



HAL
open science

El meñique del ogro de Erick Aguirre: entre Historia e historias, la cuestión del sentido y de la verdad

Nathalie Besse

► **To cite this version:**

Nathalie Besse. El meñique del ogro de Erick Aguirre: entre Historia e historias, la cuestión del sentido y de la verdad. Carátula, Revista cultural centroamericana, 2018, 87. hal-04068061

HAL Id: hal-04068061

<https://hal.science/hal-04068061>

Submitted on 13 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***El meñique del ogro de Erick Aguirre:
entre Historia e historias,
la cuestión del sentido y de la verdad***

Nathalie Besse
Universidad de Estrasburgo

De qué sirve tener o hacerse la idea de pertenecer a una patria, donde los que han luchado por la patria, por los ideales de una nación, somos constantemente expulsados por un grupito de vivos para quienes la patria es sólo un pastel que hay que repartirse.
Franz Galich, *Y te diré quién eres*.

Nosotros tenemos ahora el deber de tomar la palabra, de apropiárnosla, divorciarla del poder [...], de construir y reconstruir una historia que nos quiere condenar a la sumisión, a la inexistencia.
Erick Aguirre, *Con sangre de hermanos*.

«Aguirre es el más dotado de los escritores de su generación, el único que ha dominado la poesía, la novela, la crítica, el reportaje periodístico, el artículo de opinión y el ensayo», señaló Jorge Eduardo Arellano en una entrevista en 2009¹. Con su tercera novela, *El meñique del ogro* (2017), Erick Aguirre nos ofrece de nuevo una ficción híbrida con toques periodísticos y ensayísticos. La novela se construye alrededor de conversaciones del protagonista, el periodista Joaquín Medina: debates vespertinos con sus amigos de la «“mesa maldita”» en el bar El Panal² —entre los cuales se hallan Carlos Vargas y Gerardo Soto a quienes reconocerán los lectores de *Un sol sobre Managua* (1998) y *Con sangre de hermanos* (2002)—, y pláticas con escritores e intelectuales en Nueva York.

Entre los temas de predilección de los tertulianos, se repiten cuestiones políticas como la derrota de la revolución sandinista, las izquierdas en América Latina y particularmente en Nicaragua, los límites de la democracia; cuestiones identitarias, sobre todo respecto a América Latina, o el problema del exilio a Estados Unidos; cuestiones literarias, por ejemplo en qué medida la literatura influye en la realidad y la Historia.

En esa novela de la memoria, que hurga en la Historia, se entrecruzan historias individuales e historias colectivas, y se tejen intrigas con traiciones, ajustes de cuentas, crímenes, que se despliegan sobre un trasfondo de corrupción y desencanto. La historia del narrador desemboca en otras historias según podemos leer en una novela que configura un entramado complejo: «Es una larga historia, de la que se derivan otras» (17), o «a través de tantas evocaciones y alegatos, las historias de tantos hombres y mujeres confluyen en una sola historia» (129).

Historias de la revolución —presentada aquí como la gran traición—, sea con el grupo de los renegados y su desarticulación, la colaboración cínica de Pablo Duarte, traidor nato, o la insidia de la que fue víctima Sandino; historias en Estados Unidos que producen en los personajes la misma desilusión, sean las tribulaciones del narrador por Nueva York en 2002

¹ Edwin Sánchez, «Erick Aguirre en Academia de la Lengua», Managua, *El Nuevo Diario*, 28 de noviembre de 2009. <https://www.elnuevodiario.com.ni/nacionales/62843-erick-aguirre-academia-lengua/>

² A la “mesa maldita”, un nombre que se inspira en la novela de Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar* (48), acuden: Aguirre, Carlitos Vargas, el médico y poeta Juan Carlos Vílchez, el historiador Carlos Navarro, el periodista Soto, el escritor Manuel Martínez, el novelista guatemalteco Franz Galich, los poetas Francisco Urtecho y Raúl Calero. El Panal puede recordar semánticamente *La colmena* de Camilo José Cela, otra novela con vidas cruzadas y episodios entremezclados.

donde, por mala suerte y por ingenuidad, acaba metiéndose en líos con narcotraficantes, o los trances y las cuitas del Chele (el abuelo de Pablo Duarte) y su familia, devastada por los atentados del 11 de septiembre, o también encuentros del narrador con José Román que conoció al Chele en 1963 en Estados Unidos: la novela se desarrolla con base en historias ramificadas, bifurcadas o entremezcladas, en relatos imbricados cuando no engastados, en vaivenes temporales y espaciales.

Ante esta estrategia narrativa ambiciosa, Freddy Quezada —que inspira al Flaco Pastrán cuyas reflexiones provocadoras exasperan a unos pero les permiten debatir a todos—, escribe en su comentario a la novela:

La novela es un buen tejido y conjugación de varios géneros (histórico, thriller, de tesis, aventuras, costumbres y sociológica) que corre al inicio riesgos de perder lectores por las conexiones a fuego lento que efectúa el autor de capítulo a capítulo; solo para sorprendernos por medio de la reunión de todos los hilos en una desembocadura final, que nos recuerda a Juan Rulfo y a Carlos Fuentes.

Las cuestiones fundamentales que puntúan la acción guiarán nuestro estudio de la obra: primero, la cuestión del sentido, de la revolución y más ampliamente la dialéctica sueño-realidad; luego, la cuestión problemática de la identidad de América Latina —a la que la novela debe su título— y de los latinoamericanos para los que el mundo, por más ancho que sea, resulta ajeno; la cuestión de la verdad, entre mentiras de la Historia y verdades de la ficción; y por fin la cuestión de la memoria relacionada con una ética de la escritura.

1- La desilusión y la cuestión del sentido

La desilusión, que ya encontramos en las dos primeras novelas de Erick Aguirre, atraviesa *El meñique del ogro*. Estamos en la Nicaragua posrevolucionaria, siguiendo los pasos y las reflexiones de un protagonista desencantado a imagen de un país «sin esperanzas» (352), una idea repetida por diferentes personajes, a lo largo del relato, como un leitmotiv fatalista: «este desgraciado país» (57), «la triste historia de nuestro pobre o quizás maldito país» (215), «nuestro pobre y desventurado país» (309). La intertextualidad presta su voz desesperada a esas afirmaciones con la letra de una canción de Serrat: «*Escapad gente tierna, que esta tierra está enferma, y no esperes mañana lo que no te dio ayer, que no hay nada que hacer...*» (379).

Esa desilusión, característica de la mayoría de los escritos centroamericanos y más particularmente nicaragüenses después del fracaso de la revolución y de años de neoliberalismo, es decir después del fracaso del sueño y de la pérdida de referentes ideológicos que le daban un sentido a la Historia, impregna las observaciones del narrador: «me da la impresión de que, como yo, o como mi colega Gerardo Soto, también ustedes ya han perdido toda esperanza» (17).

El fin de este sueño —comparado con la tentación, a juzgar por la imagen de los insectos que «sucumben a la luz que los atrae», o del «cantar de sirenas» (19)— convoca el campo léxico de la muerte: «tumbas» (19), «los sobrevivientes del sueño» que se reúnen en las tertulias de la “mesa maldita” (20). Encontrábamos la misma palabra, «sobreviviente», en *Un sol sobre Managua* con la desilusión de Carlos Vargas, un término éste que presenta la revolución como un sueño arruinado, muerto, que deja en los personajes una profunda «sensación de derrota» (241).

En esta tercera novela también, los personajes «año[ran] los tiempos de la revolución, cuando en Nicaragua la imaginación estuvo en el poder» aunque sólo hayan sido «los simples actores de un gran espectáculo» (33). Esa negación de la revolución como proceso ético transformador aparece en otras líneas que denuncian una gran mentira: «esa revolución se

había corrompido» o «esta revolución fue traicionada por sus propios hijos» (42), hasta afirmar que no hubo revolución: «en realidad no hubo tal revolución, sino otra más de las decenas de guerras civiles que se han sucedido en el país a lo largo de su historia» (358). El mismo Aguirre, autoficcionalizado, confirma que «solo han sido revueltas y disputas entre mafiosos por el poder» (358).

La corrupción proverbial de los revolucionarios en el poder ocupa, como en muchas ficciones desde los años 90, cierto espacio en la novela, incluso con un impacto diegético: orienta ciertas articulaciones del relato, forma parte integrante de éste. En efecto, los periodistas de la novela descubren una «red de narcotraficantes protegida por redes clandestinas operando en silencio en las propias filas del ejército y la policía» (67), así como un posible «plan de exterminio en el que estaba involucrado el gobierno en sus máximos niveles» (83) si se creen las conclusiones de Gerardo Soto respecto al asesinato de Damián Guevara y de los renegados.

Sombrío asunto de crímenes, por parte del ejército, de unos rebeldes en las montañas llamados «renegados» (97), entre otros «arreglos sucios con gente importante del gobierno y del mismo ejército» (85), o recuerdo de la tristemente famosa *piñata* —«finalizada la guerra [...] terminó en un oscuro y sórdido conflicto de tierras, dinero y propiedades» (98)—: la novela acusa una corrupción generalizada. Lo mismo hacía Goyo en *Con sangre de hermanos*, ante el retorno del somocismo que suponía para él la elección de Alemán:

la culpa de todo la tienen los dirigentes del Frente Sandinista, por haberse contaminado de los vicios de la burguesía, por haber cedido a las tentaciones del poder, por haberse olvidado de sus verdaderos ideales, por haber traicionado la sangre de tantos hermanos, por esconder su egoísmo y sus mezquindades con triquiñuelas políticas, por menospreciar la dignidad de los ingenuos que todavía los siguen, por proteger a los oportunistas (296).

De ahí la desilusión y la añoranza, de ahí esos «viejos camaradas derrotados» (40) de la “mesa maldita”. Esa imagen se aplica sobre todo a los antiguos combatientes, como Damián Guevara y Pablito Duarte que, una vez firmado el armisticio «fueron objeto de bajas en las filas militares, junto a miles de sus camaradas declarados inútiles y supernumerarios en tiempos de paz. Ambos pasaron a llevar vida de civiles con la promesa de ser indemnizados con tierras y dinero» (64) pero un capitán corrupto se hace con el dinero, y Damián Guevara se convierte en el cabecilla de un grupo de renegados formado por esos combatientes abandonados a su suerte que, cuando no se rebelan, van por la ciudad,

envejecidos, enfermos o alcohólicos; relatando sus hazañas de guerra y sus amargas de posguerra; conduciendo taxis o vendiendo chucherías; sufriendo las injusticias de una sociedad excluyente, llena de oportunistas; buscando cómo sobrevivir en una realidad de miseria; peregrinando de oficina en oficina: las del partido sandinista o las del gobierno de derechas; buscando pequeños favores que les ayuden a satisfacer sus necesidades básicas; después de haber dejado las armas con las que combatieron a Somoza y defendieron al gobierno sandinista por el que arriesgaron sus vidas, abandonaron familias y vencieron calamidades; así en la guerra como después, en la democracia... (317).

También Franz Galich, amigo de Erick Aguirre y personaje de la “mesa maldita”, sentía el deber de decir los problemas de marginación de los antiguos combatientes, tanto sandinistas como contrarrevolucionarios, de mostrar cómo fueron excluidos de cualquier proceso de reconversión, algo que aparece en *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)* (2006):

Cuando pasó por la Asamblea lanzó una sarta de impropiedades, pensando en que ahí estaban los que los habían embarcado en esa guerra estúpida, pues ahora ellos ganan un cachipil de reales, en dólares, carros, tarjetas, celulares, gasolina, viajes, viáticos, oportunidades de negocios, queridas, queridos y quién sabe cuántas chochadas más, mientras que nosotros, los que mordimos el leño, los que pusimos los

muerdos, nos dejaron güeliéndonos el dedo. No sería malo una pasadita de cuentas, además de que todos son chanchos. Es la nueva chanchera, sólo que con diferentes chanchos pero con el mismo rabo (49).

Frente a esos combatientes olvidados se encuentran los traidores: los políticos corruptos y unos antiguos combatientes que se conchaban con ellos, como otros le venden su alma al diablo; en *El meñique del ogro*, ese personaje tipificado es Pablo Duarte, «un traidor, pero de los peores» (64), que tiene sangre en las manos y es capaz incluso de tenderle una trampa a un ex compañero de armas para matarle, aceptando cualquier misión sucia a cambio de beneficios jugosos: «solo unos cuantos (como Pablito Duarte, pensé yo sin remedio) recibían beneficios y se daban el lujo de comerciar y mover pequeños capitales en el enorme engranaje de empresas partidarias controladas por militares y ex dirigentes sandinistas o líderes políticos del liberalismo» (318).

Traidores novelescos como Pablo Duarte y «perdedores éticos» como el narrador que pide justicia, recuerdan las tipologías que Ana María Amar Sánchez observa en las novelas latinoamericanas de estos últimos años: en *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (2010), ella muestra la diferencia entre «perdedores» y «fracasados», «entre la resignación, la aceptación o, incluso, la traición de los segundos frente a la resistencia y la capacidad de memoria de los primeros. Los derrotados no se dan por vencidos; han tomado la decisión de persistir y, tercios, se obstinan en sus convicciones» (12). Ya afirmaba en el artículo «Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea», que «el relato enfrenta al perdedor ético con su contracara: el que en algún momento optó por transigir o pasar al bando enemigo. La traición es otra forma, junto con la transacción, en que puede resolverse la pertenencia al bando perdedor» (160).

Ana María Amar Sánchez muestra en su ensayo cómo el personaje que gana o traiciona, un personaje miserable y que está fatalmente del lado del poder, permite realzar «las cualidades éticas del vencido» (136). Esos diferentes personajes son como respuestas que la literatura le devuelve a la Historia: «los perdedores éticos [...], los fracasados sin honra, los vencedores repugnantes, son opciones «imaginarias» con las que la literatura ha contado nuestra historia» (169).

Ante la muerte del sueño y el sentimiento de derrota, el narrador decide marcharse a Estados Unidos donde va a permanecer dos años. En eso se parece a muchos latinoamericanos que prueban suerte en «la promisoría Gringolandia» (28), esperando cumplir en América del Norte sueños que parecen imposibles en América del Sur:

Así como es capaz de permitir y fomentar tanta miseria e indigencia, ese cercano Primer Mundo también es capaz de seducir a miles de almas en pena que, desde la conciencia dolorosa de su destino, deciden algún día rebelarse para buscar otro, abandonando resignados el infierno que alguna vez veneraron como su cuna, su terruño, la patria donde dejaron el ombligo (132).

Esta migración latina a una supuesta tierra de abundancia, lleva a una reflexión en la novela: siguiendo la dialéctica sueño-realidad que en este caso se traduce por ilusión-desilusión, tanto en Nicaragua u otros países latinoamericanos como en Estados Unidos, *El meñique del ogro* subraya el engaño, insistiendo en el destino de pobreza y desprecio que les espera —a menos de confabularse con los narcos, como Pablito Duarte o Gonzalito Evertz—. Como dice un viejo: «si tras cruzar este río pisan tierra prestos al norte, abandonen para siempre toda esperanza, pues por aquí solo se va a las ciudades dolientes, por aquí se va en la ruta del eterno dolor» (122).

Ciertos personajes de la novela que van a Estados Unidos y los «migrantes hispanos», particularmente los que se atiborran en la ciudad fronteriza paradigmática de Tijuana, protagonizando un «multitudinario éxodo» (132), acaban como trabajadores ilegales, sea en

los campos donde tienen una vida miserable, o como personal de la limpieza en las ciudades, conociendo «la inhumanidad de la pobreza» (112).

La novela insiste en esos «trabajadores, migrantes hispanos ilegales que sudan la gota gorda día tras día en las plantaciones, para apenas “hacer el diario” y mandar algún magro dinero a sus familias en sus lugares de origen» (143); en esa «mano de obra barata, ilegales que no reclaman derechos y cobran unos cuantos dólares por hora» o esas «miles de familias de obreros» que sobrellevan una vida miserable, condenadas a la ilegalidad (145).

Entre las referencias intertextuales que acompañan y confirman el mensaje presente en ciertas secuencias o ciertas ideas claves de la novela, la canción de Violeta Parra varias veces solicitada, sobre uno que «se fue pal norte» apoya la idea del Flaco respecto al abismo entre norte y sur (53); asimismo, las conversaciones del narrador con un amigo historiador acerca de la obra de Tocqueville, *La democracia en América*, permite cuestionar el sistema norteamericano, entre otras reflexiones.

Los renegados en Nicaragua, los ilegales o indocumentados en Estados Unidos, plantean el problema de la identidad, particularmente de los latinoamericanos o de América Latina, una cuestión recurrente desde hace tiempo, y persistente, en esos países.

2- Figuras de la inexistencia: la cuestión de la identidad en América Latina

El meñique del ogro ofrece la visión de un país de fantasmas y de una ciudad muerta que ha perdido parte de su memoria, donde aún los vivos parecen muertos; los renegados en Nicaragua y los indocumentados en Estados Unidos son otro ejemplo exacerbado de esta identidad borrosa, si no perdida.

A su llegada a Nicaragua en 1986, Salman Rushdie observa, como explica en *La sonrisa del jaguar* y como repite la novela en uno de los numerosos casos de intertextualidad, que para comprender a este país hay que empezar por los muertos porque «el país entero — dice Rushdie sorprendido— está lleno de fantasmas» (359). Un tertuliano de la “mesa maldita”, Carlos Vargas, se pregunta, en una mise en abyme de referencias intertextuales, si Rushdie habrá leído *Pedro Páramo* de Rulfo «porque la idea que se creó sobre este desgraciado país es como la de Comala, un pueblo en apariencia desierto en la novela *Pedro Páramo*, donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos y aun quien narra está muerto» (364).

De hecho, Managua aparece aquí como una ciudad muerta. A semejanza de la primera novela de Erick Aguirre que recuerda los terremotos de 1931 y 1972 que devastaron la ciudad, *El meñique del ogro* insiste léxicamente en un espacio muerto en vida, «una ciudad sin alma, habitada por millones de espectros» (369). También los vivos parecen muertos, sombras de sí mismos, incluso los protagonistas Carlos Vargas y Joaquín Medina que representan toda una generación: «los fantasmas de una generación perdida que ahora solo puede caminar extraviada por la ciudad, o sobre los restos insepultos de la ciudad» (369).

Los protagonistas recuerdan cuando estaban vivos (21), en la “mesa maldita” animada por «espectros y personajes ficticios» (378), siendo estos últimos sólo «signos» según Carlos Vargas: «engendros de la ficción urdida por nuestros compañeros de mesa» mientras Galich confirma: «apenas como fantasmas» (365). Cabe añadir que el mismo narrador está muerto, formando parte de «las ánimas anónimas cuyas historias solo transcurren en los márgenes» y que unos amigos de la taberna llaman los «“no narrables”» (31).

Otra expresión de esa identidad que se desdibuja o desaparece es la ausencia de rostro de los renegados decapitados: como ya hemos dicho, a mediados de los años noventa, un grupo de rebeldes ex militares sandinistas y ex contrarrevolucionarios antisandinistas, se alza en armas en las montañas declarando la guerra al nuevo gobierno de Nicaragua (27); el grupo

es exterminado y se encuentran sus cuerpos sin cabeza (28). Se supone que esas decapitaciones se han hecho a instigación de los mismos camaradas capturados:

los cabecillas capturados debieron confesar que, en un ritual muy parecido al seppuku o harakiri [...], habían decapitado los cadáveres por una petición previa de sus camaradas. Dijeron que los caídos pretendían esconder su identidad al enemigo. En resumen, los anónimos rearmados, en falta delincencial y olvidados por la maquinaria encargada de restaurar la democracia, según el Flaco, temían ahora ser reconocidos como historias individuales, como rostros de una batalla ideológica improbable (28).

Se puede establecer un paralelo entre estos hombres sin rostro, inidentificables, y los indocumentados latinoamericanos en Estados Unidos, particularmente los que murieron el 11 de septiembre en las torres gemelas donde eran trabajadores de la limpieza, desapareciendo tanto física como civilmente porque la mayoría eran ilegales (263 o 264):

Era como descubrir en aquellas fotografías otro lado igualmente dramático de la tragedia, una versión jamás relatada por ninguna cadena de la televisión norteamericana, ni por las del resto del mundo. Era otro lado de la historia que desaparecería sin comentarse jamás, sepultada por el desplome de las torres (266).

No se comenta en la tele ni se publica por escrito, aunque se tengan pruebas visuales, una historia en la que los ilegales latinoamericanos aparecen «como los verdaderos mártires de la tragedia terrorista», según un director de semanario (267).

Otra expresión de invisibilidad o de la dificultad para existir ante el mundo son los «Bartleby», una palabra que aparece en una obra de Enrique Matas que se inspira en un relato de Herman Melville, y que son «seres en los que habita una profunda negación del mundo, seres que alguna vez se dedicaron a escribir, por lo general muy bien, y que después se negaron a hacerlo o decidieron destruir lo que habían escrito» (258). En *El meñique del ogro* desfilan personajes que presentan, pero muy a su pesar, el síndrome de Bartleby, empezando por el narrador con su reportaje censurado en Nicaragua, al que se parecen el profesor Campos que no puede publicar su historia de hispanos indocumentados que caen de las torres del World Trade Center, o el abuelo de Pablo Duarte que muere cayendo de las torres con el manuscrito de su novela sobre el general Zelaya, o su amigo Jerónimo Aguilar cuyas memorias son reescritas por su sobrino, o de otro modo José Román y *Maldito país* (266).

El meñique del ogro no sólo revela que los latinoamericanos no tienen identidad en Estados Unidos —donde parece que no existen, a imagen de los hombres-fantasmas de Nicaragua—, o que hay escritores sin rostro ni nombre, también cuestiona, a raíz de la afirmación provocadora del Flaco que engendra un debate animado entre los tertulianos de la “mesa maldita”, la identidad de América Latina que quizá no exista ni su literatura, un aspecto fundamental contenido en el mismo título de la obra:

esta difusa indeterminación que él se niega a llamar América Latina; este no lugar que prefiere comparar con el dedo meñique deforme, perfectamente despreciable, del ogro occidental. [...] se empeña en describir a Latinoamérica como un invento de ilustrados, una pasión de escritores progresistas, una quimera de la izquierda y la derecha románticas; una ilusión de filósofos utópicos; un horizonte de revoluciones fracasadas (23)³.

Hay que añadir a esos términos parecidos el hecho de que se repite la misma idea a lo largo de la novela: el procedimiento de recurrencia o redundancia pone de relieve la importancia de esa cuestión de la inexistencia —¿esencial?— de Latinoamérica. Ese invento, esa ilusión, el Flaco los formula a veces con palabras propiamente literarias: «lo escuché decir que Latinoamérica no existe, que somos una ficción, que no tenemos identidad y que

³ El subrayado es nuestro.

somos unos pendejos por andarla buscando» (37); «América Latina es una gran novela que ellos mismos se han inventado» (54).

El debate lleva a unos tertulianos a recordar que escritores como Cabrera Infante, Vargas Llosa y Borges también se preguntaron alguna vez por la existencia de América Latina (45), mientras otro personaje afirma la dualidad de América Latina, que son dos — «una que existe en el papel, en las leyes, o en la historia, y otra que la realidad nos impone» (51)—, para terminar con Carlos Vargas que la ve como «una amalgama», «una argamasa, una mezcla de razas y culturas que a lo mejor, como dice el Flaco, es tan fragmentada que no tiene solución de continuidad» (54).

Si Latinoamérica no existe, no puede existir su literatura según el Flaco que ironiza sobre los escritores que se narran a sí mismos pensando representar una identidad colectiva a la que creen pertenecer pero la usan como pretexto sólo para «poner de relieve su propia identidad personal, su individualidad» (24): «se narran a sí mismos y a la vez tratan de representar a otros cuya realidad es claramente ajena para ellos» (26).

Volvemos a encontrar, a nivel narrativo, esa problemática de la identidad con la figura del narrador: cambios de personas gramáticas, narrador espectral cuya presencia discursiva constante —por medio de comentarios breves pero numerosos— contrasta con el lugar de enunciación que es la muerte, márgenes por antonomasia.

El escritor no es el narrador Joaquín Medina sino su amigo Erick Aguirre en cuya primera novela ya aparece Medina como se señala al final de *El meñique del ogro*: «Si ustedes han leído ya la primera novela de Aguirre con seguridad saben quién es Medina» (367). El personaje Aguirre le propone a Medina (re)escribir, novelándolos, sus testimonios y trozos de vida como leemos al principio de la novela (30) y al final (esa estructura circular recuerda la segunda novela de Erick Aguirre):

llegó a oídos de Aguirre, a quien le ha parecido interesante; lo suficiente como para hacer con ella una novela, como alguna vez le dijo a Medina que haría. Recuerden que una vez, luego de escucharlo largamente, le aconsejó que lo mejor por hacer con esta historia era dejar que alguien tratara de darle forma de novela, y que si alguna vez él lo hacía no dudaría en respetar su identidad como narrador, pues temía que el Flaco Pastrán lo tildase después de autobiográfico o de autocomplaciente seductor de lectores-hembras... Creo que eso fue lo que dijo (370).

El mismo narrador, asesinado antes de la publicación de esa novela que recurre a la prosopopeya, no sabe «si Aguirre habrá podido ordenar bien los pormenores de esta historia como para publicarla en forma de novela» (370). Se entera de su propia muerte por los periódicos —otra información que aparece tanto al principio como al final de la novela— (371): «puse atención al negativo de las primeras páginas [...]: a ocho columnas se informaba que Pablito Duarte había comparecido ante el juez para enfrentar los cargos por mi asesinato» (374).

Cuando el narrador todavía no entiende cómo puede estar muerto si acaba de hablar con Aguirre, Vílchez o Navarro que están bien vivos, la conversación se convierte en un juego metaficcional y plantea la relación autor-personaje, o problematiza el estatuto del discurso novelesco, entre otras cuestiones propias de la ficción:

—Y vos, Medina —continuó sonriendo Galich—, ¿no será que también ya estás muerto y ni siquiera te das cuenta?

—Pero —respondí titubeante—, yo te he visto conversando con Aguirre, y con Manuel. Y yo, no hace mucho, hace unos días, conversé con Navarro.

—Ah, sí —me dijo—pero eso debe haber sido antes, cuando estábamos vivos.[...]

—No entiendo —lo interrumpí—, si también he conversado con Gerardo. ¿Y cómo es que Soto, si es un personaje o un fantasma, estuvo conversando conmigo hace un rato?

—Es que ahora —se entrometió Carlitos Vargas— aquellos como vos y como yo, o como Gerardo Soto o Jorge Molina, que solo somos proyecciones del ego de quien nos escribe; a veces intervenimos en sus acciones y en su pensamiento.

Me contempló un momento en silencio, como midiendo mi reacción.

—Pero solo mientras estamos vivos —agregó sonriendo.

—¿Y no es que estamos muertos? —le dije con sorna.

—Vivos en la ficción, hombre, en sus novelas... (366).

Entre muerte del personaje en el relato porque ha sido matado, inexistencia definitiva del personaje fuera de la ficción en la que no deja de ser un ente de papel, y primera persona lável puesto que no siempre la asume Medina, a veces la usa Gerardo Soto, la novela desestabiliza al lector, impide una recepción pasiva.

La cuestión identitaria correlada con la preocupación memorial presente en la novela en la cual se compenetrán por un lado la historia y la identidad individuales, y por otro lado la Historia y la identidad colectivas, recuerda las numerosas ficciones latinoamericanas que se centran en la construcción de la identidad, preguntando, explícita o implícitamente, «quiénes somos», dando a entender que la identidad, que es un proceso o una continuidad, queda por descubrir ¿inventándola o imaginándola en la novela si hace falta?

Como la identidad, la Historia tiene que ver con la incertidumbre y en cierto modo con la ficción: es construcción y como tal plantea el problema de la verdad.

3- Historia, historias: la cuestión de la verdad

En *El meñique del ogro*, como en muchas novelas de esos últimos años que trastornan las fronteras genéricas, existe una tensión entre ficción y elementos o regímenes de escritura de no ficción —el testimonio o aspectos documentales por ejemplo—, y una tensión entre referencias históricas extraliterarias y una subjetividad marcada a lo largo de la novela. Se plantea más de una vez la cuestión de la verdad en esas escrituras memoriales que, por más que se inspiren en la Historia, no pueden dejar de ser subjetivas:

Tengan en cuenta que se trata de una memoria (así la llama Medina y así la llaman otros colegas y así la llaman hasta los críticos), y recuerden que la subjetividad del individuo, al momento de recordar, tiende siempre a subvertir los hechos presuntamente verídicos o históricos. Pregúntenle a Medina, o al Flaco Pastrán. Ni en periodismo ni en literatura existe la objetividad verdadera, muchachos, créanme; mucho menos el oscuro patrimonio de la verdad absoluta. Solo algunas verdades parciales y casi siempre caprichosas, aunque al final verdades. Pero eso no debe hacernos olvidar que lo que llamamos Historia no es más que un cúmulo de puras ficciones (193-194).

El mismo Erick Aguirre observaba en un artículo de 2001, «Control discursivo y alteridad en el testimonio centroamericano. Cinco modelos representativos», que con el auge de las novelas de temática histórica que se ha producido a partir de finales de la década del ochenta en Centroamérica, cambia la perspectiva del sujeto narrativo:

El sujeto colectivo/nacional representado en la literatura testimonial, predominante hasta mediados de los ochenta, cuyo eje narrativo parte de una perspectiva histórico-autobiográfica reivindicadora de la subalternidad y de la identidad colectiva, así como cuestionadora de la representación hegemónica de la Historia, pasa a ser sustituido, según este análisis, por un sujeto (el de la nueva novela histórica) cuya verdad histórica se relativiza.

Se relativiza por las mentiras de las versiones oficiales, las versiones parciales, los documentos incompletos, los recuerdos infieles que necesariamente reescriben el pasado; todo conspira contra una memoria-verdad por definición imposible. En *El meñique del ogro*, el

Flaco Pastrán subraya los límites de la empresa de dar cuenta del presente, precisamente por la incertidumbre que rodea el pasado:

todo narrador acude a la estrategia de interpretar el presente a través de la invocación relativa del pasado. Como colegas ustedes también deben saber que todo esfuerzo narrativo se sostiene en la incertidumbre acerca de la certeza del pasado, o más bien, acerca de si ese pasado continúa vivo y más bien es parte del presente (360).

Como muestra Paul Ricœur en *La memoria, la historia, el olvido*, donde distingue tres tipos de abusos respecto a la memoria —la memoria impedida, la memoria obligada, la memoria manipulada—, las manipulaciones de la memoria por razones ideológicas plantean el problema de la fiabilidad del testimonio (20). El filósofo que pone en tela de juicio la capacidad del discurso histórico para representar verdaderamente el pasado, subraya el hecho de que, por lo demás, un acontecimiento es primero «objeto de relato»: ¿qué diferencia hay entre Historia y ficción si ambas cuentan, «ponen en relato»? (27).

No hay Historia o historia sin enunciación, sin escritura o relato, sin narratividad, es decir sin subjetividad. Lejos de una objetividad o de una verdad que son mitos de un cientismo pasado, historiadores y novelistas saben que la verdad es inaccesible, que sólo se tiene un conocimiento relativo y dependiente del observador. ¿Aporía de la memoria, aporía de la Historia? Entre Historia e historia(s) no hay necesariamente oposición sino una relación dialéctica. Carlos Fuentes afirmó que la literatura «rescata la verdad de las mentiras de la historia» (82), y Mario Vargas Llosa hasta piensa que: «la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar» (14).

La Historia que se escribe desde la literatura puede enseñar “más”, las novelas de la memoria pueden expresar fragmentos del pasado, ignorados, callados, olvidados, manipulados, particularmente mediante el multiperspectivismo, la polifonía, la intertextualidad, pero también mediante las referencias a lo cotidiano, lo íntimo, como tantas voces o perspectivas subjetivas capaces de transmitir una realidad, una verdad.

El meñique del ogro se construye por medio de la polifonía: un ensamblaje de voces, versiones, conversaciones, recuerdos, testimonios, y de reflexiones sobre libros o de referencias a ellos, incluso de sueños, como una posibilidad entre otras de acceder a una realidad compleja y múltiple, ambivalente y variable. La fragmentación y las discordancias, si bien traducen la imposibilidad de alcanzar la verdad y por lo tanto la incertidumbre en todo, y si bien muestran que no vemos el mundo como es sino como somos, ofrecen al mismo tiempo la percepción más sutil o la visión más penetrante de una realidad llena de matices, infinitamente rica.

Entre los diferentes ejemplos de multiperspectivismo y de fragmentación mediante los cuales se elabora la novela, veremos los pasajes o diálogos engastados que recuerdan las cajas chinas, luego la inserción de documentos o testimonios que conforman una novela-puzzle, y por fin debates o versiones disímiles cuando no opuestas. Esos procedimientos, además de ilustrar la imposibilidad de la verdad, suponen una participación atenta del lector que reordena los diferentes elementos sueltos y reconstruye los hechos conforme avanza en la lectura.

Primero, las conversaciones “encajadas”: la novela no sólo es un ensamblaje de versiones y conversaciones en estilo directo o indirecto, también se construye alrededor del eje vertical de la mise en abyme, con un personaje que cuenta la conversación que tuvo con otro con el que habló de otra conversación, algo que se produce varias veces entre el narrador y su amigo periodista Gerardo Soto, o cuando el narrador habla con el profesor Campos de Salman Rushdie con el que a su vez habló de Vargas Llosa y de Nicaragua. Eso crea repeticiones deliberadas que producen un efecto de eterno retorno de las cuestiones puestas en debate, quizá para mostrar precisamente el estancamiento en el que se encuentran.

Segundo, la novela se presenta, como ya hemos dicho, como un mosaico de versiones e informaciones, que implican una reconstrucción. En este puzzle participan por ejemplo las correos electrónicos de Gerardo Soto, los documentos y el libro de memorias de Jerónimo Aguilar (compañero de armas del Chele en el bando de Sandino), testimonios del guardaespaldas de Somoza transcrito por el historiador Navarro, amigo del narrador, testimonios acopiados por el profesor Pérez sobre la muerte de Sandino.

Pero el ejemplo que más llama la atención es la “reconstitución” del asesinato de Sandino y de la masacre de Wiwilí mediante una pesadilla del narrador que, adormecido en su habitación del Bronx, sueña que está en el primer balcón del Teatro Rubén Darío, mirando en el escenario la representación de la pieza de Steiner (233). El narrador es doblemente espectador de la escena, puesto que el hecho de presenciar una obra de teatro lo lleva a ser testigo directo del drama, ve y oye la Historia por así decirlo.

El acceso a la Historia supone en este caso una doble mediación o distancia, la del sueño y la de la representación, es decir una desrealización y una espectacularización, pero esos filtros, lejos de desdramatizar la escena, la intensifican a juzgar por las sensaciones y emociones del narrador, muy impactado después de “(re)vivir” los hechos: el sueño aquí no es lo contrario de la realidad, la restituye hasta en las sensaciones y las emociones; la teatralización aquí no se diferencia de la realidad, la visibiliza y la patetiza. Tanto la onirización como la ficción dan acceso a la realidad, a la Historia con un enfoque diferente al de los libros historiográficos que, por contar la Historia factual, no dan cuenta de lo que se siente al *vivir* esa Historia.

Tercero: un mosaico de versiones supone discrepancias, casi hay una sinonimia entre diversidad de opiniones y oposiciones. La novela ofrece ejemplos de versiones disonantes que reflejan la enemistad entre ciertos personajes —por ejemplo entre la mujer de Damián Guevara y su asesino Pablo Duarte— o entre los personajes y el gobierno. Si esos casos suponen la mentira por parte de un bando, la mayoría de las versiones discordantes que encontramos a lo largo de la novela dependen de puntos de vista o de perspectivas diferentes.

Las conversaciones son parte integrante de la novela, importan tanto como el eje diegético con el que se relacionan: debates en El Panal, conversaciones del narrador con intelectuales y periodistas en Nueva York, entre otros encuentros, ofrecen una multitud de reflexiones sobre la Historia, la política y los problemas socioeconómicos, la identidad, la literatura. Así, en la “mesa maldita”, los espíritus se animan y a veces se calientan ante cuestiones como:

-la identidad de América Latina y su literatura; la posibilidad de que, como decía Borges, la realidad imite la literatura y los sueños —un leitmotiv en la novela—, la idea de la Historia como «una especie de palimpsesto de la literatura» y la cuestión de saber si «la verdadera realidad está en la supuesta fantasía de los libros y no en la historia» (196);

-la muerte de Sandino ¿ingenuidad del rebelde o cálculo para convertirse en un símbolo?, y paralelos eventuales con el Quijote a juicio de Carlos Vargas: «la aventura del Quijote, o la de Sandino, vienen siendo un desciframiento de la realidad, una especie de búsqueda de la verdad. Pero ese desciframiento es, a fin de cuentas, inverso; intenta demostrar la verdad de los libros, no la del mundo real», y unas líneas después, «lo que intenta Don Quijote es leer al mundo para demostrar los libros; pero de Sandino lo que vemos ahora es que trató a toda costa de convertirse en mito» (216);

-los motivos verdaderos de la publicación tardía de *Maldito país*:

Román, al entrevistar a Sandino en su propio territorio, lo que inicialmente trató de hacer fue indagar personalmente en la realidad. Pero la decisión de guardar el manuscrito de su libro por tantos años, sabiendo [...] que el guerrillero ya estaba condenado a muerte, en el fondo no era más que la intención de transformar su crónica, o su testimonio, en una historia de ficción, pues no de otra forma, en realidad, puede leerse ahora *Maldito país* (217);

-los desmovilizados vistos como fantasmas o muertos en la estela de las impresiones de Rushdie;

-el altercado entre Vargas Llosa y Gerardo Soto que lo provocó sobre problemas sociopolíticos como el partido sandinista y Daniel Ortega, la democracia y las izquierdas latinoamericanas, y particularmente sobre el presidente boliviano.

La intertextualidad enriquece esas conversaciones, sea *El Quijote*, *La sonrisa del jaguar*, *Pedro Páramo*, *Maldito país*, pero sólo es un ejemplo entre otros de los diferentes juegos narrativos que caracterizan *El meñique del ogro*.

Otro procedimiento que contraria la verdad denunciando la ficción misma es la metaficción de la que ya hemos hablado. Existe una tensión entre recursos narrativos que favorecen la ilusión referencial —como los elementos extraliterarios, sean personajes referenciales o datos históricos comprobables—, y juegos metaficcionales que implican que la ficción revele el simulacro conforme lo va elaborando. Pero ciertos pasajes metatextuales, por más que desvelen la actividad narrativa y denuncien la ficción en la que sin embargo debe creer el lector, no obstaculizan necesariamente la inmersión ficcional: incluso pueden participar a veces en la representación realista, en la voluntad de “decir las cosas como son”.

Por lo demás, el hecho de que unos personajes sean ficticios, no impide que se inspiren en personas reales y sirvan para protegerlas revelando hechos verdaderos que si no las pondrían en peligro, ¿quién sabe?, particularmente con un novelista que es también periodista y cuyo sentido crítico él mismo reivindica —puede especular o elucubrar un lector confundido que permanece atrapado en el relato por más que éste se autodestruya en sus momentos metanarrativos—.

Además, como en las novelas precedentes de Erick Aguirre, un personaje recupera y/o reescribe los escritos o las palabras de otro, recordando el topos del manuscrito encontrado que supone un fuera del texto, una especie de “*ante-texto*”, que pretende autenticar el texto desde el exterior, afirmando la veracidad de sus palabras, invocando el testimonio de otro(s) como fundamento de la certidumbre. Jugando con la ambivalencia ficción-realidad, la novela se vale de dispositivos narrativos que simulan la verdad, asegura la verdad del discurso para cautivar al lector.

Podemos añadir que este narrador que repite, como una “muletilla”, «(y) créanme (que)», o invita a un «ustedes» (que incluye tanto al narratario como a los tertulianos) a comprobar la veracidad de sus palabras preguntándole a Soto cuya honestidad es innegable, refuerza, por su anhelo de integridad y autenticidad, la confianza del lector inmerso en la intriga: «pueden comprobar lo que les digo consultándole al colega Gerardo Soto, que no me dejará mentir. Pregúntenle si recuerda que [...]» (27), o «A Gerardo lo conocen bien todos ustedes, y saben que no me dejará mentir» (48). Las numerosas fórmulas de incertidumbre —«creo que», «no sé», «no recuerdo», «me pregunto»— que parecen neutralizar los iterativos «créanme» y otras expresiones de la certidumbre, en realidad son otro ejemplo de la probidad intelectual del narrador y de su afán de decir la verdad.

El narrador siente esa necesidad de contar los hechos con la mayor integridad porque uno de los objetivos de este texto es hacer «justicia» (351) denunciando públicamente los crímenes de Pablo Duarte, aunque el narrador afirma en otra parte que «desembucha [su] historia [...] como una especie de venganza en contra de la censura de los editores» que se la rechazaron y le amenazaron con la ruina profesional si se decidía a divulgarla (31), o aunque ruega, al final de la novela, que no le pregunten por qué ha decidido contar esta historia (380). La transmisión de los hechos equivale a una transgresión frente a las mentiras del poder político, como en *Con sangre de hermanos* donde podíamos leer:

contar es una manera de revertir la impotencia. Y si la impotencia de Gregorio contiene en el fondo nuestra propia impotencia, hay que encontrar entonces alguna manera de revertirla. Y el único

recurso con que ahora contamos es la palabra. El poder de la palabra es el único que nos resguarda del otro poder, de su dominio, de su control. Por eso ahora hay que contar todo (12-13).

La escritura permite la reapropiación de la Historia falseada por el poder, la novela aparece como contrapoder, contradiscurso —y en este contexto como contrahistoria, contramemoria—, como un decir que es un contradecir. Puede recordar en parte los preceptos sartreanos en *¿Qué es la literatura?*, a saber la responsabilidad del escritor cuyo deber ético es procurar que nadie pueda ignorar el mundo, que nadie pueda decirse inocente de lo que pasa. *El meñique del ogro* recuerda el parecer de Vargas Llosa respecto al papel de la literatura cuya percepción ha evolucionado desde los años cincuenta:

Ahora, de ninguna manera he llegado a creer que la obra de arte carece totalmente de influencia. No, en absoluto, lo que creo es que esa influencia no es tan inmediata, no puede ser tan planificada, y es muchas veces imprevisible y muy sutil. Pero sí creo que una obra de arte deja un efecto: a las personas que leen, a las personas que quedan muy impregnadas de ciertas ideas, de cierta sensibilidad. Estoy convencido, por ejemplo, de que la buena literatura siempre desarrolla un espíritu crítico (330).

Erick Aguirre no dice otra cosa en *Juez y parte: sobre literatura y escritores nicaragüenses contemporáneos* (1998) donde afirma: «Si yo permanezco interesado en opinar sobre política, primero, se debe a mi formación intelectual que parte del periodismo, y segundo, porque creo que los escritores tenemos el deber de criticar y analizar todo» (202) — palabras que reproduce en el prólogo de *Jugadas de la vida o quitarse las máscaras* (1998) de Manuel Martínez, un libro de crónicas que aspira a preservar la memoria.

La memoria no sólo se relaciona, en *El meñique del ogro*, con la cuestión de la Historia y de la verdad que acabamos de comentar, resulta ser también una ética a la que puede contribuir, y mucho, la escritura.

4- La «ética de la escritura» y la cuestión de la memoria

Hacer memoria, “hacer obra de memoria”, es una función que se suele atribuir a la novela; de hecho, después de designar como «novelas históricas» los relatos que se inspiraban en la Historia (cuando todavía se creía en una aproximación objetiva de los hechos), se los denomina desde hace unos años «novelas de la memoria»: si bien asumen la subjetividad del emisor, no renuncian a la transmisión de una memoria, a la preservación del pasado más allá de las diferentes percepciones o de los recuerdos dispares que de él se tiene. En *Subversión de la memoria: tendencias en la narrativa centroamericana de postguerra* (2005) o en el artículo «Perturbados por la nostalgia», Erick Aguirre explica cómo la narrativa centroamericana:

ha servido, entre otras cosas, para llenar los vacíos y las falsificaciones del discurso histórico oficial. O para desmentirlo [...]. Entonces, una característica, yo diría que permanente, de gran parte de la narrativa centroamericana, ha sido la de ser subversiva: ha tratado de subvertir el orden del discurso histórico oficial y tradicional a través de la memoria. Y eso significa, en gran medida, subvertir la memoria para no olvidar lo que no debe olvidarse.

Aunque en los años 90 ya no hay tantos testimonios o discursos de denuncia social como antes, la alternativa ficcional de la novela que se ha desarrollado no renuncia a la necesidad de «contar lo no contado», «de llenar los vacíos discursivos» (solapa de *Subversión de la memoria*). En el *El meñique del ogro*, si bien el narrador toma la palabra para denunciar las mentiras del poder, también desea que sus palabras «no se pierdan en el vacío infinito de tantos olvidos, o terminen por extraviarse entre los puntos ciegos de [su] memoria» (19).

En su artículo «Literatura y memoria», Karl Kohut comenta esa recuperación de la memoria con un objetivo subversivo. Recuerda la importancia de la memoria en la elaboración de la identidad, tanto a nivel individual como a nivel colectivo —«es sólo a través de la historia que un pueblo llega enteramente a la conciencia de sí mismo»—, y observa que si la teoría sartreana de la literatura comprometida ya no convence tanto como antes, ha sobrevivido su lema de escribir para el presente: «escribir sobre el pasado para el presente, siendo éste el caso en el que la literatura parece identificarse más con la memoria». Karl Kohut observa que una tendencia en esta literatura memorial consiste no sólo en rescatar del olvido a ciertos personajes del pasado, sino en conferirles una nueva significación, cambiando y hasta invirtiendo muchas veces la imagen transmitida y presente en la memoria colectiva, subvirtiendo la historiografía oficial.

Comprendemos que la preocupación memorial presente en *El meñique del ogro*, y en las letras latinoamericanas, nos enseña tanto sobre los hechos a los que se refiere como sobre la relación de esas novelas con la memoria y la Historia. Y no nos extraña encontrar en esta novela la figura enunciativa de un periodista de investigación —como en *Un sol sobre Managua* el narrador en busca de la ciudad perdida recordaba al archivista—, figuras memoriales, personajes memoriosos, memorialistas, “memorializadores” si se nos permite el neologismo. Lo que quiere el narrador es «reconstruir todos los hechos» (62), «elaborar con ellos una crónica, o un reportaje» (61), es decir producir una escritura documental y memorial.

En su ensayo sobre los perdedores éticos, Ana María Amar Sánchez observa que para ciertos personajes, la escritura aparece como una manera de preservar la memoria, de imaginar y reconstruir el pasado: «los textos del presente tienen entonces una función esencial para la recuperación y elaboración de aquella historia de derrotas políticas» (63), como una victoria de la literatura que bien podría ser la victoria de los perdedores:

Asumir la pérdida, el camino de la resistencia y el rechazo a los vencedores y su presente es también optar por perseverar en la memoria: una forma de triunfo que está lejos de ser sólo una cuestión especulativa. Es negarse al olvido afirmando el discurso de la literatura como un espacio de debate y construcción de soluciones —imaginadas e imaginarias— para nuestros conflictos histórico-políticos porque, como dice un personaje de Álvarez Gardeazábal, «la historia se escribe por parte de los que triunfan, los que pierden escriben novelas» (77).

Para Ana María Amar Sánchez esos textos parecen «plantear, *en tanto escritura*, en tanto parte de un discurso específico, alternativas, debates, confrontaciones, otros usos de la política, a contrapelo de los discursos oficiales y mediáticos» (77). Esos textos que proponen una figura del perdedor ético resuelven de alguna manera la derrota: aliando en su resistencia la ética y la política, ponen en práctica lo que Ana María Amar Sánchez considera como «una *ética de la memoria*» que se basa en el no ceder al olvido y a la transacción: «Lo que he llamado una *ética de la escritura* puede entenderse como esa perspectiva del relato que, más allá de la historia misma o de los sujetos que la enuncian, asume nítidamente una posición» (223).

La novela aparece como un instrumento de exploración de la realidad: si ya no se cree, como en el siglo XIX, que la novela puede ser una reproducción fiel de ésta, se admite hoy que cualquier fragmento de vida ofrece una mirada válida sobre la realidad. La ficción puede incluso mostrar más de lo que muestra, desvelar lo invisible detrás de lo visible, es decir ir más allá de la realidad extratextual que “se ve”, y así darle un sentido. Inventando. Ficcionalizando la realidad, ficcionalizando la Historia y la memoria, que es otra manera de decir lo real, o el pasado, de revelarlo. Dar sentido, es lo que procura hacer un Erick Aguirre ficticio y

sin duda el Erick Aguirre real, en ambos casos resiliente gracias a la puesta en relato, gracias a la escritura.

Bibliografía

- AGUIRRE Erick, *El meñique del ogro*, San José, Uruk Editores, 2017.
- AGUIRRE Erick, *Un sol sobre Managua*, Managua, Editorial Hispamer, 1998.
- AGUIRRE Erick, *Con sangre de hermanos*, Managua, Anamá Ediciones, 2002.
- AGUIRRE Erick, *Juez y parte. Sobre literatura y escritores nicaragüenses contemporáneos*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1998.
- AGUIRRE Erick, *La espuma sucia del río: sandinismo y transición política en Nicaragua*, Managua, CIRA, 2001.
- AGUIRRE Erick, *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa de postguerra*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2005.
- AGUIRRE Erick, «Control discursivo y alteridad en el testimonio centroamericano. Cinco modelos representativos», *El testimonio - un enfoque multidisciplinario*, Istmo n°2 Julio-Diciembre 2001.
- AGUIRRE Erick, «Perturbados por la nostalgia», Managua, *El Nuevo Diario*, sábado 25 de agosto de 2007. <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/cultural/218440-perturbados-nostalgia/>
- AMAR SÁNCHEZ Ana María, «Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea», *Iberoamericana* n° 21, marzo 2006, p. 151-164.
- AMAR SÁNCHEZ Ana María, *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2010.
- FUENTES Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- GALICH Franz, *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)*, Managua, Anamá Ediciones, 2006.
- KOHUT Karl, «Literatura y memoria», *Historia, memoria y literatura*, Istmo n°9 Julio-Diciembre 2004.
- QUEZADA Freddy, «*El meñique del ogro*, de Erick Aguirre», Managua, *El Nuevo Diario*, 15 de octubre de 2007. <https://www.elnuevodiario.com.ni/suplementos/cultural/443340-menique-ogro-erick-aguirre/>
- RICÉUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, Points Seuil, Essais, 2000.
- SÁNCHEZ Edwin, «Erick Aguirre en Academia de la Lengua», Managua, *El Nuevo Diario*, 28 de noviembre de 2009. <https://www.elnuevodiario.com.ni/nacionales/62843-erick-aguirre-academia-lengua/>
- URBINA Nicasio, «La obra de Erick Aguirre y la subversión de la memoria», *¿Narrativas agotadas o recuperables? Relecturas contemporáneas de las ficciones centroamericanas de los 60 y 70*, Istmo n°27-28 Julio-Diciembre 2013/Enero-Junio 2014
- VARGAS LLOSA Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, editorial Seix Barral, Biblioteca breve, 1990.