

Emilio J. Gallardo-Saborido

DOI: 10.4312/vh.32.1.91-106

*Escuela de Estudios Hispano-Americanos/
Instituto de Historia, CSIC*



La distopía cotidiana: crítica política y literatura neopolicial en Sergio Ramírez

La modernidad en Hispanoamérica se puede leer a partir de la tensión entre los discursos utópicos y distópicos. Este artículo arranca con un breve recorrido por algunas de las contribuciones que signaron y signan, en este sentido, los siglos XX y XXI latinoamericanos. A partir de ahí se centra en la novela del escritor nicaragüense Sergio Ramírez titulada *Tongolele no sabía bailar* (2021) y la inserta dentro de la tradición distópica hispanoamericana, al tiempo que la encuadra en el seno de la literatura neopolicial producida en español a partir de las últimas décadas de la pasada centuria. Esta novela constituye la tercera entrega de la trilogía encabezada por el policía/inspector Dolores Morales y en ella se retratan las manifestaciones que agitaron Nicaragua en 2018 y se denuncia su represión por el Gobierno de Daniel Ortega y Rosario Murillo. De este modo, se analiza el tema central de la tiranía a través de la revisión del tratamiento de la violencia y la paranoia como elementos que sirven para sostener al poder político hegemónico. Para ello, se recurre a herramientas conceptuales provenientes de la antropología política, particularmente, a los hallazgos de F. G. Bailey en *Stratagems and Spoils* (1969). Finalmente, se concluye constatando la capacidad del régimen gobernante de perpetuarse en el poder.

1 Introducción: notas sobre la utopía y la distopía en la América Latina contemporánea

La noción de *utopía* ha demostrado ser una potente herramienta gnoseológica a partir de la cual pensar la realidad de América Latina y proyectar anhelos propios o foráneos sobre su solar. Este tipo de operaciones conceptuales ocurrieron desde las primeras décadas que siguieron al contacto español con estas tierras. Sirva de

ejemplo un texto como el *Sueño*, de Juan Maldonado, publicado en 1542, pero seguramente escrito una década antes. En él, Maldonado utiliza el sueño como un recurso para construir una propuesta utópica en la que la «utopía erasmista de un cristianismo auténtico, reformado desde dentro, se vincula al gran mecanismo de innovación y de apertura de las mentes que supuso para los europeos del siglo XVI la ampliación del horizonte geográfico y vital hacia América» (Pro, 2022: 24-25).

Desde finales del XIX y principios del XX el concepto de *utopía* cimentó las miradas y los anhelos de quienes apostaban por una gran patria americana como el José Martí de «Nuestra América» (1891), de quienes proponían un nuevo ideal para esta gran región como José Enrique Rodó en *Ariel* (1900), así como de quienes aspiraban a una reconceptualización de la identidad y el pensamiento latinoamericanos como José Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925) o, en ese mismo año, Pedro Henríquez Ureña en *La utopía de América*.

Durante los siglos XX y XXI la utopía ha seguido actuando como palanca para aupar ideales sociales ligados a movimientos o concepciones variadas. Pensemos, a modo de ejemplo, en su repercusión continental tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, visible en el artículo «El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba» (1963) de Ezequiel Martínez Estrada; en el propio componente utópico de la idea del *hombre nuevo* socialista propuesta por Ernesto «Che» Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965); o, más adelante, en las ansias de materializar ideales ligados a la teología de la liberación en la comunidad de Solentiname gracias a la labor del autor y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal¹. Más recientemente, ha dado alas a otros movimientos como pueden ser el feminismo, tal y como se plasma en diversas obras narrativas de la también escritora nicaragüense Gioconda Belli (*Waslala*, 1996; *El país de las mujeres*, 2010), o ha resultado operativo en las reclamaciones sociales y étnicas dentro del movimiento zapatista mexicano.

Sin embargo, la larga vida del concepto desarrollado por Tomás Moro en *Utopía* (1516) ha subsistido durante las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del XXI también a través de su envés distópico, que se ha puesto al servicio de la denuncia de desdichas de signo diverso. Ha demostrado ser de una productividad feraz y capaz de adecuarse a lenguajes plurales. Así, las pantallas se han visto colmadas por ficciones audiovisuales donde los males que vienen azotando la realidad latinoamericana han encontrado eco. Por ejemplo, en 2016 Netflix lanzó la primera

1 Un relato de primera mano, realizado por el propio Cardenal, sobre el surgimiento y caída de la comunidad de Solentiname se puede encontrar en «Lo que fue Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)» (1978).

serie brasileña presente en su catálogo, titulada 3%. No es casualidad que se tratase de una distopía socio-política donde la desigualdad social marca el devenir de una población sometida a una estratificación brutal, que condena a una abrumadora parte de los ciudadanos a la marginación y la pobreza. Estos son asuntos vertebrados también para la novela *Angosta* (2003) del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince. Terrores modernos como la ecoansiedad o los cataclismos pandémicos son abordados en novelas recientes como *Cadáver exquisito* (2017) o *Las indignas* (2023) de la autora argentina Agustina Bazterrica. En esta última, la protagonista relata las atrocidades que han de sufrir las mujeres enclaustradas en la Casa de la Hermandad Sagrada, donde se desarrollan las actividades de un inicuo culto religioso que, no obstante, actúa como refugio en un cruel mundo postapocalíptico donde prácticamente no se tiene memoria de los tiempos anteriores al horror presente: «Mamá decía que nunca había vivido un buen año. Que los últimos que habían conocido cierto bienestar habían sido sus bisabuelos. Siempre convivió con los desastres ecológicos que se agravaban días tras días» (Bazterrica, 2023: 89).

De hecho, una de las señas de identidad de la utopía latinoamericana del siglo XX como fue, en algún momento, la mencionada Revolución cubana se desvirtúa, cuestiona y deforma en la reciente literatura de la Isla (véase, por ejemplo, el relato «Discurso de recepción por Romualdo Sánchez Galarriaga del Premio Nacional de Literatura de la República Integrada Pancaribeña (año 2098)», publicado en 2009 por Yoss, o la novela *La autopista: the movie*, 2014, de Jorge Enrique Lage). Este cuestionamiento de la historia nacional y la crítica de la realidad socio-política circundante ha sido también abanderado por otras vetas creativas como la literatura neopolicial latinoamericana, que cuenta con plumas destacadas como las del cubano Leonardo Padura o del hispano-mexicano Paco Ignacio Taibo II. Es desde este prisma genérico, en conjunción con la tradición distópica brevemente referida, desde donde se leerá a continuación la novela *Tongolele no sabía bailar* (2021) de Sergio Ramírez.

2 Literatura neopolicial y distopía: la denuncia política en *Tongolele no sabía bailar*

Una vez planteado este recorrido a vuelo de pájaro por la historia de las utopías y distopías latinoamericanas de la segunda mitad del XX y los inicios del XXI, focalicemos nuestro interés en el caso de Nicaragua y, más concretamente, en el contexto de los sucesivos gobiernos de Daniel Ortega durante el siglo XXI, en los que ha estado apoyado por su esposa Rosario Murillo. Anteriormente, para la izquierda latinoamericana había supuesto un severo correctivo la derrota del

Frente Sandinista de Liberación Nacional en las elecciones de 1990 frente a la Unión Nacional Opositora encabezada por Violeta Barrios. Sin embargo, Ortega se hizo con el poder presidencial de nuevo en 2006, puesto en el que se ha mantenido hasta la actualidad entre crecientes críticas hacia su Gobierno, que ha sido tildado de «autoritario» o «dictatorial». Tras la tercera reelección de Ortega desde 2006, Murillo fue designada como vicepresidenta en 2017.

Por su parte, el escritor y premio Cervantes Sergio Ramírez (1942) ha sido una figura central en el devenir político y literario de su país en las últimas décadas. Actualmente continúa sufriendo la ira del Gobierno de Ortega, que se ha traducido, entre otros atropellos, en la pérdida en 2023 de la ciudadanía nicaragüense y en la ignominiosa calificación como «traidor a la patria» (Maldonado, 2023). No obstante, su carrera como político estuvo ligada a las filas del Frente Sandinista de Liberación Nacional, hasta el punto de llegar a ser vicepresidente de Ortega durante la segunda mitad de los años 80. Sus afanes contra la dictadura del último de la saga somocista, «Tachito» Somoza, su papel en la Revolución Sandinista y en el triunfante Gobierno del Frente Sandinista quedaron retratados en su autobiografía *Adiós muchachos* (1989). En ese volumen, Ramírez testimonió el anhelo utópico que regía los afanes de quienes, decididos a derrocar la dictadura somocista, se sumaron a las filas del sandinismo:

La entrada a las catacumbas nacía de una elección respecto a la vida y a la muerte. Era una mística sin fisuras. Se entraba bajo el juramento de *Patria libre o morir* con un sentido de tránsito, de provisionalidad respecto a la propia vida, y para eso se requería una convicción casi religiosa. El sacrificio hacía posible abrir las puertas del paraíso, pero un paraíso para otros, en la tierra. No se llegaría a divisar, ni de lejos, la tierra prometida. Pero había que vivir como los santos. (Ramírez, 1999: 41-42)

Frente a ese periodo de lucha y esperanza, Ramírez enfrenta desde 2021 un nuevo exilio —había sufrido otro anteriormente durante la última dictadura somocista—, en esta ocasión, en España, motivado por una orden de detención firmada por Ortega en septiembre de ese año. Estos hechos están además conectados con la novela que ahora será objeto de nuestra atención: «El edicto que ha provocado el nuevo exilio de Ramírez fue precipitado por la publicación de la última novela, que narra, en clave de ficción, la sangrienta represión que sufrieron cientos de jóvenes (hubo unos 300 muertos) de la revuelta anti-gubernamental de 2018» (Cruz, 2021).

Tongolele no sabía bailar (2021) constituye la última entrega de la trilogía protagonizada por el policía/detective Dolores Morales. Este conjunto de novelas se puede encuadrar genéricamente en la corriente del neopolicial latinoamericano². La serie arranca con *El cielo llora por mí* (2008), continúa con *Ya nadie llora por mí* (2017)³ y concluye –por ahora– con *Tongolele no sabía bailar* (2021). A medida que las peripecias de Morales y sus adláteres avanzan en la Nicaragua contemporánea, el panorama distópico, vinculado a la corrupción, los abusos y la represión política, va en aumento hasta llegar al paroxismo en la novela final de la trilogía. Nathalie Besse ha condensado esta gradación al aseverar:

Si les deux premiers romans dévoilaient un pouvoir qui protège le crime (narcotrafiquants ou magnat violeur) parce qu'il bénéficie grassement de ses accointances avec le malfaiteur, ce troisième volume, imprégné des événements de 2018, fait du pouvoir même le sinistre assassin. (2021 : 3)

Este último volumen comienza con un viaje de retorno a Nicaragua de Morales y su compañero Serafín Manzanares, apodado «Rambo», periplo que se convierte en una suerte de descenso a los infiernos⁴. Al igual que hiciera el

2 El interés de Ramírez por el género policial ha sido analizado por Pezzè (2016). De hecho, una novela tan significativa dentro de su producción anterior como es *Castigo divino* (1988) se enmarca dentro de este género, aunque va más allá del mismo y establece un diálogo crítico con la historia nacional y las formas de narrarla y analizarla. Uno de los críticos que se ha acercado a ella apunta tres discursos que habrían guiado la producción narrativa de Ramírez entre 1988 y 1999: «1) el discurso literario/los discursos literarios dominantes a nivel latinoamericano en las tres décadas pasadas, particularmente a partir de la llamada *nueva novela hispanoamericana*; 2) las tendencias contemporáneas del discurso historiográfico, en especial en el caso de novelas con temas históricos; 3) el discurso político-ideológico después de las guerras y guerras civiles en Centroamérica, después del fin del proyecto revolucionario sandinista y de los cambios globales» (Mackenbach, 2005: 160). Para revisar una lectura de *Castigo divino* desde la «subversión del policial» (Kozak, 2001: 29-32).

3 Al analizar esta segunda novela, Besse incide en el desengaño ideológico y ético que va a marcar a Dolores Morales en su relación con la deriva del sandinismo, evidenciando, por supuesto, la del propio autor y recalando finalmente en la pintura de la pesadilla distópica que rige la tercera parte de la trilogía:

[...] Morales pertenece a esa categoría de antiguos sandinistas probablemente nostálgicos de la dimensión ética de la lucha revolucionaria. Pero en una época post-utópica, la ética ya no obedece a valores sacralizados o absolutizados como si a una «ética de convicción» que sólo consideraba los principios y certidumbres morales sin preocuparse por sus consecuencias, sucediese una «ética de responsabilidad», para hablar como Max Weber (183), más empírica, que se preocupa por sus incidencias en el hombre y puede renunciar a una parte de la idealidad (2019: 3).

4 De hecho, la primera parte de la novela se abre con una cita del *Inferno* de Dante, y el epílogo se encabeza con una cita del *Apocalipsis* que acaba preguntándose: «¿Quién como la bestia, y quién

propio Ramírez durante su primer exilio, los protagonistas retornan a su país siendo conscientes de las adversidades que deberán arrostrar motivadas por esta decisión y por la saña con la que el régimen gobernante los enfrentará. Así pues, parten desde Honduras, donde habían sido expulsados al final de *Ya nadie llora por mí*, y, a partir de ahí, se pinta todo un lienzo destinado a la denuncia de un régimen considerado como sádicamente desquiciado. Para ello, Ramírez recurre a figuras y a hechos que conectan con referentes reales como la pareja gobernante o la brutal represión de las mencionadas protestas de 2018.

En lo tocante a la biografía de Morales, Sergio Ramírez se encarga de precisarla al comienzo de la novela, conectándola, además, con lo acontecido en las narraciones anteriores. De este modo, el lector queda informado del pasado guerrillero del protagonista, su trabajo para las fuerzas policiales sandinistas y bajo los gobiernos posteriores a su pérdida de poder en la década de 1990, su éxito contra el narcotráfico en 1999 (trama de la novela *El cielo llora por mí*) o su reconversión en investigador privado. A lo largo de la saga, la construcción del personaje subraya el perfil antiheroico, paródico y hasta risible del protagonista, que está en consonancia con una genealogía de investigadores del neopolicial latinoamericano como el Belascoarán Shayne de Taibo II o el Mario Conde de Padura. Basten unas pinceladas en este sentido. Así, sus atributos personales denotan este descreimiento en lo heroico clásico: alcohólico, cojo, «algo panzón» y en los lindes continuos de la pobreza. Igualmente, sus correlegionarios están marcados por esta misma rigurosidad: una amante enferma de cáncer (Fanny Toruño), una colaboradora medio espía y medio beata (Sofía Smith) o el espíritu de su colega muerto (Lord Dixon). En fin, la caricatura llega al extremo de ubicar en la segunda entrega sus oficinas en un módulo de un centro comercial que había sido previamente una tienda de ropa infantil. Por no mencionar el propio nombre del personaje: Dolores Morales.

Sin embargo, el perfil antiheroico del protagonista no debe llevarnos a engaños. Se trata, más allá de todo lo anterior, de una figura digna en sus lealtades y tenacidades, capaz del sacrificio y la constancia en la denuncia de las iniquidades políticas y, particularmente en la segunda y tercera partes de la trilogía, del régimen de Ortega y de secuaces como Tongolele⁵ hasta límites admirables.

podrá luchar contra ella?» (Ramírez, 2021: 333). Este descenso a los infiernos será contrarrestado por destellos de esperanza, pero, como veremos a continuación, el clima pesimista sobre el poder apabullante de la tiranía preside buena parte del texto. A estos y otros paratextos que anteceden a las distintas partes de la novela también se ha referido Besse (2021: *passim*).

5 Esta alusión a la actriz y bailarina Yolanda Montes, vinculada a la época de oro del cine mexicano, nos habla de la cercanía de Ramírez con el mundo del celuloide, no solo como

El potencial distópico-político de la novela se instituye sobre varios temas que modulan el *ostinato* sobre la tiranía política que implica la narración y que la acercan a la tradición de la novela de dictador: la violencia y la paranoia. Ambos testimonian la falta de escrúpulos y, a la vez, el miedo que la tiranía evidencia en su obsesión por mantener el control gubernamental.

En primer lugar, la cruda violencia con la que se somete a la oposición política recorre toda la narración y, con particular demora, se retratan las manifestaciones de 2018 y su represión⁶. Ramírez ha denunciado estos hechos también a través del género del relato. Concretamente, en el volumen *Ese día cayó en domingo* (2022), retoma episodios de esas protestas como el incendio de una vivienda y el asesinato de sus propietarios en el barrio Carlos Marx de Managua («Amanecer desde una ventana»). En ese cuento Ramírez refiere, con todo lujo de detalles macabros, las torturas a las que es sometido un testigo incómodo de las iniquidades de las fuerzas progubernamentales. Asimismo, el tiroteo de un joven en la ciudad de Masaya aparece evocado a través de la voz de su propia madre en el cuento «El mercado viejo». Ahí, Ramírez establece un paralelismo entre las dictaduras de Somoza y la de Ortega, oportuno para construir su denuncia política a través de una evocación histórica y distópica:

Una calamidad como la que se le vino encima a Masaya en esos días nunca antes la habíamos vivido salvo cuando la insurrección para botar a Somoza, que entonces yo era una cipota y no me acuerdo tanto, pero una oye hablar de aquellas carnicerías y la gente ahora repite que es igual, antes andaban las fieras sueltas y ahora también, ¿cuál es la diferencia? Ninguna (Ramírez, 2022: 101)⁷.

Morin Flores se ha acercado a la representación del poder en Tongolele, y, siguiendo a Steven Lukes, arguye que Ramírez lo desarrolla desde su plasmación como *potestas*, lo cual implica una subyugación que, en este caso, es de índole

autor de guiones, sino como joven operador de cine a las órdenes de su propio tío, experiencia que lo marcó en lo literario: «[...] yo vinculé lo que escribía después a la imagen, a resolver en palabras la imagen, y de allí viene que yo supiera quién era Tongolele, Ninón Sevilla, Rosa Carmina, María Antonieta Pons, las grandes rumberas de las películas de Juan Orol, que era...» (Hernández, 2022: 8).

6 Para una cronología de los hechos de 2018, véase Papol Na, 2023.

7 En *Tongolele no sabía bailar* también se toman como material creativo y de denuncia episodios concretos de las protestas: «Nous l'avons vu, le contexte est clairement défini, et la fiction accueille et réélabore des faits identifiables (comme l'assassinat d'Álvaro Conrado, l'incendie de la maison où périt toute une famille et l'attaque de l'église)» (Besse, 2021: 19).

coercitiva y que se materializa en abusos de naturaleza diversa: censura, amenazas, torturas, violaciones y asesinatos (Morin Flores, 2022: 285-290). Es más, el propio mecanismo con el que las nunca explícitamente mencionadas altas esferas –pero no por ello no menos evidentemente identificables⁸– se comunican con sus subordinados de alto rango, la denominada «caja china», resulta un símbolo afortunado para subrayar la potencia de ese poder téticamente cuasiomnímodo, al tiempo que insoslayable.

En segundo lugar, la paranoia permanente por la obsesión por el control del país se materializa (y ridiculiza) a través de las creencias espirituales de la pareja gubernamental, especialmente de Rosario Murillo. Junto a la represión de la violencia física encarnada por Tongolele, se persigue retener el poder a través de medios esotéricos como los servicios de una adivina que es precisamente la madre de ese personaje, la profesora Zoraida⁹, quien aconseja sobre la instalación de los imponentes árboles de la vida, pretendidamente, «un escudo protector contra los ardides del enemigo, porque su campo magnético anula toda fuerza perniciosa y destructiva» (Ramírez, 2021: 51). Frente a ellos, los manifestantes se alzarán para denunciar el desperdicio de recursos que conllevan.

3 *Tongolele no sabía bailar bajo la luz de la antropología política: las aportaciones de F. G. Bailey*

Para profundizar algo más en la arquitectura de la tiranía y en sus dinámicas internas, de acuerdo con el lineamiento de Ramírez en la obra, puede ser de utilidad recurrir a algunos de los conceptos que ofrece uno de los estudios más influyentes en el ámbito de la antropología política: *Stratagems and Spoils* (1969), de F. G. Bailey. Se trata de una propuesta vinculada a la teoría del juego no matemático donde se consideraba «la política como un “juego competitivo” con reglas de juego acordadas de antemano e, igualmente importantes, con unos objetivos también convenidos» (Lewellen, 2008: 133). Bailey incidía en

8 Sirva de ejemplo de esto la adaptación de los versos de la cumbia «Daniel se queda», referida en la novela como «El Komandante Zekeda». Frente al original «Aunque te duela, aunque te duela / Daniel, Daniel aquí se queda», Ramírez escribe: «Aunque te duela, aunque te duela / El comandante aquí se queda...» (Ramírez, 2021: 228).

9 Realmente, Tongolele y su madre encarnan sendos modos de controlar la información. Mientras ella es calificada como «sajurina» (Ramírez, 2021: 42), esto es, según el *Diccionario de americanismos*: «Persona que adivina lo oculto»; él reconoce que su «oficio es saber» (43). De hecho, la propia clasificación de las carpetas que Tongolele archiva con información sobre sus investigados prueba esta obsesión por el control: rojas, «para los casos perdidos»; azules, «para quienes tienen cola y puede ofrecérseles acuerdos de colaboración»; amarillas, «desafectos en potencia»; y, finalmente, verdes, «para los fieles, de todos modos bajo atención porque nadie está exento de pecar» (Ramírez, 2021: 113).

la importancia de cinco elementos vertebrales para comprender el juego político: 1) los premios y los valores, 2) el personal o la comunidad política, 3) el liderazgo, 4) la competición en sí y 5) los elementos de control. Para este antropólogo los sistemas políticos estaban integrados por una *estructura política* y su *entorno*. La supervivencia de las estructuras estaría determinada por su compatibilidad con el entorno cultural y natural (Bailey, 2001: 10)¹⁰.

Teniendo en cuenta las herramientas que proporciona Bailey, podemos leer la novela de Ramírez como los esfuerzos del Gobierno de Ortega/Murillo por adaptarse al reto que constituye la confrontación que propone el inspector Dolores Morales, pero sobre todo el movimiento reivindicativo de 2018. La novela arranca, precisamente, con un paratexto donde leemos:

Esta obra de ficción toma en cuenta los hechos sucedidos a partir de abril de 2018 en Nicaragua, cuando una serie de manifestaciones populares desató una brutal represión estatal. Los personajes, sin embargo, son todos de la invención del autor.

Mi tributo a los centenares de jóvenes caídos, y a sus familiares que siguen reclamando justicia (Ramírez, 2021: 7).

La Nicaragua del momento representa un entorno que contiene *estructuras políticas rivales*, por lo que estaríamos ante lo que Bailey denomina un *campo político* («political field»), concepto que vendría determinado por la ausencia de un conjunto de reglas acatadas por los actores y destinadas a regular los conflictos (2001: 15-16). El Gobierno de Ortega/Murillo opta por la represión ante las tensiones a las que lo someten los cambios en el entorno, algo que implica la ruptura de los *valores* que están destinados a crear y regular la competición política, y que conduce a que la *competición* política acabe tornándose en *lucha* (Bailey, 2001: 21).

Una de las maneras de concebir la degradación del campo político estudiado es contemplar la deriva de la naturaleza del tipo de equipos políticos que entran en juego. Frente a la convicción (y decepción) revolucionaria¹¹ y democrática

10 Al aplicar las herramientas desarrolladas por Bailey a un contexto de lucha política abierta, atiendo a estas virtualidades indicadas por el propio autor: «Notice that although these concepts are developed first for the examination of competitive situations in which there is a broad agreement about the norms which will restrain and direct the contest, they have been useful also in analysing a revolutionary situation. In both cases we look for a structure and its environment, which will, in the second case, contain a rival political structure; in both cases we need to distinguish normative from pragmatic rules, and we have to look particularly at the latter if we are investigating a revolutionary situation» (2001: 224).

11 En este sentido, Morales se pregunta al recordársele su pasado guerrillero: «—¿Y de qué sirvió? —el inspector Morales hablaba con toda calma—. 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:

de Morales o de sus colegas, que los llevaría a integrar un *equipo moral* («groups united around an ideal or morally committed to a leader»), estarían distintos esbirros que sostienen a la tiranía, y que serían *equipos de contrato* («mercenary groups where the follower makes a contract to support the leader in return for some favour or service», Bailey, 2001: 28)¹². Una corrupción aguda azota las filas gubernamentales. Este hecho queda remarcado por la pareja Tongolele/Fabiola Miranda, comerciante y amante del primero, a quien favorece ilícitamente para que los negocios comunes florezcan. Asimismo, es especialmente significativo de esta degradación moral en favor de los meros intereses económicos el caso de Yasica Benavides, alias la Chaparra, una las subordinadas directas de Tongolele y actriz principal de su caída junto con la mano derecha del mismo: Pedrón. Ambos consumarán una traición motivada por las aspiraciones de un competidor de Tongolele (Arquímedes Manzano) con el fin de ocupar su cargo. El simbolismo de la Chaparra es más amargo, ya que en un principio se nos presenta como una acendrada colaboradora del sandinismo, filiación política que queda reforzada por una probada genética revolucionaria:

Es hija de una pareja de colaboradores históricos de la guerrilla sandinista, su padre lanzado al vacío desde un helicóptero militar sobre las espesuras del cerro del Diablo y tenía un hermano muerto en combate en la Operación Danto contra los campamentos de la contra en Honduras en 1988 (Ramírez, 2021: 111-112).

Sin embargo, sus ansias por medrar en el escalafón militar, por –irónicamente– obtener la medalla a la fidelidad en el servicio a la patria y a la revolución y sus intereses económicos la acaban convirtiendo en una pieza más del engranaje corrupto e inicuo que se nos presenta como puntal del poder político.

Chucky, el muñeco diabólico» (Ramírez, 2021: 96-97).

12 Besse también ha evidenciado esta degradación moral de varios antagonistas: «Caupolicán [*El cielo llora por mí*] y Tongolele son representativos de aquellos guerrilleros cuya lealtad a la ideología y después al poder revolucionario se convirtió en lealtad al poder a secas» (2019: 3). En el caso particular de Tongolele, esta podredumbre moral encuentra un correlato físico en las enfermedades cutáneas que simbólicamente le afectan: «Es su martirio haberse quedado con aquel virulento acné juvenil para toda la vida, la cara alfombrada de cicatrices rosáceas que bien hubiera querido arrancarse como si fuera una máscara para encontrar debajo otra, de piel tan tersa como las de los anuncios de cremas faciales de las revistas de belleza» (Ramírez, 2021: 37). Por último, otra característica que redondea el perfil siniestro del personaje proviene de su conexión nominal con una genealogía estigmatizada: «–Qué casualidad más grande que su nombre de pila sea Anastasio, comisionado –dice Pedrón–; como Somoza el viejo. –Y como el hijo, al que vos le llevabas serenata, y como el hijo del hijo, que ya no pudo ser dictador –responde Tongolele–» (Ramírez, 2021: 41).

Bailey denomina *núcleo* («core») a quienes apoyan a los líderes por causas morales, mientras que llama *partidarios* («following») al grupo que lo hace por intereses *transaccionales*, y arguye que la ausencia de los primeros implica que los líderes «must spend much of their time and energy in keeping the fabric in repair» (2001: 45). En este sentido, la caída en desgracia de Zoraida se puede leer desde esta óptica de «reparación» del sistema, ya que, sus indicaciones esotéricas acaban contraviniendo los deseos del correlato de Murillo, hecho que coincide con las manifestaciones cívicas contra los árboles de la vida, de lo que se la acaba culpando: «—Más allá de sesenta y nueve árboles sembrados, se empieza a crear el efecto contrario, y se entra en la fase de daño por acción magnética reversa. [...] —Es lo que me reclama en el mensaje de la caja china, que yo induje la conjunción de los elementos adversos» (Ramírez, 2021: 87).

Bailey reconoce el matiz peyorativo que la palabra *facción* («faction») posee¹³. No obstante, en el caso de Ortega/Murillo la facción no es una *simple estructura segmentaria*, sino que incorpora complejidades burocráticas propias de un Estado y dinámicas de interdependencias y colisiones entre distintos grupos de sostenedores del mismo, si bien queda claro que la cúspide de la pirámide se sitúa más allá de estos cruces de intereses que suceden a media y a pequeña escala.

En cualquier caso, el sistema está diseñado para evitar la pérdida del poder a través de un *cambio radical*¹⁴ como el que está planteando la colisión con los protestantes o, al menos, una parte de ellos¹⁵. En ese sentido, el ultraje y la deshumanización del contrario entran dentro de los mecanismos clásicos para invalidar las posiciones políticas antagonistas. Así se dirige el comandante

13 Se refiere así a las características que identifican a un grupo político como una facción: «firstly the members do not cooperate because they have a common ideology which their co-operation will serve; secondly they are recruited by a leader with whom they have a transactional relationship.

The members of a faction do have a shared ideology, insofar as they would all subscribe to the political variant of the saying, “Business is business”. [...] The point of unity, if that is the appropriate word, is the leader, the man with whom they each separately have their own transaction. The leader of a group of hirelings defines the group: without him there could be no group. [...] Every faction has a leader, whether it be one man or a clique (core) of several men, each with their own followers» (Bailey, 2001: 52).

14 Al hablar de los distintos tipos de cambio, Bailey precisa: «In radical change [...] the normative rules which give shape to the system have been abandoned in favour of a different set of normative rules» (2001: 197).

15 Revísese, por ejemplo, la vibrante intervención que el dirigente estudiantil Lesther Alemán hizo frente a Ortega y a Murillo en la mesa de diálogo auspiciada por la Iglesia católica, celebrada en 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=9NXcz-ItgWI>).

Leónidas¹⁶ a sus lacayos antes de encabezar la operación Abate para acabar con los manifestantes:

nosotros vamos a aplicar hoy día el plaguicida Abate en todo el país; aquí empezamos con Managua, pero apenas se vayan ustedes a cumplir su misión, vienen los contingentes destinados a las otras ciudades donde tenemos que combatir también las alimañas que han salido de sus madrigueras, ratas, y también culebras, arañas, alacranes, chinches, piojos, pulgas, zancudos, cucarachas, garrapatas, jejenes (Ramírez, 2021: 184).

Por último, si bien no podemos simplificar la estructura sobre la que se sustenta todo un régimen gubernamental como el de Ortega y Murillo afirmando que solo entran en juego intereses transaccionales, estos sí quedan especialmente focalizados a la hora de analizar la labor de buena parte de los antagonistas que se nos presentan durante la trama. Seguramente, se conciertan en otros casos intereses de tipo moral, pero el inspector Morales encierra en una sentencia la condena de todo el sistema político que rige Nicaragua: «El fanatismo a muerte y el oportunismo a muerte son dos enfermedades gemelas» (Ramírez, 2021: 166).

4 Conclusiones

Sergio Ramírez consigue con *Tongolele no sabía bailar* modular de nuevo el pensamiento distópico latinoamericano, poniendo en el centro de su apuesta la denuncia precisamente del devenir de uno de los motores del capital simbólico de la utopía en esa región en las últimas décadas del XX: la Revolución Sandinista. En un movimiento que se repite machaconamente en la historia de las revoluciones, Saturno acaba devorando a sus hijos, esto es, el entusiasmo juvenil y la justicia de una revolución libertadora quedan sojuzgados bajo las botas de una nueva tiranía que, para colmo de males, se ha apropiado de esos símbolos revolucionarios como instrumentos con las que continuar perpetuándose en el poder.

Tristemente, Ramírez constata la capacidad de la estructura política hegemónica para amoldarse a los retos que el entorno le plantea, ya sea reprimiendo violentamente las propuestas políticas alternativas, ya sea reemplazando los engranajes que considera problemáticos dentro de sus propias filas: así, al final

16 Sarcásticamente, se trata de un traidor de la Revolución Sandinista que en esos momentos vuelve a disfrutar del favor del Gobierno o, en sus propias palabras: «—Fui contra, es cierto. Pero un contra a favor, para corregir el rumbo de la revolución» (Ramírez, 2021: 149).

de la novela, los dos símbolos de los temas antes señalados (la violencia y la paranoia), herramientas encaminadas a mantener el control, son fácilmente sustituidos por otras piezas que cumplan funciones idénticas: Tongolele lo es por Manzano y Zoraida, por el profesor Kaibil, nuevo consejero espiritual/esotérico, y quien ya traza un plan para instalar «una red de antenas celestes, que absorban las ondas del éter y las transformen en energía protectora» (Ramírez, 2021: 320).

En fin, Ramírez continúa encarnando con la trilogía de Dolores Morales el ideal del intelectual comprometido con su entorno geográfico y su tiempo histórico, y gracias a *Tongolele no sabía bailar* señala sin vacilar las formas nuevas de un viejo tóxico: el del dictador, el del caudillo latinoamericano.

Bibliografía

- Bailey, F. G. (2001): *Stratagems and Spoils. A Social Anthropology of Politics*. Oxford: Westview Press.
- Bazterrica, A. (2023): *Las indignas*. Barcelona: Alfaguara.
- Besse, N. (2019): «Ya nadie llora por mí de Sergio Ramírez: contra los abusos del poder, decir es actuar». *Carátula*, 93, 1–9. <https://hal.science/hal-04068088> [08–09–2024].
- Besse, N. (2021): «*Tongolele no sabía bailar* de Sergio Ramírez: entre pouvoirs et rébellions, la contribution du roman». *Crisol*, série numérique, 18, 1–26. <https://hal.science/hal-04068126> [08–09–2024].
- Cardenal, E. (1978): «Lo que fue Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)». *Nueva Sociedad*, 35, 165–167: <https://nuso.org/articulo/lo-que-fue-solentiname-carta-al-pueblo-de-nicaragua/> [14–10–2024].
- Cruz, J. (2021): «Sergio Ramírez inicia un nuevo exilio en España». *El País*, 21–10–2021. <https://elpais.com/cultura/2021-10-21/sergio-ramirez-inicia-un-nuevo-exilio-en-espana.html> [27–08–2024].
- Hernández, J. F. (2022): «Un tren de historias. Entrevista con Sergio Ramírez». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 38, 5–10.
- Kozak Rovero, G. (2001): «*Castigo divino*, de Sergio Ramírez, novela policial, folletinesca, satírica y autorreflexiva». *Iberoamericana*, 1/2, 27–41. <https://doi.org/10.18441/ibam.1.2001.2.27-41> [08–09–2024].
- Lewellen, T. C. (2008): *Introducción a la antropología política*. Barcelona: Bellaterra.

- Mackenbach, W. (2005): «Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez». *Iberoamericana*, 5/19, 149–166: <https://doi.org/10.18441/ibam.5.2005.19.149-166> [08–09–2024].
- Maldonado, C. S. (2023): «Ortega despoja de la nacionalidad a otros 94 nicaragüenses, entre ellos los escritores Sergio Ramírez y Gioconda Belli». *El País*, 16–02–2023. <https://elpais.com/internacional/2023-02-15/ortega-despoja-de-su-nacionalidad-a-otros-94-nicaraguenses-entre-ellos-los-escritores-sergio-ramirez-y-gioconda-belli.html> [27–08–2024].
- Morin Flores, A. N. (2022): «Literatura, poder y censura en América Latina: *Tongolele no sabía bailar*». *IusInkarri*, 11/12, 275–293. <https://doi.org/10.59885/iusinkarri.2022.v11n12.14> [28–08–2024].
- Pezzè, A. (2016): «La literatura policial de Sergio Ramírez». *Pasavento*, 4/1, 109–124. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/24487> [28–08–2024].
- Popol Na (2023): *Nicaragua 2018. Cronología de una rebelión*. San José: Popol Na: <https://popolna.org/wp-content/uploads/2023/12/Cronologia-de-una-rebelion.pdf> [27–08–2024].
- Pro, J. (2022): «La tradición moderna: utopismo y utopías en la Monarquía española (siglos XVI–XVIII)». En: Juan Pro, Hugo García, Emilio J. Gallardo-Saborido (eds.), *Utopías hispanas. Historia y antología*. Granada: Comares.
- Ramírez, S. (1999): *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*. Madrid: Aguilar.
- Ramírez, S. (2021): *Tongolele no sabía bailar*. Barcelona: Alfaguara.
- Ramírez, S. (2022): *Ese día cayó en domingo*. Barcelona: Alfaguara.

La distopía cotidiana: crítica política y literatura neopolicial en Sergio Ramírez

Palabras clave: distopía, literatura neopolicial latinoamericana, Nicaragua, novela de dictador, Sergio Ramírez

La modernidad en Hispanoamérica se puede leer a partir de la tensión entre los discursos utópicos y distópicos. Este artículo arranca con un breve recorrido por algunas de las contribuciones que signaron y signan, en este sentido, los siglos XX y XXI latinoamericanos. A partir de ahí se centra en la novela del escritor nicaragüense Sergio Ramírez titulada *Tongolele no sabía bailar* (2021) y

la inserta dentro de la tradición distópica hispanoamericana, al tiempo que la encuadra en el seno de la literatura neopolicial producida en español a partir de las últimas décadas de la pasada centuria. Esta novela constituye la tercera entrega de la trilogía encabezada por el policía/inspector Dolores Morales y en ella se retratan las manifestaciones que agitaron Nicaragua en 2018 y se denuncia su represión por el Gobierno de Daniel Ortega y Rosario Murillo. De este modo, se analiza el tema central de la tiranía a través de la revisión del tratamiento de la violencia y la paranoia como elementos que sirven para sostener al poder político hegemónico. Para ello, se recurre a herramientas conceptuales provenientes de la antropología política, particularmente, a los hallazgos de F. G. Bailey en *Stratagems and Spoils* (1969). Finalmente, se concluye constatando la capacidad del régimen gobernante de perpetuarse en el poder.

The everyday dystopia: Political criticism and neo-crime literature in Sergio Ramírez

Keywords: dystopia, dictator novel, Latin American neo-crime fiction, Nicaragua, Sergio Ramírez

In Latin America, modernity can be read in the tension between utopian and dystopian discourses. This paper begins with a brief overview of some of the works that in this sense marked or mark the 20th and 21st centuries in Latin America. From there, it focuses on the novel *Tongolele no sabía bailar* (2021) by the Nicaraguan writer Sergio Ramírez, placing it within the Latin American dystopian tradition and framing it within the neo-crime literature produced in Spanish since the final decades of the 20th century. The novel is the third part of a trilogy headed by police inspector/private investigator Dolores Morales, and portrays the demonstrations that shook Nicaragua in 2018, denouncing their repression by the government of Daniel Ortega and Rosario Murillo. The central theme of tyranny is analyzed with a focus on how violence and paranoia serve to sustain hegemonic political power. To do this, conceptual tools from political anthropology are used, particularly the findings of F. G. Bailey in *Stratagems and Spoils* (1969). Finally, it concludes by confirming the capacity of the ruling regime to remain in power.

Vsakdanja distopija: politična kritika in neokriminalni roman Sergia Ramíreza

Ključne besede: distopija, latinskoameriški neokriminalni roman, Nikaragva, diktatorski roman, Sergio Ramírez

Modernost v Latinski Ameriki lahko beremo v luči napetosti med utopičnimi in distopičnimi diskurzi. V prispevku najprej obravnavamo nekatera dela, ki so v tem smislu v Latinski Ameriki zaznamovala in še zaznamujejo 20. in 21. stoletje. Nato se osredotočimo na roman nikaragovskega pisatelja Sergia Ramíreza *Tongolele no sabía bailar* (2021), ki ga umestimo v latinskoameriško distopično tradicijo, obenem pa tudi v tradicijo neokriminalnega romana v španskem jeziku zadnjih desetletij prejšnjega stoletja. Ta roman je tretji del trilogije, katere osrednji lik je policist/zasebni detektiv Dolores Morales, opisuje pa demonstracije, ki so leta 2018 pretresle Nikaragvo, ter obsoja represijo vlade Daniela Ortege in Rosario Murillo, ki sta jo izvajala nad demonstranti. Osrednja tema romana, tiranija, je tako analizirana kot revizija obravnave nasilja in paranoje kot elementov, ki služita ohranjanju hegemonistične politične moči. V ta namen smo uporabili konceptualna orodja politične antropologije, zlasti ugotovitve F. G. Baileyja v delu *Stratagems and Spoils* (1969). V zaključku ugotovimo, da je vladajoči režim sposoben ostati na oblasti.

Emilio J. Gallardo-Saborido

Emilio J. Gallardo-Saborido es científico titular en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia, CSIC. Es investigador principal del proyecto “Escritores latinoamericanos en los países socialistas europeos durante la Guerra Fría” (PID2020-113994GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), uno de los coordinadores del Grupo Especial CLACSO/CIBAM “América Latina y los Balcanes: vínculos culturales y sociales”, y responsable del grupo de investigación del CSIC “Estudios sobre poder y cultura en América” (ÉPo-CA). Junto a Juan Pro y Hugo García, ha publicado *Utopías hispanas. Historia y antología* (2022).

Dirección:

Escuela de Estudios Hispano-Americanos
C/ Alfonso XII, 16
41002 Sevilla
España

Dirección electrónica:

emilio.gallardo@csic.es