

VIOLENCIA Y ESTRUCTURA EN *MARGARITA ESTÁ LINDA LA MAR*
DE SERGIO RAMÍREZ

POR

NICASIO URBINA
Tulane University

El problema del que me voy a ocupar en este artículo se podría centrar en el siguiente silogismo: La violencia de la retórica y la retórica de la violencia. El concepto de la retórica de la violencia, como ha demostrado claramente Teresa de Laurentis, presupone que un cierto orden del lenguaje, y ciertas representaciones discursivas están en juego, no sólo en las prácticas sociales de la violencia, sino en las estructuras retóricas del lenguaje que implican por sí mismas cierta violencia. Por lo tanto, desde el principio, hay una relación social semiótica entre lo social y lo discursivo, de forma que la violencia social está informada por una violencia discursiva y viceversa.¹ Viniendo de un país violento como Nicaragua, es difícil pensar que la obra de Sergio Ramírez Mercado pudiera verse libre de violencia, libre de muertes y asesinatos, de envenenamiento y tortura, de pobreza extrema que conlleva una violencia endémica y alienante, y de múltiples y sutiles formas de violencia, cuya representación en el texto revela los mecanismos de represión que operan en la sociedad, constante e imperceptiblemente. Aún más, la percepción de los lectores de esta violencia está marcada por la estructura de la obra, por el orden en que los eventos son presentados, por el tono, por los detalles y el estilo que el artista ha escogido para realizar su narración.

Dice Thomas De Quincey en su famoso artículo “On murder considered as one of the fine arts” (1827) que “los actos violentos [en las artes] compelen en la audiencia una respuesta estética, basada en el presupuesto, que se trata del trabajo de un artista”.² De Quincey no quería bajo ningún punto justificar el asesinato, sino simplemente señalar que en las artes el crimen no es ni debería ser juzgado como un hecho ético, sino como un hecho estético. Esta idea en realidad ya la había adelantado Diderot en *Le Neveu de Rameau*, escrito alrededor de 1761. En ese enigmático texto se puede leer: “Si hay que ser sublime en algún género, es sobre todo en el mal. Nos enfuria un pequeño ladronzuelo, pero no podemos evitar una especie de consideración para un gran criminal”.³ Con el romanticismo

¹ Vease a este respecto “The Violence of Rhetoric. Considerations on Representation and Gender” in *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*.

² Traduzco libremente de la cita de Joel Black. *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture* (34).

³ Citado por Joel Black. *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture* (35).

empieza esta especie de fascinación con la violencia, fascinación que Michel Foucault habrá de estudiar muy bien en *Surveiller et punir*; y el crimen, el asesinato y la muerte se convierten en actos con posibilidades estéticas. “Hazlo bellamente” dice Hedda Gabler en el famoso drama de Ibsen de 1890, refiriéndose al suicidio, expresando claramente el valor estético que contienen los actos de violencia.

Este imperativo estético nos sirve para analizar la última novela de Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar*, ganadora del Premio Alfaguara (1998) junto con *Caracol Beach* del novelista cubano Eliseo Alberto, donde el asesinato y la necrofilia someten al lector a una experiencia estética, que si bien no nos lleva a experimentar *lo sublime* en el sentido kantiano de la palabra, ciertamente nos impresiona enormemente. En *Margarita, está linda la mar* se conjugan dos muertes importantes en la historia y en el imaginario social y cultural de Nicaragua: el asesinato del dictador Anastasio Somoza García a manos de Rigoberto López Pérez en 1956, y la muerte del gran poeta Rubén Darío en 1916, ambas ocurridas en León. Estos dos hechos, aparentemente disímiles y distantes, le dan a la novela una coherencia significativa, de gran belleza estructural y de importantes implicaciones críticas. Es la muerte de la autoridad, la muerte del poder: la autoridad política por un lado, la autoridad literaria por el otro; el asesinato político, la sirosis hepática. Mientras el cadáver de Somoza chorrea excrementos por la bolsa plástica en que defeca, el cerebro de Darío es expuesto, manipulado y profanado en pos de la ciencia y la avaricia. Los múltiples paralelos y extrapolaciones que se entresacan de la novela son plurales y riquísimos en significaciones, y ponen de relieve la importancia que estas dos figuras han tenido en la historia de Nicaragua en el siglo xx.

La novela se abre con dos llegadas: la llegada de Somoza a León para una manifestación política el 21 de septiembre de 1956, con miras a la reelección, y la llegada de Darío a Nicaragua el 27 de octubre de 1907, triunfal y apoteósica, cuando Darío está en la cúspide de su carrera. Dos retornos, dos arribos, dos eventos multitudinarios y significativos en la historia de Nicaragua. Darío regresa a la patria después de haber triunfado en Europa y América, llega cargado de laureles, habiendo hecho escuela y ya con una obra considerable. Somoza llega después de 20 años de dictadura, a lanzar de nuevo su candidatura a la Presidencia de la República. Ambas llegadas sirven como preludeo para la violencia que se va a generar y sirven como pivote central de la estructura novelística de *Margarita, está linda la mar*.

Violencia y estructura no parecen ser dos categorías similares; sin embargo, como espero demostrar en este artículo, están íntimamente ligadas no sólo en la textualidad literaria sino también en el sistema semiótico y en la vida. Permítanme empezar por un breve análisis de la violencia que espero sea aceptable como propuesta de trabajo. Hay tres niveles de violencia que funcionan siempre y coexisten aun cuando no se manifiesten en la estructura superficial de los hechos: Primero la violencia metafísica, es decir, la violencia originaria que está presente en todos los hechos de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, desde la lucha por encontrar nuestra propia identidad, nuestra sexualidad, nuestra voz y nuestro pensamiento. Es la metafísica del *il-y-a* del que nos habla Emmanuel

⁴ “To have an answer for ones right to be, not in relation to the abstraction of some anonymous law, some legal entity, but in fear for the other. My being-in-the-world or ‘my place in the sun’, my home

Levinas en su inolvidable tratado *Totalite et infinit*, el miedo primigenio y la violencia del rostro del otro, como lo explica Levinas en *Alterity and Transcendence*.⁴ Es la violencia de la escritura que propone Jacques Derrida en *De la Gramatologie*, y más concretamente en el cuarto ensayo de *L'écriture et la différence*, donde podemos leer: "Cette connaturalité du discours et de la violence ne nous parit pas être survenue dans l'histoire, ni être liée à telle ou telle forme de la communication, ou encore à telle ou telle philosophie, Nous voudrions montre ici que cette connaturalité appartient à l'essence même de l'histoire, à l'historicité transcendente, notion qui ne peut être ici entendue que dans la résonance d'une parole comune" (189). Esta violencia metafísica es inevitable, está presente en nuestra relación con el otro, en esa incapacidad que tenemos los seres humanos en acercarnos al prójimo, en compenetrarnos, en comprender al otro. Ni siquiera en el acto sexual, el acto más íntimo y trascendente de los seres humanos, logramos trascender esa limitación humana, y por mucho que amemos a una persona, por mucho que nos entreguemos a una causa, siempre estaremos violentamente encerrados en nosotros mismos, víctimas de nuestro rostro y de nuestra individualidad.

El segundo nivel de la violencia se da en los hechos cotidianos, en la vida diaria de personas comunes y corrientes, hombres y mujeres pacíficos, que nunca nos salimos de la ley y jamás nos involucraríamos en un hecho de sangre. Esta es una violencia casi latente, un amago de violencia si ustedes quieren. Es la lucha diaria de la vida, los incontables problemas con los que lidiamos a diario, las injusticias que abundan en nuestro planeta, la violencia social de tres cuartas partes de la humanidad viviendo bajo el nivel de pobreza, la violencia de los accidentes de tránsito, de los millones de muertes que a diario ocurren por enfermedades o por causas naturales. Este segundo nivel de violencia escapa a menudo la categorización ya que nadie en sí inflige esa violencia, no hay un culpable, no hay un cuerpo ensangrentado, no se ha disparado un arma. Sin embargo es la dinámica que siempre nos mantiene al borde de la violencia física, que constantemente nos empuja, que nos lleva a discutir acaloradamente con nuestra pareja y a forcejear con el prójimo en el tumulto; pero nuestro superego, nuestro comportamiento social logra que nos controlemos, que respiremos hondo y caminemos un rato hasta calmarnos, para luego volver a la dinámica del diálogo y la negociación.

El tercer nivel de violencia no necesita mucha aclaración, son todos aquellos actos que involucran fuerza y causan daño, desde la violencia política hasta la violencia doméstica, desde la violencia criminal hasta la violencia sexual. Todos estamos familiarizados con este tipo de violencia y no voy a gastar más tiempo en ello. Tres niveles entonces de violencia que marcan día a día nuestra vida.

Pasemos ahora al problema de la estructura. La estructura como categoría y objeto de estudio ha tenido importancia desde Aristóteles, pero fue Edmond Husserl quien primero utilizó el concepto de estructura en su análisis fenomenológico. Su gran máxima era: "Los

—have they not being the usurpation of places belonging to others already oppressed by me or starved, expelled to a Third World: rejecting, excluding, exiling, despoiling, killing. 'My place in the sun' said Pascal, 'the beginning and the archetype of the usurpation of the entire world. Fear for all that my existence —despite its intentional and conscious innocence— can accomplish in the way of violence and murder'" (23).

miembros de un todo están entrelazados entre sí de forma que puede hablarse de no independencia relativa y de compenetración mutua”.⁵ Pero como todos sabemos fue el gran antropólogo Claude Lévi-Strauss el que desarrolló el método del estudio estructural de los sistemas, en su famoso estudio estructural del parentesco, fundando así la antropología estructural, y sentando las bases para esa escuela importantísima de la crítica literaria, conocida como la escuela estructuralista.⁶ Es así como arrivamos a la comprensión de la importancia del todo en el estudio de las partes, y entendemos que no se puede comprender un aspecto particular de una novela si no se lo estudia en relación a la totalidad de la estructura.

¿Qué relación puede tener la violencia con la textualidad? Los formalistas rusos que dejaron dichas muchas cosas fundamentales para nuestra disciplina, expusieron su acertada opinión sobre este asunto, al decir que “la poesía es violencia organizada contra el lenguaje de todos los días”. Esta afirmación la hizo Roman Jakobson hablando de la poesía checa en 1923, y estableció un principio fundamental del arte poético donde básicamente tratamos de exprimirles nuevos significados a los viejos significantes, en pos de un efecto que los formalistas rusos llamaron *stranierie*, desfamiliarización, y que tiene mucho que ver con la reacción estética.⁷ Viktor Shklovsky en su comentario sobre Tristan Shandy afirma algo similar con respecto a la prosa, excepto que la violencia en este caso se ejerce sobre la forma. La fábula o historia provee el material, que luego es desfamiliarizado a través de ciertos mecanismos o técnicas que conforman el relato en sí. De esta forma, lo que se enfatiza en la prosa es la forma, la estructura, gracias a esa violencia que se ha ejercido sobre su linealidad y su coherencia.⁸

Habiendo aclarado la concepción de violencia desde la cual trabajo, el estado del arte de la narratología y el estructuralismo literario, pasemos a ver la relación que hay entre violencia y estructura en la novela. Con todo candor les confieso que no hay ninguna relación directa, pero sí se da una serie de relaciones circunstanciales muy importantes. Muchísimas de las novelas más violentas de la historia de la literatura no violentan la estructura, y de hecho son novelitas estructuralmente simples, lineales, que no pretenden subvertir ni el canon ni el género. Piensen en todas las novelas de misterio, en las novelas de vaqueros, en los *westerns* y los *thrillers*, en Estefanía y la novela gótica; piensen en toda esa literatura popular llena de truculencias violentas y ensangrentadas. Estas novelas que para algunos no son “gran literatura” representan la mayoría de las novelas más violentas. Sin embargo, hay una serie de novelas de alta calidad literaria, que presenta una violentación (y valga el neologismo) completa de su estructura, y que se preocupa por explorar la violencia cotidiana, el segundo nivel de pequeñas violencias de la vida, y que terminan por trascender su tema particular, para hablarnos de la existencia humana en general. Empezando con Rabelais y su famosa *Gargantúa y Pantagruel*, pasando por *El*

⁵ Véase a este respecto *Experience and Judgment* (374 *in passim*).

⁶ Publicado originalmente en 1949 bajo el título *Les structures élémentaires de la parenté*, Lévi-Strauss presenta la hipótesis de que hay una relación entre las estructuras mentales de las personas y las estructuras del parentesco, del comportamiento social y de los objetos. Véase a este respecto el capítulo VII de dicho tratado.

⁷ Véase a este respecto sus *Selected Writings V. On verse, Its Masters and Explorers* (3-121).

⁸ Véase Viktor Shklovsky, *Theory of Prose* (147-70).

lazarillo de Tormes, y *Don Quijote*, hasta llegar a Tristram Shandy vemos una manipulación de la estructura narrativa como nunca se había visto en la historia de la narrativa. Entra en juego el yo del narrador intradieгético, como diría Gerard Genette, y la novela empieza su tormentoso curso en la historia de la literatura y por trescientos años se escriben novelas inolvidables, de gran originalidad y calidad estética, desarrollando y consolidando el parámetro de la estructura básica de una novela. Sin embargo, sabemos que constantemente los escritores están tratando de subvertir la estructura, de transformar la forma. Así se establece una dinámica entre la fuerza del canon y la originalidad del creador. Al llegar a la novela moderna, a partir de *Ulises* de James Joyce, empieza una laberintización de la estructura narrativa, forma que refleja la existencia del hombre moderno, y la vida de los seres humanos en el siglo xx.

De esta manera empezamos a ver en todo el mundo occidental una serie de exploraciones estructurales, que busca violentar la estructura narrativa para poder expresar la violencia generalizada que se vive. En la literatura cubana tenemos el ejemplo de Enrique Labrador Ruiz y *El laberinto de sí mismo*, el ejemplo de *Tres tristes tigres*, ese laberinto cabaretero y genial de Cabrera Infante. Juan Rulfo y su mundo de muertos y murmullos, o el inmenso *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. El diálogo polifónico de *La casa verde* es sintomático del aislamiento del hombre moderno y la escisión que atravieza *Rayuela* dividiéndola no en dos lados, sino en una multiplicidad de lados, fragmentarios y a menudo aislados entre sí. La violencia que muestran estas novelas en sus actos se ve multiplicada exponencialmente por la violencia que se ejerce sobre la estructura de la novela, recreando en la estructura del discurso la fragmentación que la violencia impone en el imaginario social de esos personajes. Esa es la experiencia de lectura de una novela como *Trágame Tierra* de Lizandro Chávez Alfaro, o de *El burdel de las Pedrarias* de Ricardo Pasos Marciaq, experiencia muy diferente de la una novela de estructura más lineal y ordenada como *La mujer habitada* de Gioconda Belli, o *Cosmapa* de José Román.

De los novelistas nicaragüenses, Sergio Ramírez Mercado es el mejor ejemplo para analizar la relación entre estructura novelística y violencia. En *¿Te dio miedo la sangre?* (1978) Ramírez desarrolla la novela más compleja que ha dado la literatura nicaragüense. *¿Te dio miedo la sangre?* es una novela que disloca expresamente el tiempo narrativo y establece un orden anisocrónico en la narración. Su estructuración ordinal es tan caótica que el autor ha utilizado seis diseños gráficos que sirven como signos icónicos para que los lectores identifiquemos cada uno de los segmentos narrativos, y de esa forma nos ayudemos a establecer orden en una convergencia de líneas narrativas que, de otra forma, son sumamente difíciles de seguir. Además de los íconos que encabezan cada segmento, el autor nos provee con una “Cronología de los sucesos de esta historia” que ordena los principales sucesos narrados en una tabla cronológica que va desde 1930 hasta 1961 (véase Urbinai).

En *Margarita, está linda la mar* la estructura narrativa no es tan caótica como en *¿Te dio miedo la sangre?*, pero aún así contiene una gran dosis de anacronías que demuestran cierto nivel de violencia en la estructura narrativa. La narración se realiza desde un lugar famoso de la vida social en León, “la mesa maldita que se reúne por vieja tradición al otro

lado de la Casa Prío” (17).⁹ Es desde ese espacio dialógico desde donde se genera la narración, el mismo espacio desde donde se narrara gran parte de otra novela de Sergio Ramírez, *Castigo divino* (1988). Ahí conversan el Capitán Prío y el Dr. Salmerón, personajes también de su novela anteriormente citada; Rigoberto López Pérez, el asesino de Somoza, también nombrado en la novela como el poeta, Erwin, Norberto y el orfebre Segismundo, entre otros. Desde este espacio se va desarrollando la conversación que sirve al narrador como materia prima para su narración. El narratorio de la novela está marcado por el pronombre de segunda persona plural: ustedes, y se refiere a los contertulios que se reúnen en la Mesa maldita. Constantemente el narrador se dirige a ellos para indicarles qué deben hacer, para hacer comentarios sobre la historia y observaciones sobre la narración. A manera de ejemplo, en la página 18 encontramos las siguientes frases dirigidas al narratorio. Estamos en la isla el Cardón, Magarita Debayle –en ese tiempo una niña de diez años– y un grupo de personas esperan el buque en que llega Darío, “sentadas en la barca mecida por el oleaje, donde una parte de *ustedes* debe apresurarse en buscar lugar” (énfasis mío). *Ustedes* se refiere a los narratorios de la historia, compuesto por los asistentes a la Mesa maldita, y los lectores de la novela. Doble referencia que crea una ambigüedad narrativa muy interesante y original. Por otro lado, esta invitación, implica una falacia que violenta el sistema de representación empleado en la novela. La acción que estamos presenciando se da en la mañana del 27 de octubre de 1907. Tanto la reunión en la Mesa maldita como nuestra lectura ocurren años más tarde, por lo que la invitación del narrador a unirnos al grupo tiene que ser interpretada irónica o simbólicamente. En las líneas citadas hemos pasado de León en 1956 a la isla del Cardón en 1907, en la primera de las numerosas transiciones que presenciaremos en esta novela. El narrador de *Margarita, está linda la mar* a menudo nos va a guiar de esta manera dramática, para seguir los cambios cronológicos y espaciales de la narración: “Pasemos a la mesa” (124), “Vengan conmigo cuanto antes para situarnos junto al Capitán Prío” (267), “Quédense mejor donde están” (268). Sin embargo, también hay un objetivo irónico en estos llamados muy importante de recordar. La novela tradicional decimonónica utilizaba a veces este recurso, llevando de la mano a los lectores y explicando los cambios que sucedían en la narración. Sergio Ramírez en esta novela juega con esa actitud, se burla de las convenciones de las tradiciones narrativas, nos recuerda que todo esto es teatro, representación, y que la única forma de entenderlo es aceptarlo como *representación*, a la que hay que asistir, ocupar un lugar, tomar asiento y observar. La actitud por lo tanto es la de *voyeur* impasible, guiado por la mano propiciatoria del narrador. En algunos momentos el narrador dramatiza su intervención en los eventos, como cuando el Capitán Prío está observando a Somoza y su *entourage* que cruzan la Plaza Jerez. “El Capitán Prío no podía apreciarlo tan de cerca, pero voy en su auxilio...” (57). Todos estos llamados importan una violencia a nivel de la estructura narrativa sumamente importante, ya que duplica o refleja la violencia que se está dando en el nivel de la fábula o historia. La estructura de la novela es parte de la forma de la representación, y ya hemos visto que toda representación implica cierto nivel de violencia, intencional o no, pero siempre violencia de segundo tipo al fin y al cabo.

⁹ Está demás decir que cito por la única edición disponible, publicada por la editorial que auspicia el premio que ganó la novela, la editorial Alfaguara, primera edición.

La violencia en la historia que se refiere a Somoza es muy sutil e interesante, representada en la forma en que las personas que rodean al dictador se humillan ante sus deseos y su voluntad. La novela nos presenta ante la negación del individuo, su deprecación y su vergüenza, reflejando la violencia latente e implícita que hay detrás de los actos de poder. El dictador no tiene más que desear algo para que los individuos que lo rodean se presten servilmente a satisfacerlo. El poder político se presenta como herramienta que sirve para el enriquecimiento personal, la dominación y el abuso. La vida se convierte en una continua lucha por satisfacer todas las exigencias del dictador y congraciarse con él. Esto implica un nivel de violencia latente y constante, vivir bajo el miedo continuo y la inseguridad, que obliga al funcionario a rebajarse y a actuar en forma servil.

La violencia que se desata tras el asesinato del dictador merece una glosa. Se declara estado de sitio, detienen a todos los posibles sospechosos y al cadáver de Rigoberto López Pérez lo destruyen a balazos y le cortan los testículos. Cinco mil opositores al gobierno son arrestados e interrogados. Manfredo Casaya fue asesinado; Erwin, Norberto y Cordelio fueron condenados a treinta años de prisión, pero aparecieron muertos el 12 de mayo de 1960, con muestras de haber sido castrados en vida. Rafael Parrales murió en marzo de 1957 debido a las torturas sufridas. Durante veintitrés años más los Somoza habrían de dominar la política de Nicaragua, a menudo usando todo tipo de violencia.

Ahora bien, Sergio Ramírez tiene más de Edgar Allan Poe que de Charles Baudelaire o William Shakespeare, por lo tanto el énfasis de la novela radica más en la planificación del asesinato del *gangster* (como le llama a Somoza con fruición), que en el asesinato mismo. De hecho, el momento del asesinato en la novela es más bien pobre y decepcionante, ocupando apenas unas diez líneas de la página 340, mientras López Pérez bailaba *La múcura*, composición que ya Ramírez había usado en un cuento primerizo. El asesinato de Somoza se pierde entre la música y los pasos de baile de López Pérez, mientras que lo que sí escuchamos claramente es la respuesta de la pistola automática de Moralitos, el estruendo de las subametralladoras Thompson y el disparo final de la pistola niquelada del Coronel Justo Pastor Gonzaga. La muerte silenciosa de Somoza contrasta con la respuesta feroz de sus edecanes y guardaespaldas. La violencia del asesinato de Somoza, que hemos esperado desde el principio de la novela, se opaca, mientras que la respuesta de los guardianes del tirano nos deslumbra a lo largo de dos páginas.

En la otra historia de la novela está por supuesto Darío, tanto en su *Intermezzo* de 1907, como en la más triste y final llegada de 1916. Bello el príncipe de los cisnes, borracho y triste, acosado por *La Maligna* Rosario Murillo y ayudado por el niño mudo Quirón, a quien en un acto de telequinesis Darío le transmite el numen poético. La representación de Rubén Darío en esta novela es deplorable, y el autor parece haberse ensañado con el gran compatriota, pintándolo como borracho irredento y mujeriego desvergonzado. El primer acto violento que encontramos en la historia de Darío, es la amenaza de Rosario Murillo de echarle vitriolo en el rostro (22), amenaza que afortunadamente no se llega a materializar. La transmisión telequinésica del numen poético al niño Quirón implica también un acto de violencia. De hecho el niño perdió el conocimiento y hubo que aplicarle sales para que despertara. “—Ahora, sufre la quemadura, Quirón. El numen está en tu

cráneo –le dice Rubén con lengua remorosa” (29) después del hecho que dejó a todos los comensales asustados.

No obstante, la violencia más importante sufrida por Darío se da después de su muerte, cuando el sabio Luis Debayle, su médico, y Andrés Murillo, hermano de Rosario, quien lo forzara, pistola en mano, a casarse con Rosario, se disputan el cerebro de Rubén: “La caja de armonía que guarda mi tesoro”, verso de Darío que sirve de título a este capítulo de *Margarita, está linda la mar*. La escena es brutal. El sabio Debayle le corta el cráneo con una sierra, lo pesa como si fuera una vianda: mil ochocientos cincuenta gramos, y lo pone en un frasco con formalina. Finalmente llena el cavidad cerebral con aserrín y la cierra con puntadas finas. Pero la carnicería del cerebro de Rubén no termina aquí. Andrés Murillo, que ya había cedido el cerebro al Dr. Debayle para su estudio, cambia de opinión y decide llevárselo. La página 275 refleja la disputa de estos dos señores.

¡Me arrebató algo que está en mi derecho! –gritó el sabio Debayle, y sin despojarse de su indumentaria corrió para detenerlo, agarrándolo por la manga del saco cuando empezaba a subir las gradas.

–Qué derecho ni qué derecho –le dijo Andrés Murillo volteándose apenas.

–¡Un derecho científico! –el sabio Debayle estaba desolado–. Usted, lo que quiere es venderlo. ¡No sea ruin!

No hay más derecho que el de la familia doliente –le respondió Andrés Murillo zafándose con violencia de su mano, y desapareció gradas arriba.

Una vez en la calle continúa la disputa, hasta que por el forcejeo el frasco cae al suelo y se hace añicos. Así queda expuesto el cerebro de Darío, en media calle, entre un reguero de cristales rotos y un charco de formalina, hasta que llega una patrulla de marines de las fuerzas de intervención y el Mayor Cyril Appleton, comandante de la policía de León, se lleva el cerebro al cuartel. Esta violencia, sufrida por Darío en su cerebro inerte, donde la ciencia y el beneficio personal se enfrentan, es sumamente significativa. El cerebro simboliza por supuesto el arte poético dariano, la fuente de todo su valor y su fortuna, “la caja de armonía que encierra mi tesoro”. Andrés Murillo, que en vida extorsionó a Darío todo lo que pudo, quiere explotarlo hasta en su muerte; el sabio Debayle, que lo atendía y lo estimaba, quiere también sacarle provecho personal a la situación, ya que como él mismo afirma: “Quiero superar el estudio que Antomarchi hizo del cerebro de Napoleón” (274). La disputa entre estos dos individuos simboliza la apropiación que de Darío se ha hecho desde su éxito literario, el uso y abuso de su persona, de su poética y de su poesía. El uso y abuso que aún hoy en día se sigue haciendo, en Nicaragua y en el extranjero, entre literatos y políticos, entre personas de negocios y público en general, abuso de su fama y su misticidad. El cerebro de Darío desapareció sin que se sepa a ciencia cierta qué pasó con él. Ramírez le da en *Margarita, está linda la mar* un final más poético y conmovedor. El niño-centauro Quirón llega al comando y en un momento de descuido se roba el cerebro. Cuando sale el Mayor seguido de los militares y de Andrés Murillo,

Quirón corría ya en desenfreno por las calles, a sus espaldas el coro de los silbatos, la estampida de un disparo de alarma, y otro, pero él se alejaba a galope tendido devorando

las cuadras, sus rudos cascos golpeando contra el empedrado, los lomo sudorosos, hasta que desapareció de la vista de sus perseguidores. (278)

Es así como Quirón, el niño mudo de *Margarita, está linda la mar*, resulta ser, como ya lo sospechábamos, el centauro poeta de “El coloquio de los centauros”, depositario del numen poético de Darío, y verdadero y digno propietario de su cerebro.

La violencia sufrida por Darío se ve así recompensada, por medio de la justicia poética, y nos queda al menos el consuelo que su cerebro no será profanado ni por los mercaderes ni por los cirujanos. Quirón es también el depositario final de los testículos de Rigoberto López Pérez, signo masculino por antonomasia, interpretante del valor y el heroísmo, los testículos de López Pérez, conservados en un frasco de formalina y resguardados por la autoridad militar, desaparecen rápidamente en mano de Quirón, a quien:

nadie lo ve llegar a la puerta de la oficina pero sí salir a la carrera con el frasco entre las manos. Van Wynckle tras él dando voces de alarma, y oyen las estampidas de los disparos que se repiten de esquina en esquina cuando huye a galope por las largas cuadras de puertas cerradas hasta perderse, al fin, de vista, contra su pecho la medusa de los testículos, otra medusa como aquella otra de hace tiempo, que se mueve, despierta, animosa, al ritmo de su carrera, los rudos cascos golpeando contra el empedrado, los lomos sudorosos, hacia el prostíbulo desierto, hacia la fuente de noche y olvido, hacia la nada. (369)

De esta forma la novela propone a Quirón como el salvador de los dos símbolos claves en esta representación de la historia de Nicaragua: el cerebro de Darío y los testículos de Rigoberto López Pérez. La inteligencia y el valor, la suave armonía de la palabra de Darío y la valentía del sacrificio ulterior del López Pérez. Ambos símbolos desgarrados por la violencia. Estos dos signos pretenden significar dos elementos clave en la historia e idiosincracia del pueblo nicaragüense, un pueblo que se precia de ser un pueblo muy “vivo” y muy “valiente”. El espíritu suspicaz y aguerrido del nicaragüense, que tanta corrupción y guerra le ha costado a Nicaragua, son representados en la novela, de forma muy inteligente, por medio de esta alegoría mitopoética. Hijas de la violencia, estas acciones de cortar los testículos y extraer el cerebro, expresan la voluntad de los nicaragüenses de mutilar, de apropiarse, de poseer de alguna manera aquello que admiran o desean.

Así, la novela, nos presenta con los tres niveles de violencia que he propuesto al principio. La violencia metafísica de unos seres luchando por encontrarse, por afirmarse, por ser ellos mismos dentro de un sistema de poderes muy fuertes poderes políticos representados por Somoza, y poderes literarios e intelectuales representados por Darío. La violencia cotidiana expresada en las relaciones diarias, interpersonales, privadas. El forcejeo, la disputa, el altercado, la discusión y el debate. Una Nicaragua ocupada por las fuerzas de intervención norteamericana, una Nicaragua bajo el férreo yugo de la dictadura de Somoza. Y finalmente, todos los hechos de sangre y violencia física que pueblan muchas páginas de la novela. El tono pastoril e idílico del poema “A Margarita Debayle”

contrasta con la realidad que nos narra la novela, estableciendo una oposición que resalta aún más esa violencia.

Aunque *Margarita* no tiene la complejidad estructural de *¿Te dio miedo la sangre?*, su estructura no es simple, ya que las secuencias se yuxtaponen en un caos temporal que mantiene la misma estructura laberíntica que tanto gusta al autor. La violencia en esta novela está magnificada por el suspenso que se mantiene a lo largo de la obra, ya que desde el principio esperamos el asesinato de Somoza y la muerte de Darío, pero hay un continuo diferir del desenlace, hasta llegar al final. La violencia de la representación en *Margarita* se encuentra también en la presencia de los narratarios de la novela, presencia constantemente aludida en el texto, pero realmente ausente en la novela. Ese “ustedes” al que el narrador repetidamente está dando indicaciones sin estar ahí, es una figura perfecta del signo lingüístico, de su doble presencia / ausencia.

Uno de los preceptos en semiología repetido muchas veces por Umberto Eco es que “la estructura es parte del mensaje”¹⁰ y no podemos separar uno del otro. La estructura es parte del significante y la violencia que encontramos en la estructura del arte moderno y posmoderno refleja la violencia de la vida moderna y posmoderna respectivamente. Esta ha sido la gran revolución del arte del siglo xx, una revolución que empezó en el cubismo y el surrealismo, y que ha marcado todo el arte y la vida del siglo xx, y ahora del xxi. Por eso la novela moderna recurre a la violencia de la estructura narrativa, porque sólo de esa forma se puede representar un mundo marcado por la violencia. No quiero con esto llegar a una visión apocalíptica de la literatura y la humanidad. En este principio de milenio, en que las miradas apocalípticas coquetean en la imaginación de tantos pensadores, yo veo más bien un paleativo, una forma de enfrentar nuestra violencia, de racionalizarla, de asimilarla y sobrepasar los abismos que nos acechan. Después de todo, el arte es una forma de combatir los demonios, y gracias a él hemos podido sobrevivir tantos horrores y tanta miseria.

BIBLIOGRAFÍA

- Black, Joel. *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Husserl, Edmond. *Experience and Judgment*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Jakobson, Roman. *Selected Writings V. On verse, Its Masters and Explorers*. The Hague, Paris and, New York: Mouton, 1981.
- Laurentis, Teresa de. “The Violence of Rhetoric. Considerations on Representation and Gender”. *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*. London/New York: Routledge, 1989. 239-158.

¹⁰ Véase a este respecto *La estructura ausente*. Especialmente el cap. 3 “El mensaje estético”.

- Levinas, Emmanuel *Alterity and Transcendence*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: Press Universitaire de France, 1949
- Ramírez, Sergio. *Margarita, está linda la mar*. Madrid/México/Bogotá: Alfaguara, 1998.
- _____. *Castigo divino*. Madrid: Mondadori, 1988.
- _____. *¿Te dio miedo la sangre?* Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1990.
- Urbina, Nicasio. *La estructura de la novela nicaragüense: análisis narratológico*. Managua: Anamá, 1996.