que la literatura cervantina (como ocurrirá con la narrativa ramirensis) posee varios niveles de intelección, que se corresponderán con diferentes tipos de destinatarios.

En lo atinente a la tríada de novelas policíacas de que se trata aquí, hay que afirmar que la cultura de masas, omnímoda en los tres libros, es observada siempre con una mirada oblicua, irónica, por parte del narrador/autor (implícito). En *El cielo llora por mí*, la mansión de Giggo, el abogado de los narcotraficantes, es descrita de esta suerte: “aquella pagoda china aún solitaria en la cuadra semejava más bien un restaurante de lujo, con sus tres techos dorados superpuestos, de aleros alzados en punta, los dos feroces leones de loza azul echados sobre sus pedestales, custodiando una fuente de azulejos en el porche, y un dragón de alas plegadas, de bruces sobre la taza de la fuente, que escupía agua en vez de fuego” (2023: 238-239)¹⁷. Como suele ocurrir con la *Masscult*, aquí lo culturalmente prestigioso (la espiritualidad budista que representa la pagoda), cuya complejidad, sin embargo, es ignorada, se hibrida con elementos de uso cotidiano, como los leones o los dragones de loza que pueden encontrarse en los restaurantes chinos, de concurrencia mayoritaria. El color dorado simboliza el oropel, por cuanto en dicho entorno la cultura se convierte en una parodia de la auténtica cultura. Lo más cómico (y aquí el sarcasmo del narrador/autor implícito deviene mordaz) es el comentario del “doctor” Juan Bosco ante sus invitados, el inspector Morales y Lord Dixon: “Todo en la vida es asunto de clase, hijos míos” (2023: 243).

En *Ya nadie llora por mí*, el magnate Miguel Soto Colmenares (cuya casa, según el narrador, es como un inmenso campo de golf)¹⁸ está obsesionado con la obra artística del pintor guatemalteco Rodolfo Abularach, y no se contenta con llenar su domicilio de cuadros de ojos, sino que también lo hace con sus empresas. El espacio de un *call center* de su propiedad es descrito de esta forma: “El hall desnudo intimidaba con sus paredes de superficie metálica, que en su opacidad no devolvían la luz de porcelana esparcida por los fanales del techo. Desnudo, salvo por la pintura que ocupaba, lejana, la pared del fondo. Un par de ojos. Uno de ellos lloraba, solo que la lágrima era verde” (2022: 53).

Es interesante tener en cuenta la visión del arte que tienen las elites plutocráticas del país, para quienes la cultura pierde su aura y se convierte en un objeto de consumo y de coleccionismo, se transforma en un fetiche. Ni que decir tiene que dicha conducta (kitsch) subvierte y altera la función de la pieza artística, de suerte que, en tanto que en los cuadros de Abularach cada ojo/cuadro es único, aquí llegan a ser intercambiables, y no provocan en el receptor (en este caso, el inspector Morales) una sensación de curiosidad y de acicate intelectual, sino una emoción muy cercana al miedo, pues esa omnímoda mirada se asocia, más que con el arte, con la vigilancia permanente del Gran Hermano (la dictadura).

El kitsch se caracteriza por la desarmonía, y nada mejor para explicar dicho concepto que el modo en que la novia de Tongolele, Fabiola Miranda, le decora la casa a su querido (con un gusto estético que se compadece totalmente con el de Ángela Contreras, la esposa del magnate de *Ya nadie llora por mí*)¹⁹: “empotrada al lado de la puerta, una placa de cerámica con la imagen de la Sagrada Familia; y en la sala, antes tan anodina, una multitud desperdigada de miniaturas, una pareja de bailarinas en puntillas, un payaso afligido, Blancanieves y los siete enanos, una niña meciéndose en un columpio, los perritos escoceses del whisky Black and White, un elefante con palanquín oriental en el lomo, corderos con lazos al cuello” (2023: 82)²⁰.

En la trilogía, esa cosmovisión kitsch dimana de las elites sociales, políticas y económicas (emblematizadas por los mafiosos del tráfico de estupefacientes, los capitalistas sin escrúpulos o los representantes del sicariato) hacia el pueblo, enteramente contaminado por la *Masscult*. En las novelas de la saga, podemos encontrar menciones a los más variados personajes de la industria cultural, desde Spiderman a Bob Esponja, desde el agente Smith de “Matrix” a Rambo, Blancanieves, Justin Bieber, etc. En un ejemplo suficientemente ilustrativo (y cómico), el inspector Morales explica de este modo la degeneración de la ideología y la praxis revolucionaria en la Nicaragua del siglo XXI: “Nos pusimos a montar entre todos un muñeco parecido a Buzz, el astronauta que grita ¡al infinito y más allá!, y vea lo que salió: Chucky, el muñeco diabólico” (2023: 96-97).

¹⁷ El paisaje urbano es una proyección de esta estética, como prueba la descripción, que el narrador proporciona, de diferentes muestras arquitectónicas. Así, en *El cielo llora por mí*, puede leerse: “Una transmisión especial en vivo del Canal 12 mostraba la ceremonia de inauguración del edificio de cancillería, recién construido en uno de los baldíos del viejo centro de Managua destruido por el terremoto, gracias a una donación del gobierno del Japón. Desde fuera, el edificio tenía cara de mausoleo” (2023: 116). Y en esta misma novela se escribe acerca del templo catedralicio: “la catedral, que con su torre desnuda en forma de minarete y sus múltiples cúpulas en forma de tetas parecía una mezquita en medio del oasis. Había sido donada por Glenn Müller, el magnate mundial de las pizzas Dominó” (2023: 209). La discordancia es un elemento axial en el seno de la estética kitsch, y en este caso afecta a la disparidad entre la forma (una mezquita musulmana) y el fondo (un templo de culto católico), y a la superposición de cosmovisiones disímiles (la espiritualidad y el consumismo, irreconciliables).

¹⁸ “Todo era como en los torneos de golf de la televisión por cable en que jugaba Tiger Woods” (2022: 21).

¹⁹ En *Ya nadie llora por mí* es descrita de esta manera la casa de los cresos: “(Ángela Contreras) reflejada de cuerpo entero en un espejo Pompadour; al lado de la estatua de un negro abisinio de torso desnudo, tocado de turbante, que sostenía una lámpara eléctrica; junto a un biombo japonés de cuatro hojas plegables sobre el cual se extendía un paisaje agreste nevado. En todas, su cabello rubio marchito lucía igual. -Un verdadero bazar -dijo Lord Dixon” (2022: 38).

²⁰ “El kitsch es para Adorno una parodia de la catarsis ya que, si bien ficcionaliza y neutraliza afectos, son afectos ya inauténticos, estereotipados, afectos archivados que se convierten en sentimientos disponibles para el consumo, una versión, podemos pensar, de los “sentimentitos” (*Gefühlchen*) de los que hablaba Nietzsche” (Lucero y Abadi, 2017: 25).

Esa materialización de lo inauténtico la satiriza el narrador/autor de *Ya nadie llora por mí* al aludir a la genealogía de Ángela Contreras, que “llevaba sangre de conquistadores en las venas, pues un ancestro suyo por rama paterna, el alférez mayor don Ireneo de Contreras y Mendiola, acompañó a los capitanes Alonso Calero y Diego de Machuca en la exploración del Estrecho Dudoso (...), y murió a consecuencia del funesto piquetazo de una víbora barba amarilla” (2022: 37). Con todo, y a pesar de todo, Soto Colmenares se casó con ella por su abolengo, porque dicho origen aristocrático (lejos queda, no obstante, la virtud, la *areté*) apuntala en cierto modo la preeminencia social, política y, ante todo, económica de la familia, y justifica la acumulación. Un expolio que, ya sea en la etapa neoliberal o en la neoliberal-socialista, reduce a la inmensa mayoría de los ciudadanos, que son los personajes de la saga policial de Sergio Ramírez, a oscilar entre la pobreza y el lumpen.

3.1.2. Una novela negra híbrida

No es tarea fácil establecer distinciones en la selva textual en que se ha convertido el género negro en la América Latina de las últimas décadas. No obstante, pueden distinguirse dos grandes grupos, a saber: el de la novela neopoliciaca (formada por un núcleo duro de tres autores: Paco Ignacio Taibo II, Ramón Díaz Eterovic y Leonardo Padura, junto con sus epígonos), en la cual prepondera una visión racionalista del mundo que se materializa en la resolución o en el intento de solventar el caso criminal²¹. En esta corriente, es importante el análisis social, político e histórico del mundo, en una determinada circunstancia, y a partir de una cierta ideología.

Y otra tendencia, denominada antidetektivesca, donde la dominante racional e ideológica (el interés por el delito y sus causas contextuales) es sustituida por una directriz lúdica, y en la que la literatura deviene autorreflexiva y autocelebrativa. Aquí pueden hallarse autores como Rodolfo Usigli y Vicente Leñero, o los grandes representantes del policiaco argentino, como Juan José Saer o Ricardo Piglia, entre tantos otros.

En lo atañadero a la novelística centroamericana, puede asegurarse que las más interesantes muestras de literatura policial se relacionan con esta segunda corriente, donde se encuentran obras como *Castigo divino* (1988), de Sergio Ramírez, *El hombre de Montserrat* (1994), de Dante Liano, *De vez en cuando la muerte* (2002) y *Cualquier forma de morir* (2004), de Rafael Menjivar Ochoa, o *Piedras encantadas* (2002) y *Caballeriza* (2006), de Rodrigo Rey Rosa²².

La trilogía policial de Sergio Ramírez constituirá una valiosa concretización de mestizaje entre neopoliciaco y antidetektivesco, si bien los elementos de técnica narrativa serán objeto de preferencia en este trabajo. El autor nicaragüense rinde tributo en las tres novelas a una visión del mundo de índole racionalista, y prueba de ello es que, en la tríada, todos los misterios son resueltos, desde el porqué de la presencia del crimen organizado en Nicaragua (en *El cielo llora por mí*) hasta el enigma de la desaparición de Marcela (en *Ya nadie llora por mí*) o el motivo del asesinato de Lázaro Chicas o Genaro Ortez en *Tongolele no sabía bailar*. Por otra parte, en las tres obras se halla un agudo análisis social, que tiene que ver con una indagación de las consecuencias y de las secuelas del (abuso de) poder en la existencia de los seres humanos (de los personajes), y con una denuncia de la delincuencia de los ideales políticos ante el peso de la codicia. A través del personaje de Dolores Morales, la trilogía arriba a un sano escepticismo, que mira a la utopía ideológica con descarnada sorna. Por último, las tres novelas constituyen un magnífico fresco histórico de la Nicaragua contemporánea, desde la época del gobierno de Arnoldo Alemán (1997-2002) hasta 2018, año de los luctuosos hechos conocidos de todos.

Pero, si lo antedicho no carece de relevancia, debe observarse que la trilogía policiaca de Ramírez adquirirá envergadura, no tanto por su fidelidad, cuanto por su divergencia, no solo con respecto a la novela policiaca a la inglesa (la novela de enigma), sino también respecto de la novela negra norteamericana (el policiaco duro o *hard-boiled*), o en comparación con la fórmula del neopoliciaco de América Latina. En este sentido, el gusto por la experimentación, el vanguardismo y el afán lúdico presentes en la saga del inspector Morales acercan estas obras al espíritu del antidetektivesco latinoamericano, donde la literatura se homenajea a sí misma.

Bien conocida es la metaficcionalidad del *Quijote*, la cual arranca cuando Sansón Carrasco informa primero a Sancho y luego a Don Quijote de la existencia de un libro con sus andanzas (capítulos segundo y tercero de la Segunda Parte). A tanto llega el recurso que, cuando Sancho se presenta a la duquesa, en el trigésimo capítulo de la Segunda Parte, lo hace, no tanto como hombre, sino como personaje. Es gracioso que, en el cuarto capítulo de la Segunda, el escudero interpele al moro Berenjena, asegurando que, tanto su amo como él, le proporcionarán sobrado material con que escribir su historia. Y, en último término, la continuación de la Primera Parte (es decir, la Segunda) advierte como novedad fundamental que muchos de sus personajes ya han leído el primer *Quijote*. Entre estos está Sansón Carrasco, por supuesto, pero también los duques, don Antonio Moreno, Roque Guinart, las pastoras de la falsa Arcadia o los caballeros del quincuagésimo noveno capítulo, don Juan y don Jerónimo, por ejemplo.

En lo que concierne a nuestras novelas, ha de apuntarse que el inspector Morales salta metalépticamente desde el plano de la ficción hasta el plano real (el mundo del autor empírico) al aparecer en Wikipedia, donde se relatan algunos de los hechos más importantes de su biografía. Naturalmente, se trata de un fingimiento, de un mero guiño cervantino. En lo que tiene que ver con el reconocimiento intradieético, la tríada también rinde tributo al *Quijote*, ya que, en el capítulo primero de *Ya nadie llora por mí*, Miguel Soto está al tanto de las aventuras librescas del protagonista, y es esta fama la que motiva, entre otras cosas, que lo contrate. En el capítulo tercero de la obra, Frank Masaya identifica al detective: “su nombre ya me resultaba conocido. El inspector Morales, nada menos” (2022: 57). En el capítulo noveno, la reverenda Úrsula dice a Doña Sofía: “la conozco bien, claro que la conozco. Toda una heroína de novela” (2022: 167)²³.

²¹ Respecto del neopoliciaco de Leonardo Padura, se argumenta: “Por otra parte, está la historia de la investigación, en la que Conde acepta el misterio como un desafío y, poco a poco, va desvelando sus claves gracias a una insólita capacidad deductiva. Como ocurre en la novela de enigma, Conde va reconstruyendo la historia del crimen” (García Talaván, 2011: 4).

²² Ver Emiliano Coello (2008 y 2013).

²³ En esta misma novela, el Rey de los Zopilotes le dice a Dolores Morales: “sé que usted es famoso, pero de oídas, porque no leo novelas” (2022: 183).

Y, en el tercer capítulo de *Tongolele no sabía bailar*, monseñor Ortez está al tanto de la fama de su huésped: “vaya por Dios, el inspector Morales en persona, cuánto gusto de conocerlo” (2023: 61).

A nivel intertextual, la trilogía de Sergio Ramírez también ofrecerá una gran riqueza. Puede comprenderse la intertextualidad como la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otras textualidades, sean estas literarias o no (Martínez Fernández, 2001: 45). A este respecto, hay algún crítico que ha estudiado *El cielo llora por mí* como una novela donde la resolución de la pesquisa se lleva a cabo por un investigador colectivo, que en este caso acogería las individualidades de Dolores Morales, Bert Dixon, Doña Sofía, el comisionado Umanzor Selva y Fanny (Chávez Landeros, 2023: 236). No habría de olvidarse, tampoco, la labor de la DEA, que es quien concretiza en la novela la identificación del capo colombiano Wellington Abadía Rodríguez Espino. Es la DEA, igualmente, la que averigua el objetivo colombiano-mexicano de aumentar el tráfico de droga, a través de Nicaragua, utilizando la ruta marítima atlántica y pacífica²⁴.

Cuando se habla de personaje colectivo, inmediatamente se piensa en el policial socialista cubano²⁵, donde el investigador debe ser un hombre común, y en ningún modo un genio (y a esta descripción podría avenirse perfectamente el personaje de Dolores Morales), y la solución de la pesquisa debe ser colectiva y nunca individual (Menéndez Rivero, 2022: 128). No obstante, debe sostenerse que, si *El cielo llora por mí* tiene elementos comunes con la fórmula cubana (por cuanto da la impresión de que el caso es resuelto entre todos), es en gran medida opuesta a esta, ya que el personaje encargado de la resolución de la pesquisa es Sofía Smith, una mujer con unas dotes investigativas fuera de lo común (Coello Gutiérrez, 2013).

En referencia a *Ya nadie llora por mí*, es importante señalar el manejo maestro del tiempo por parte de la instancia narrativa. La sincronía y la isocronía muestran cómo, en un mismo lapso, pueden ocurrir circunstancias completamente diferentes, y ello da idea de la diversidad de lo real. Por ejemplo, el capítulo tercero ocurre a la una del mediodía del viernes 27 de agosto. En él, Morales se entrevista con Frank Masaya, y solo obtiene confusión acerca del misterio de la novela: la causa de la desaparición de la hijastra del potentado. En el capítulo cuarto, a esa misma hora y en ese mismo día, Doña Sofía se entrevista con Vademécum y con el peluquero Ovidio, y el ginecólogo comprime en su plática (utilizando la técnica del resumen) años de existencia de Miguel Soto Colmenares. Del mismo modo, los capítulos quinto, sexto y séptimo de la obra transcurren entre las ocho y las diez de la noche del viernes 27 de agosto. No obstante, si en el capítulo quinto Morales llega (junto con el taxista “Justin Bieber”) al Tabernáculo del Ejército de Dios (donde se oculta Marcela), en el capítulo sexto doña Sofía averigua, por boca de Frank, el paradero de la muchacha. Sin embargo, no es sino en el capítulo séptimo cuando se resuelve el enigma de la novela, y esto se produce de modo casual, pues los peluqueros Apolonio y Ovidio escuchan, ocultos en la cocina del domicilio de Mónica Maritano, una conversación entre Miguel Soto Colmenares y su consejera.

La isocronía, esta vez pasada la medianoche del viernes 27, aparece también en los capítulos 11 y 12 de la obra, los cuales contrastan la confesión de Marcela (ante Morales y los otros) con la entrevista que se lleva a cabo, en ese mismo instante, entre Miguel Soto y Tongolele. La novela se cierra asimismo sincrónicamente, en torno a las cuatro de la tarde del sábado 28 de agosto, momento en que, en el capítulo 17, Marcela denuncia ante el mundo la violación por parte de su padrastro, y Miguel Soto asiste impotente al desarrollo de los hechos, acuartelado en su oficina (junto a Mónica Maritano y a Tongolele), en el capítulo decimooctavo.

En *Ya nadie llora por mí*, el enigma narrativo (el motivo de la fuga de Marcela) se resuelve pronto: en el capítulo séptimo, en una novela de dieciocho, más un epílogo. Sin embargo, todo cuanto atañe a la relación de Miguel Soto con su hijastra se difumina, por medio de la polifonía²⁶. Para empezar, el magnate confiesa ante Tongolele (capítulo undécimo) estar enamorado de Marcela; y Mónica Maritano lo confirma antes, en el capítulo séptimo. Ángela define a su hija como “una niña hasta allá de complicada. Llena de problemas” (2022: 293). Y Rambo apunta que la entenada de Soto Colmenares no rompe nunca el vínculo económico con su padrastro: “a la flaquita el padrastro la debe tener como toda una reina, sentada en silla de oro, y todavía se queja” (2022: 176). De hecho, se hace saber que Marcela maneja un BMW de cien mil dólares²⁷; que vive en la que probablemente es la mejor casa del país; que estudia en una universidad privada estadounidense; y que tiene una pareja de guardaespaldas constantemente a su servicio. Se sugiere incluso que el lazo económico persiste tras la denuncia, y que no es el CENIDH quien se ocupará de la manutención de Marcela en Miami, sino el propio Soto Colmenares: “Ella misma (Ángela Contreras) llevó a Marcela a coger el vuelo -dijo Tongolele-. Acaban de llegar a la sala vip del aeropuerto” (pág. 323). Sería extraño que una asociación como el CENIDH pudiese cubrir tales dispendios...

²⁴ La inteligencia nicaragüense no tiene en muy buen concepto a la DEA y, en concreto, el comisionado Selva llega a afirmar: “Esos majes de la DEA andan siempre buscando que les pongan la mesa servida, y aparentan después que todo lo cocinaron ellos” (2023: 107).

²⁵ Una novela prototípica de esta corriente es *El cuarto círculo* (1976), de Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera. En ella, el teniente Héctor Román no puede solventar el caso por sí solo, y necesita la ayuda popular, aquí de la telefonista Angélica Torriente. Podría afirmarse que la novela es explícitamente revolucionaria e implícitamente contrarrevolucionaria, por cuanto el país es descrito como un inmenso sistema de vigilancia, donde todos participan (se trata de un inmenso engranaje policial, desde la ciudadanía al Estado). Por otra parte, los hechoros del asalto al almacén no son tanto delincuentes comunes como disidentes políticos, que desean hacerse con algún dinero para salir de la isla. El desenlace trágico de los acontecimientos (el asesinato del guarda Erasmo Zuáznabar, que ofreció resistencia) los aterroriza, de modo que huyen sin perpetrar el robo...

²⁶ Ver, en este sentido, las reflexiones de Sergio Ramírez sobre la película *Rashomon*, del cineasta japonés Akira Kurosawa (*El viejo arte de mentir*, 2013: 41).

²⁷ “Un BMW que no creo que haya otro igual en Nicaragua” (2022: 66).

Por otra parte, hay indicios de que puede existir un cierto impulso edípico en Marcela, por su manera de hablar y de acercarse al inspector Morales²⁸, que termina enamorándose de ella. Esto lo capta Fanny, que habla en estos términos de la muchacha: “no es así no más que una putilla cualquiera que se acuesta con su propio padrastro te va a quitar de mis brazos ve lo que fuiste a escoger comida jugada” (2022: 328-329).

En lo concerniente a la esfera intertextual, podría postularse que *Ya nadie llora por mí* es un hipertexto (paródico) con respecto a la película *Chinatown*²⁹, de 1974, de Roman Polanski. Efectivamente, como en la película del cineasta franco-polaco, un detective (en el filme, Jack Gittes, en nuestro libro Dolores Morales, ambos dedicados a husmear infidelidades y líos sentimentales) es el encargado de investigar un caso en relación con un magnate corrupto (en la película Noah Cross y en la novela Miguel Soto Colmenares) que, según se acaba sabiendo, mantiene una relación incestuosa con su propia hija (en el filme, el personaje de Evelyn Cross, y en la novela policiaca de Ramírez, la figura de Marcela Soto). En ambas ocasiones, el detective se enamora de la víctima, si bien en lo que respecta a Dolores Morales dicho enamoramiento resulta un tanto ridículo.

Por su parte, *Tongolele no sabía bailar* mantiene una relación ambivalente con el género testimonial que nace en la literatura latinoamericana en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. De hecho, si muchos de los episodios narrados en la mencionada novela son históricos y pueden contrastarse con el *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Nicaragua entre el 18 de abril de 2018 y el 31 de diciembre de 2019*, del Centro Nicaragüense de Derechos Humanos (y se hace referencia aquí a acontecimientos como la matanza de estudiantes, la prohibición de socorro a los heridos por parte de quienes detentaban el poder, la represión contra la Iglesia o contra los medios de comunicación, el ataque a la parroquia de la Divina Misericordia, la acción de los francotiradores o la quema de la fábrica de colchones, de resultas de la cual muere salvajemente una familia), la naturaleza del libro es enteramente ficticia. Podría afirmarse que esta novela de Ramírez dialoga intertextualmente con *Los asesinados del Seguro Obrero* (1939), de Carlos Droguett, pues en ambas, en la narración droguettiana y en la ramirensis, grupos de estudiantes se enfrentan, de manera un tanto romántica, con militares profesionales (y son cruelmente masacrados).

Vale la pena contrastar dos párrafos, uno de la novela de Ramírez (recuérdese, publicada en 2021) y otro del texto de Droguett (el cual ve la luz casi un siglo antes, en 1939), para caer en la cuenta de la similitud entre ellos. En *Tongolele no sabía bailar*, puede leerse: “otro de aquellos fedayines de mentira se ha quedado a mitad de la calle, y se adelanta alzando los brazos para rendirse, como en las películas, pero lo derriba de un disparo. Increíblemente, el muchacho se lleva las manos al estómago” (2023: 214). Y en *Los asesinados del Seguro Obrero*: “a uno de los estudiantes la metralla lo alcanzó en pleno vientre, se levantó, se estaba tratando de apoyar en el hombro de un herido para sujetarse los pantalones, agarrándose los pantalones y a sí mismo con ambas manos, como si tuviera diarrea” (Carlos Droguett, 1989: 20). En ambas narraciones, la droguettiana y la ramirensis, puede apreciarse un abismo entre la legitimidad de las reivindicaciones por parte de los revoltosos y la aptitud de los mismos para llevarlas a término (estamos en las antípodas de la epicización del sujeto que tiene lugar en la narrativa testimonial).

Tongolele no sabía bailar tiene interés, entre otras muchas cosas, por constituir una novela policial/negra completamente original. Si en la novela policiaca clásica el crimen se produce al inicio de la trama (es, pues, un *factum*) y todo el desarrollo narrativo (la pesquisa) no es más que una retrospectiva, por parte del detective, hacia el escenario del delito, en *Tongolele no sabía bailar* ocurrirá algo diferente, ya que no se tratará de un asesinato consumado, sino de un crimen *in fieri*, el cual va sustanciándose *in praesentia*, a medida que avanza la lectura. El narrador/autor juega con el destinatario, lo burla, ofreciendo la solución del enigma de la muerte de Genaro Ortez y de Lázaro Chicas en el capítulo segundo³⁰ (para desviar la atención), cuando el verdadero muerto será el protagonista, el plenipotenciario Tongolele, quien sucumbirá al final de la obra, presa del odio que le profesan sus muchos enemigos. El móvil (la causa) no será, tampoco, único, como en el policial canónico, sino múltiple. El uso magistral de la omnisciencia selectiva³¹ en *Tongolele...* permitirá que los lectores accedan a la conciencia de Anastasio Prado, pero no a los pensamientos y a las intenciones de sus odiadores, que tramán contra él un duro castigo. Nada es lo que parece, tampoco, en esta novela (como en las otras), que se convertirá en un magnífico ejemplo de engaño a los ojos³².

3.2. Tongolele sí sabía bailar

La escritura sin mancha es lo contrario de la verdadera literatura, fruto de la suciedad y de la contaminación, porque no hace sino reflejar el mundo tal como es, un mundo de seres

²⁸ “Eso lo pone más cerca de mí de lo que usted mismo se imagina” (2022: 219); “Marcela había dejado vencer la cabeza en el hombro del inspector Morales y se sobresaltaba de pronto, como si temiera dormirse. Sentados como iban tan apretadamente, él buscaba evitar que su brazo rozara el pequeño seno cálido, más cercano a cada cabeceada. Porque sus sentimientos no eran sino paternos” (2022: 226); “Cuidese, no quiero que le vaya a pasar nada -dijo Marcela, y acercó delicadamente el dorso de la mano a la mejilla del inspector Morales. La Fanny, furibunda, salió del auditorio dando sonoros taconazos” (2022: 248); “aquí tiene mi mail y mi teléfono en Miami para que estemos en contacto -dijo Marcela, entregándole un papelito, y luego lo besó en ambas mejillas. La Fanny ardía en cólera” (2022: 317).

²⁹ “The feminine, in *Chinatown*, is presented through figures of opacity or otherness, and is repeatedly likened to Chinatown itself in its unknowability and its potential for danger. Jake says about both Chinatown and Evelyn Mulwray that “you can’t always tell what’s going on” (Shetley, 1999: 1102).

³⁰ Se trata de una novela de dieciocho capítulos más un epílogo, como *Ya nadie llora por mí*.

³¹ (Cuvardic, 2014).

³² “Esa inseguridad en el valor absoluto de lo que vemos, a veces se da plenamente en Don Quijote; aunque lo más frecuente sea que él vea un aspecto y nosotros, con los demás personajes, otro distinto (...). Por otra parte, “parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes que, aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto”. Todo este mundo que nos rodea está, pues, en un tris, que se trate de un yelmo o de la noción de bien y mal (...). Este mundo que nos cerca, ¿es “el engaño a los ojos”? Nuestro autor nos envía así un eco de lo que fue tema central para los pensadores del Renacimiento” (Américo Castro, 1925: 80-81).

humanos culpables e imperfectos; y, sobre todo, un mundo de personajes donde las conductas se contradicen y entrecruzan. (Sergio Ramírez, “La nueva edad de la fe”).

A través del personaje de Anastasio Prado, que aparece ya en la segunda parte de *Ya nadie por mí* y es el protagonista indiscutible de la novela homónima, Sergio Ramírez nos obsequia una de las personalidades más densas y complejas que puedan encontrarse en un texto narrativo. Fanny alude a él en estos términos, ya en el capítulo decimotercero de *Ya nadie llora por mí*: “mala alimaña te han echado encima. Son incontables sus muertes y daños, como el terrible lobo de Gubbia” (2022: 241). Y, en efecto, se trata de un sicario profesional, entrenado en la Bulgaria socialista por los mejores carniceros de aquel país y de aquella época. En la trilogía, se le achacan las muertes de Genaro Ortez, el sobrino del obispo, y la de su cuñado, Lázaro Chicas, quien había intentado estafarlo. Por otra parte, en el duodécimo capítulo de la tercera entrega, Prado balea con toda frialdad a un muchacho desarmado, que se había rendido, y es el responsable de la masacre de la colchonería, donde muere cruelmente una familia. Llega incluso a ordenar la muerte de Eneida Robleto, la muchacha violada, para que no los denuncie (capítulo duodécimo). Sin embargo, sería imposible afirmar, también, que no puede encontrarse en él nada positivo, pues se trata de un buen hijo (que profesa fidelidad y cariño a su madre, la sajurina Zoraida, cuyo ascendiente sobre él llega a tanto que le busca incluso a la que será su pareja), de un cónyuge cumplidor (que ayuda y se sacrifica por Fabiola Miranda) y de un militante devoto, que no pierde nunca su fe en la revolución, ni siquiera en los peores momentos.

Siendo Jefe de Inteligencia de la Policía Nacional, hay un periodo en que llega a manejar los hilos de la seguridad del país (y acapara un poder inmenso). En la cumbre de su buena fortuna, logra amasar un capital considerable: un gimnasio en el mejor barrio de Managua; gran cantidad de piezas de ganado en una finca de tres mil manzanas en Camoapa; era dueño de una flota de furgones que transportaba carga (y sabido es que esto incluye todo tipo de tráfa-gos) por toda Centroamérica... (2022: 195). Lo paradójico, y al mismo tiempo lo patético (y aquí entra de lleno la ironía del narrador/autor), es que no considera incompatible dicho enriquecimiento con su ideología socialista (como pasa en la segunda parte de la tríada con El Rey de los Zopilotes, sandinista fanático), y piensa para sus adentros que el comandante Leónidas es un traidor a su clase y un enemigo de clase por utilizar el término despectivo “pobretería” para aludir al proletariado (2023: 149).

La caída de Tongolele tiene que ver con causas históricas, intrahistóricas y meramente individuales y subjetivas, y aglutina elementos que hacen de Anastasio Prado un personaje trágico, pero también cómico y risible. El poder es celoso, y se quiere único y eterno, por lo que, al contrastarse con la realidad, que es todo lo contrario, deviene fuente de paranoia. Es lo que ocurre con la vicepresidenta del país, quien piensa que Tongolele, el plenipotenciario, el favorito de los dioses, se ríe de ella. Se lo advierte a la nigromante Zoraida por medio de la caja china: “Tu hijo se ríe de mí a mis espaldas porque dice que estoy llenando el país con árboles que son machorros, o árboles cochones, que no dan fruto” (2023: 88). Esto lo aprovecha el enano Manzano (un hombre que considera a Tongolele un fracasado y que se cree superior, por más que sus pies no toquen el suelo cuando está sentado) para encaramarse al trono que pertenecía al Jefe de Seguridad.

Por otra parte, el desmoronamiento del personaje tiene que ver con razones particulares, que implican a dos de sus paniaguados, Pedrón (el capitán Salvatierra) y la Chaparra (la teniente Benavides), dolidos por su proceder hacia ellos. Al primero le espeta, ya al comienzo de la novela: “Te adopté porque me diste risa, o porque me diste lástima, quién sabe” (2023: 40). Constantemente le recuerda que lo salvó (ya que se trataba de un músico de la Guardia Nacional sandinista), y no tiene en cuenta su grado de capitán, sino que se conduce con él como si fuera su mucamo. Atinente a la Chaparra, ella se queja de que “no encontró en su superior solidaridad ni apoyo para el desarrollo de su carrera” (2023: 253). Este explosivo cóctel de agravios, prolongados en el tiempo, posibilita que la pareja (el capitán y la teniente) urda un plan consistente en proporcionar información (una mezcla heterogénea de verdades e infundios con relación al alto comisionado) para que sea difundida en las redes sociales por parte de Doña Sofía y su equipo (quienes, creyendo actuar con rectitud y eficacia, actuarán sin embargo con inocencia, al ignorar la naturaleza del poder, que puede cambiar de apariencia, mas no de esencia)³³.

Pero, más allá de factores circunstanciales y contextuales (la asechanza de los poderosos, o la existencia de sentimientos y emociones particulares, como la envidia o el rencor, que cristalizan en su contra), el desplome de Tongolele tiene que ver con su propia ineptitud y con una ceguera que se transformará en un error trágico (*hamartía*) que lo conducirá a la tumba: la condición de “muerto en vida” de Tongolele empezará en *Ya nadie llora por mí* y se agudizará en la novela homónima. En la segunda entrega de la saga, el magnate Miguel Soto le confía la misión, en la que está en juego su honra, de encontrar a su hijastra fugada (capítulo undécimo), pero Prado fracasa: primero, llega tarde a casa del inspector Morales (capítulo decimoquinto); después, lo hace a la reunión que Doña Sofía tenía con Ángela Contreras (capítulo decimosexto); y, por último, Morales se le escapa en su cara (capítulo decimoséptimo), montado en la furgoneta de Vademécum y fingiendo ser un vendedor: “¡Pomada roja Solka, lo mejor para ronchas, carates, granos, furúnculos, erupciones...” (2022: 319)³⁴. De resultas de ello, se hunde la reputación del empresario, quien se ve expuesto al linchamiento público. Lo hilarante del caso es que Tongolele cree que Soto Colmenares se comporta con

³³ La conducta vil y desleal del trío (el enano Manzano, en connivencia con Pedrón y la Chaparra) es zaherida y satirizada por el narrador/autor de modo implícito, metafórico: “en tiempos de la revolución, el enano Manzano había sido jefe de escolta del comandante Cipriano, que fue el primer director de la policía, y de él había heredado una colección completa de sapos disecados que desde entonces lo acompañan de oficina en oficina, y que ha traído consigo de la última de ellas en la Dirección de Seguridad Personal” (2023: 314).

³⁴ En este punto, la novela es doblemente irónica, pues sabido es que Tongolele sufre de un tipo grave de “acné vulgaris”...

él como un malagradecido, y que no le retribuye su deuda: “Esos ricos son mezquinos, Pedrito. ¿Sabés el regalo que me hizo? (...). Dos pasajes para Cancún en clase ejecutiva. Que se los meta en el culo” (2023: 56)³⁵.

En *Tongolele no sabía bailar*, Pedrón, su protegido (una especie de Macho Ratón), se burla de él desde el capítulo segundo, haciendo bromas sobre las brujerías de su madre³⁶ y sobre la propia fidelidad³⁷ hacia su superior en el mando, pero el Jefe de Inteligencia no capta su condición aviesa. En el capítulo sexto de esta misma novela, se confirma que la Chaparra está más al tanto que él de determinados asuntos confidenciales (como que monseñor Ortez será trasladado al Vaticano), y Pedrón le dice a las claras que “va de caída” (119), pero el alto comisionado persiste en su ceguedad. Se sabe incluso que la orden del tubazo contra el prelado subversivo parte del enano Manzano, mas Tongolele no termina de atar cabos... En el capítulo duodécimo, Pedrón vuelve a burlarse de su jefe, desechando su implicación en el complot en su contra³⁸, y hasta Fabiola Miranda le dice que quienes le están destruyendo son sus subordinados³⁹, pero el jefe no solo no distingue, sino que no actúa⁴⁰.

Por otro lado, otro de los “méritos” del jefe de seguridad es no reconocer a Rambo (que se ha enrolado en sus filas para la represión contra los estudiantes alzados) hasta que es demasiado tarde, pues Serafín ya se ha escapado con Eneida Robleto, cuya violación se hará pública y manchará al sandinismo... Esto pasa, también, en el capítulo doce de *Tongolele*.

Otro error de Anastasio Prado es el trato vejatorio que le administra a Amando Lira⁴¹, el hombre que proporcionará a Cara de Culo la pistola con la que habrá de volarle la cabeza al favorito de los poderosos. Por su complejidad, el protagonista de la tercera parte de la tríada adquiere encarnadura humana, y se sale de las páginas del libro. Igual que los personajes de la inigualable novela cervantina.

3.3. El lenguaje

Don Fernando Lázaro Carreter anotó con acierto que Cervantes era “un obseso de la palabra” y que, como tal, experimentaba la necesidad de usar en sus libros un lenguaje actualizado, algo que ya es reconocible en los primeros relatos picarescos, y que en él deviene conciencia agudísima, no solo en el *Quijote*, sino en obras como *Rinconete* o *El rufián dichoso* (2015: 1549). La presencia de un lenguaje arcaizante, culto y alambicado por parte del caballero se opone, pues, a la utilización de un lenguaje coloquial, inextricablemente unido al humor en Sancho Panza. De esto habría de aprender, también, enormemente, la narrativa de Sergio Ramírez.

La importancia de la oralidad, como recreación del lenguaje vivo del pueblo, es de primer orden en la literatura hispanoamericana, desde novelas precursoras como *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, hasta novelas más contemporáneas como *Redoble por Rancas* (1970), de Manuel Scorza, *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska, o *La mujer habitada* (1988), de Gioconda Belli, por no citar más que algunos ejemplos de entre un corpus innumerable (Mario Conde, 2025). En lo que respecta a la narrativa centroamericana, el rol central que juega la coloquialidad en la obra de escritores como Sergio Ramírez, Marco Antonio Flores, Dante Liano u Horacio Castellanos Moya es indiscutible.

Debe insistirse en la distancia que existe entre la oralidad inmediata (la de situaciones comunicativas reales y empíricamente verificables) y la oralidad mediata (la del soporte escrito, esto es, la de la literatura) en todos los planos de la lengua, desde el fonético-fonológico hasta el sintáctico, pasando por el léxico-semántico. Es dable afirmar que la oralidad libresca se inspira en el lenguaje coloquial natural (caracterizado en muchas ocasiones por la confusión y la redundancia), al que somete a un proceso de estilización, de suerte que el producto estético (la coloquialidad artística) es difícilmente parangonable con su origen: el lenguaje coloquial espontáneo.

La presencia de lo oral en la tríada de novelas negras de Sergio Ramírez adquiere una relevancia fundamental, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. Será clave a la hora de “infundir vida a los personajes” (Mario Conde, 2025: 65), y aquí la figura del inspector Bert Dixon será paradigmática, por cuanto, en él, el uso de coloquialismos, procedentes del habla del pueblo, y de una visión del mundo festiva y jocosa, serán indisociables. La hibridez de códigos (español-inglés), propia de su región (Bluefields) del Caribe nicaragüense, está presente en el mensaje que le hace llegar a su mejor amigo, el inspector Morales, a la vuelta de su viaje desde Managua (capítulo sexto de *El cielo llora por mí*): “la alegre dama dueña del gallo y del *merciless fat ass* que estoy seguro usted tuvo la oportunidad de admirar me había invitado a su cumpleaños para el viernes pero la esperaba el marido aquí en el aeropuerto de Bluefields manejando su propio taxi y no me gustaron sus tatuajes diabólicos en los bíceps” (2023: 83). En Bert Dixon, la comicidad ejerce una función de atenuación de los aspectos más sórdidos de la existencia, y el personaje caribeño bromeará hasta con el hecho de su propia (inminente) muerte: “No me voy a poner a llorar. El cielo llora por mí” (2023: 273). El habla de Dixon remeda los procesos de metaforización espontánea del hablar del pueblo, de manera que la

³⁵ Debe decirse también que es Anastasio Prado quien le proporciona a Soto un consejo valioso para encaminar su vida tras la pública confesión de su hijastra. Tongolele le sugiere al creso que se reconcilie con su esposa, Ángela Contreras, y esa será, efectivamente, la clave del reflote de su honra (capítulo decimooctavo de *Ya nadie llora por mí*).

³⁶ “Esa oración del garrobo, comisionado, ¿es cierto que debe uno rezarla a la medianoche en cueros, tendido en la cama con los brazos en cruz y habiendo ayunado todo el día?” (2023: 45).

³⁷ “como si fuéramos nuevos de conocernos, comisionado. Mi boca es un cofre bajo siete llaves” (2023: 52).

³⁸ “¿Gente del sobaco de su confianza, quiere decir? ¿Así como la Chaparra, o como yo mismo? La duda ofende, comisionado” (2023: 219).

³⁹ “alguien que está en tu mismita cercanía, amorcito” (2021: 221).

⁴⁰ La ofuscación del personaje puede deberse a varias causas. Una de ellas es, qué duda cabe, la turpitud. Aunque también puede estar relacionada con una cierta bondad (el mandamás ama tiernamente a sus subordinados, a pesar de todo) o con la soberbia (no termina de creerse que sus subalternos puedan traicionarlo, a él...).

⁴¹ “Vamos a limitarnos a que yo te doy las órdenes, vos las cumplís, y así vamos a estar contentos los dos (...). No me has escuchado, o es que no me expreso bien. No quiero plática” (2023: 188).

lluvia se asocia inmediatamente con el llanto (por el óbito del inspector, al que han baleado los mafiosos). Dixon bromeará incluso, en *Tongolele no sabía bailar*, con la afición de los muchachos a la música hip-hop, y con la luctuosa circunstancia del desequilibrio de fuerzas entre su bando, el de los jóvenes, y el de los agresores, los paramilitares, bien entrenados y magníficamente armados: “paquetes de moscas, latas de tomate, la cosa está hosca, bombas de mecate” (2023: 104). La burla dixoniana remeda aquí el totum revolutum en que se convierte, hay veces, la conversación real.

La parodia se convierte en ironía, en *Ya nadie por mí*, ante la obsesión ocular de Miguel Soto Colmenares, la cual transforma la irreproductibilidad del arte en un fenómeno serial, masificado. La escena es, como de costumbre, hilarante: “El hall desnudo intimidaba con sus paredes de superficie metálica, que en su opacidad no devolvían la luz de porcelana esparcida por los fanales del techo. Desnudo, salvo por la pintura que ocupaba, lejana, la pared del fondo. Un par de ojos. Uno de ellos lloraba, solo que la lágrima era verde. -Si adivinás quién es el dueño de esta empresa, te ganás un premio -lo codeó Lord Dixon” (2022: 53). Aquí la comicidad caribeña de Lord Dixon adquiere un tinte carnavalesco, y un objetivo subversivo, el cual satiriza el esnobismo y la insipiente de las elites económicas (y políticas) del país, capaces de adocenar incluso lo antonomásticamente sublime, esto es, la buena pintura. El uso del voseo subrayará la función apelativa (y aun la emotiva) de la oralidad en el mencionado ejemplo, donde es observable, asimismo, el sarcasmo que envuelve muchas veces los procesos comunicativos reales.

En la opinión de Jorge Ruffinelli, la oralidad en la narrativa hispanoamericana es un instrumento empleado por los escritores para representar las voces de la marginalidad periférica y dar visibilidad a aquellos sectores de la sociedad que han sido desatendidos o ignorados en la literatura canónica (Mario Conde, 2025: 67). Esto se cumple a cabalidad en las novelas negras de Sergio Ramírez. En el capítulo octavo de *Ya nadie llora por mí*, el heroico inspector Morales se encuentra frente al Tabernáculo del Ejército de Dios, rodeado de toxicómanos (“quemones”), borrachos (“bazuqueros”), prostitutas y deficientes, con quienes pretende informarse acerca del paradero de Marcela. Vale la pena reproducir el pasaje completo:

¡Qué caballada de chuzo, a saber adónde se lo remangó! -dijo Magic Johnson enarbolando el bastón. La calzoneta se le había resbalado hasta dejar visibles las nalgas lechosas. El inspector Morales quiso recuperar el bastón, pero Magic Johnson se lo escamoteó entre risas. Los gritos, las amenazas y los silbidos se multiplicaron. Los empujones volvieron más violentos, y no vio otro remedio que echar mano del revólver en busca de amedrentarlos (...). -¡Miren, carga un trueno en la pata chueca! -les advirtió la Maléfica-. ¡Este vetarro es polichinela, solo que sin uniforme! -Ajá, cabrón, sos de la pesca y ya te averiguamos el brujul de venir a infiltrarte buscando a quién entabicar -dijo Magic Johnson, y amagó con darle un bastonazo. -Andá agarrá a los tamales de lujo, que esos ladrones sí roban a los descosidos -dijo Astérix, y lo zarandeó por los hombros. -No, loco, a esos más bien los arrullan y se vienen a empajar con nosotros, solo porque somos palmados -dijo la Maléfica. El inspector Morales iba a contestar algo, pero de pronto Rambo le arrebató el bastón a Magic Johnson y le descargó un golpe en la boca del estómago. Cayó de rodillas, y al levantar la cabeza, antes de alcanzar a protegerse con las manos, Rambo le dejó ir otro que lo derribó al suelo, donde lo agarraron a patadas (2022: 141-142).

Alguno de los coloquialismos (como “trueno”, para decir “arma de fuego”, o “chuzo”, en referencia al “bastón”) son propios del mundo latinoamericano en su conjunto, y otros se circunscriben a la región mesoamericana (como “chueco”, que quiere decir “torcido, deforme”, o “vetarro”, por “viejo”). Pero la mayoría de los vocablos utilizados son nicaraguanismos provenientes, asimismo, del argot delincuencia, como “brujul” (negocio turbio), “caballada” (cosa excelente), “descosido” (mendigo), “empajar” (aprovecharse de alguien), “palmado” (menesteroso), “pesca” (policía), “polichinela” (policía), “remangar” (robar) o “tamal” (ladrón). Se trata de un magnífico retrato del lumpen, que en este caso quiere disfrazar de lucha interclasista (el eterno combate entre los ricos con sus acólitos (la policía), de un lado, y el pueblo, del otro) lo que no es sino una irrefrenable inclinación a la violencia que, en este caso, es además innoble, pues los “teporochos” aprovechan su superioridad numérica contra un impedido físico (que no es, por lo demás, ni joven ni robusto).

Por último, suscita un enorme interés, desde el punto de vista lingüístico, la reprimenda que Leónidas⁴² le da a Tongolele en el capítulo decimosexto de la novela homónima por no haber sabido desarticular el foco de resistencia del Mercado de Mayo:

Las cagadas tuyas son tuyas, y yo no me hago cargo ni del tufo, le ha dicho Leónidas sin quitar la vista de la oscuridad del techo de la bodega, acariciándose la barba frondosa con el mismo gesto que se veía hacerlo a Fidel Castro en las tribunas, lenta y reflexivamente: de manera que antes de que haya calentado la mañana vas personalmente a ponerte a la cabeza de esa operación porque nada se resuelve a la distancia, y si me decís que tenés alguna imposibilidad de acción o de voluntad, o se te subieron los huevos al galillo y te quedaron colgando de corbata, que eso pasa con el miedo, creeme que Leónidas lo entiende, pero aquí mismo me entregás el mando, y ya lo que venga después es cosa de tu suerte, porque yo voy a tener que reportarte, y a vos te consta lo poco que agradas en estos últimos tiempos” (2023: 288).

El extracto es muy sugerente, por su esencia engañosa. En efecto, puede parecer que se trata de una situación comunicativa coloquial. De hecho, a nivel morfológico, es destacable el uso del voseo, y a nivel gramatical la presencia de la reiteración: “las cagadas tuyas son tuyas”. En el plano léxico-semántico, ha de observarse la presencia de una imaginería espontánea (remedo del lenguaje popular), que tiene mucho de vulgarismo: “cagada” (por “error”), “tufo”

⁴² Trasunto de Edén Pastora. El asalto al Nejapa Country Club en *Tongolele...*, por parte de Leónidas, se corresponde con la Operación Chanchera, es decir, con el asalto al Palacio Nacional que tuvo lugar el 22 de agosto de 1978, en el cual el comandante O, junto con Dora María Téllez y Hugo Torres, secuestra a diversos mandatarios, que canjea por presos políticos. Leónidas se pasa a la contra, como lo hiciera Pastora, tras haber sido relegado políticamente por los sandinistas, que le otorgaron un (simple) viceministerio tras sus numerosos méritos de guerra.

(consecuencias de los actos), “antes de que haya calentado la mañana” (temprano) o “se te subieron los huevos al galillo y te quedaron colgando de corbata”, que alude a la sensación de pánico. No obstante, no posee muchos de los rasgos que Antonio Briz atribuye al registro coloquial (relación social de igualdad, relación vivencial de proximidad, marco interaccional familiar o cotidianidad temática) y sí muchos de los elementos atribuibles al registro formal: interlocutores jerárquicamente disímiles, distancia (y aquí la total falta de empatía del jefe para con su subordinado), espacio interaccional profesional (se trata del teatro de operaciones de una acción militar) y asunto altamente especializado (el tema de la entrevista lo constituye la estrategia de combate)⁴³.

Leónidas se sirve del lenguaje, que utiliza como si fuese un arma, contra Tongolele. En el estudio pragmático de la cortesía, suele hablarse de cuatro imágenes en un diálogo entre dos interlocutores: una imagen positiva y una negativa del enunciador, y una imagen positiva y una negativa del destinatario (Calsamiglia y Tusón, 2004: 163). Pues bien, hay que afirmar que, en dicha amonestación, mientras que Leónidas logra mantener intactas sus imágenes positivas (ya sea como emisor, al asumir el rol de mandamás, o como destinatario, logrando que Tongolele no lo ofenda ni invada su intimidad, el territorio potencial de sus inseguridades), ocurre todo lo contrario respecto de su adversario, Anastasio Prado, quien permite que Leónidas lo insulte y que lesione su autoestima, al tratarlo, no como a un inferior jerárquico, sino como a un niño o como a un discapacitado. Prado ni siquiera se defiende, ya. Se trata del capítulo decimosexto de la novela, en que Tongolele va a morir, aunque ya se tratase de un difunto, sin él saberlo, mucho tiempo antes...

4. Conclusión

El presente trabajo ha tratado de demostrar que el profundo cervantismo de la literatura de Sergio Ramírez no se limita a su ensayística (donde reflexiona acerca de conceptos como el de verosimilitud, metaficción, intertextualidad o neutralidad, en libros paradigmáticos como *Mentiras verdaderas* o *El viejo arte de mentir*), sino que se sustancia narrativamente en sus novelas y cuentos, y una buena prueba de ello la constituye su trilogía policiaca, formada por las novelas *El cielo llora por mí*, de 2008, *Ya nadie llora por mí*, de 2017, y *Tongolele no sabía bailar*, de 2021.

La impronta de Cervantes en la saga negra ramirenses posee varios niveles, uno más superficial o epidérmico (relacionado con la onomástica de los personajes, los títulos jocosos de los capítulos o la configuración de los personajes, en buena medida herederos de los arquetipos de Don Quijote y Sancho Panza) y otro más hondo y abisal, relacionado con la filosofía del engaño a los ojos. De la literatura del gran alcalaíno se aprende el multiperspectivismo, la polifonía y una implícita burla hacia una visión del mundo lastrada por la uniformidad, a la que se opone una estética del espejismo.

Así, la trilogía ofrece un doble anclaje retórico, el cual, aunque no deja de dialogar con la estética pop y con el kitsch (cuya fecundidad se saluda, si bien su proliferación en nuestras sociedades no deja de observarse a partir de una cierta refracción irónica), interacciona, asimismo, y sobre todo, con la alta cultura, mediante el debate implícito y explícito con el modelo quijotesco y con otras muchas textualidades canónicas.

El gran logro de la novelística negra de Sergio Ramírez es su mestizaje, que reúne elementos del neopoliciaco latinoamericano (una determinada confianza en la racionalidad y en la ética, al igual que la evidente presencia del análisis social, político e histórico) y del antidetektivesco de América Latina, en lo concerniente a la dominante lúdica, donde la literatura se celebra a sí misma. En este último sentido, será determinante en la trilogía la existencia de la metaficcionalidad, de la intertextualidad y del afán vanguardista y el experimentalismo, y prueba de ello es una novela como *Tongolele no sabía bailar*, que puede estudiarse como una variante, original, del texto policial al uso, que se transforma en este caso en una novela negra de crimen *in fieri*. Tanto *Ya nadie llora por mí* como *Tongolele no sabía bailar* pueden estudiarse como novelas negras (y neopoliciacas) paródicas, experimentales.

La idea cervantina de neutralidad permitirá la forja de personajes de una extraordinaria densidad psicológica implícita o explícita (como Marcela o el plenipotenciario Tongolele, o el propio inspector Morales, entre otros), que trascienden lo meramente libresco y adquieren carnadura humana.

Como en Cervantes, hay una obsesión por el estilo en Sergio Ramírez, y las novelas de la trilogía constituirán magníficos ejemplos de novelas de lenguaje, donde la oralidad rebasa el estatuto mimético para auparse hasta el nivel estético, esencialmente polisémico.

Cervantes hacía crítica literaria implícita a través de sus textos, y una muestra de lo dicho es el *Quijote*, que refunda la novela de caballerías, potenciando sus aspectos positivos (la intergenericidad y la conexión con el gran público) y marginando los negativos (relacionados ante todo con la inverosimilitud, el estilo duro o la excesiva emotividad). Sergio Ramírez, siguiendo la estela del gran escritor de La Mancha, propondrá un tipo de novela negra híbrido, que acogerá lo mejor de cada corriente, distanciándose de aquello que a su entender adquiere un interés menor en la práctica del género en Centroamérica: sea la desconfianza absoluta hacia la Verdad⁴⁴, sea la mutación del policiaco en thriller, el cual desplaza la dominante narrativa desde la racionalidad hacia la preponderancia de la esfera de la emoción.

La solución literaria de Sergio Ramírez, enteramente original, se sitúa en un camino intermedio, inspirado en la idea de verosimilitud cervantina, aquella en que la literatura, como la naturaleza (*physis*), a nivel macroscópico obedece a las leyes de la mecánica clásica (presididas por la razón y la ética), bien que, a escala microscópica, esté dinamizada por un indeterminismo cuántico.

Referencias bibliográficas

Alfaro Cruz, Yazmín y Viquez Soto, Marián (2021). *Construcción del relato policiaco y recepción crítica de la novela Ya nadie llora por mí (2017), de Sergio Ramírez*. Heredia: Universidad Nacional.

⁴³ (Antonio Briz, 2010).

⁴⁴ “Bastante de esta verosimilitud le falta hoy a los libros de caballería, que siempre proponen situaciones inverosímiles, y se doblegan bajo el peso de sus propias mentiras” (Sergio Ramírez, 2001: 25).

- Arce, Tomás Emilio (2023), "El límite de la tipología picaresca en *El cielo llora por mí, Ya nadie llora por mí y Tongolele no sabía bailar*, de Sergio Ramírez", *Revista iberoamericana*, 89, nº 284, págs. 713-731.
- Besse, Nathalie (2019), "Ya nadie llora por mí, de Sergio Ramírez: contra los abusos del poder, decir es actuar", *Carátula*, 93, págs. 1-9.
- , ----- (2021), "Tongolele no sabía bailar de Sergio Ramírez: entre pouvoirs et rébellions, la contribution du roman", *Crisol*, 18, págs. 1-26.
- Blanco-Arnejo, María (2003), "Los sonidos del silencio: Una interpretación freudiana de "Cartas de mamá" de Julio Cortázar", *Hispania*, 86.3, págs. 493-501.
- Briz Gómez, Antonio (2010), "Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística", en Rosa María Castañer (coord.). *De moneda nunca usada: Estudios dedicados a José María Engueta Utrilla*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, págs. 125-133.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo (2004). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Castro, Américo (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Editorial Bernardo.
- Cervantes, Miguel de (2005). *Don Quijote de La Mancha* (ed. Antonio Rey Hazas), Madrid: SIAL.
- Chávez Landeros, Daniel (2023). *Fábula del poder. Corporalidad, biopolítica y violencia en la narrativa de Sergio Ramírez*. Pardue University Press.
- Coello Gutiérrez, Emiliano (2008), "Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1994-2006)", *Istmo*, 17 (Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1994-2006) / Emiliano Coello Gutiérrez | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
- , ----- (2013), "La novela policiaca, la modernidad y el mal en *El cielo llora por mí* (2008), de Sergio Ramírez", en José Juan Colín (ed). *Sergio Ramírez. Acercamiento crítico a sus novelas*. Guatemala: F&G, págs. 197-223.
- , ----- (2023), "El thriller panameño como novela negra (divergente)", *Anales de literatura hispanoamericana*, 52, págs. 306-319.
- Conde, Mario (2025). *La ilusión de la voz escrita: Mimesis de oralidad en la novela hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX*. Catholic University of America.
- Cuvardic García, Dorde (2014), "La narratología desde los años setenta hasta el siglo XXI", *Filología y Lingüística*, nº 40, págs. 101-116.
- Domínguez Ortiz, Antonio (2015), "La España del Quijote", en Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española, págs. 1404-1423.
- Ebenhoch, Markus (2024), "Espacios inseguros en *Tongolele no sabía bailar* de Sergio Ramírez", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 50, págs. 1-23.
- Eco, Umberto (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Gallardo Saborido, Emilio (2024), "La distopía cotidiana: crítica política y literatura neopolicial en Sergio Ramírez", *Verba hispánica*, 32, págs. 91-106.
- González Calderón, Julia (2023). *Negra memoria: la narrativa policial centroamericana en la era del neoliberalismo*. University of California.
- Gracia, Jordi (2016). *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Guillermoprieto, Alma (2024), "Tongolele. La pareja tóxica que domina Nicaragua", en Francisco Javier Sancho Más (ed.). *Las vidas y la obra de Sergio Ramírez*. Madrid: Instituto Cervantes, págs. 87-89.
- Lázaro Carreter, Fernando (2015), "Las voces del Quijote", en Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española, págs. 1542-1563.
- López Serena, Araceli (2007). *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*. Madrid: Gredos.
- Lucero, Guadalupe y Abadi, Florencia (2017), "Diez tesis sobre el kitsch", *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 19-20, págs. 19-29.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Mata, Emilio (2022), "Realismo cervantino y novela moderna", en Daniel Migueláñez y Aurelio Vargas (eds). *De mi patria y de mí mismo salgo. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá: Editorial UAH, págs. 645-662.
- Mecacci, Andrea (2018), "Kitsch y neokitsch", *Boletín de estética*, 44, págs. 7-32.
- Menéndez Rivero, Yam Nick (2022). *Realismo y novela policial en Las cuatro estaciones de Leonardo Padura*. Universidad de Granada.
- Merkl, Heinrich (2001), "Cervantes, Protágoras y la postmodernidad: funciones del engaño en *El Quijote*", en Antonio Pablo Bernat (ed.). *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. 1, págs. 593-600.
- Muñoz, Blanca (2000). *Theodor Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos.
- Nogueras, Luis Rogelio y Rodríguez Rivera, Guillermo (1976). *El cuarto círculo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Olalquiaga, Celeste (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili.
- O. Riley, Edward (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- , ----- (2015), "Cervantes: teoría literaria", en Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española.
- Pellicer, Rosa (2009), "Detectives quijotescos en la novela policiaca hispanoamericana (Soriano, Conteris, Sasturain)", en Hans Christian Hagedorn (coord.). *Don Quijote, cosmopolita: nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. La Mancha: UCLM, págs. 269-286.
- Ramírez, Sergio (2001). *Mentiras verdaderas*. México: Alfaguara.
- , ----- (2013). *El viejo arte de mentir (cuaderno de apuntes)*. Managua: Anamá.
- , ----- (2022). *Ya nadie llora por mí*. Madrid: Alfaguara.

- , ----- (2023). *El cielo llora por mí*. Madrid: Alfaguara.
- , ----- (2023). *Tongolele no sabía bailar*. Madrid: Alfaguara.
- Redondo, Agustín (2024), "Don Quijote, entre engaño y desengaño", *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, n° 49, págs. 1-15.
- Reyre, Dominique (2005), "Los nombres de los personajes de la novela de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*", *Príncipe de Viana*, año 66, n° 236, págs. 727-742.
- Salmerón, Macarena (2024). *Tras la pista de un asesinato fingido: los usos del policial en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Universidad de Sevilla.
- Sánchez Zapatero, Javier (2017), "Poéticas criminales: reflexiones teóricas de escritores de novela negra y policiaca", *Tropelías*, 2, págs. 120-132.
- Severyn, Greg (2017). *The octopus's tentacles: representations of the United States in contemporary Central American narrative*. University of North Carolina.
- Tacca, Óscar (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Teixeira, Ana Aparecida (2018), "El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes", *Lemir*, 22, págs. 271-284.
- Vargas, José Ángel (2006). *La novela contemporánea centroamericana. La obra de Sergio Ramírez Mercado*. San José de Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- VV.AA (2020). *Situación de los Derechos Humanos en Nicaragua. 18 de abril de 2019-31 de diciembre de 2019*. Managua: CENIDH.
- Wieser, Doris (2015), "Masculinidad y violencia de género en la novela negrocriminal nicaragüense", *Badebec*, 4, n°8, págs. 205-232.
- Zanón, Carlos (2024), "*Tongolele no sabía bailar*. Literatura peligrosa", en Francisco Javier Sancho Más (ed.). *Las vidas y la obra de Sergio Ramírez*. Madrid: Instituto Cervantes, págs. 83-85.