



WORLD LITERATURE  
& LINGUISTICS

Vol. I, N.º 1, diciembre 2021 - marzo 2022

# REVISTA CIENTÍFICA DE LITERATURA, LINGÜÍSTICA Y CREACIÓN LITERARIA

Editada por INNOVA SCIENTIFIC

ISSN: en trámite

## ENTREVISTA

**A JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON, VICEDIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE)**

### ARTÍCULOS CIENTÍFICOS

- Control y resistencia en el régimen totalitario de 1984
- Reformulaciones históricas en la novela *Gonzalo Pizarro* (1844) de Manuel Ascencio Segura
- La Literatura sobre el narcotráfico: un tabú para todas las edades
- Política y poder en tres obras de Ricardo Piglia
- Panorama crítico de *Noche oscura del cuerpo* (1955), del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson

Reseña al libro *Los bajos mundos* (2021), de Francois Villanueva Paravicino.

### CREACIÓN LITERARIA:

- "Las mujeres no lloran" (cuento)
- "Ojos de serpiente" (cuento)
- "Mi último día" (cuento)
- "La fuerza del amor verdadero" (cuento)
- "Tres estaciones" (poema)
- "Las verdades del poeta" (poema)



**WORLD LITERATURE & LINGUISTICS (WLL)**  
**REVISTA CIENTÍFICA DE LITERATURA, LINGÜÍSTICA Y CREACIÓN LITERARIA**  
**EDITADA POR INNOVA SCIENTIFIC**

VOL. 1, N.º 1, DICIEMBRE 2021 - MARZO 2022  
**ISSN: EN TRÁMITE**

**COMITÉ EDITORIAL**

**DIRECTOR:** DR. SAMUEL ISAÍAS ACEVEDO TORRES  
**EDITOR ACADÉMICO:** DR. ISRAEL BARRUTIA BARRETO  
**EDITOR ASOCIADO:** DR. ARTURO BARRUTIA BARRETO  
**EDITOR ASOCIADO:** MGTR. JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA

**EDITOR ASOCIADO:** MGTR. MOISÉS SALINAS ÁLVAREZ  
**EDITOR ASOCIADO:** DR. ANDRÉ REZENDE BENATTI  
**EDITOR DE CONTENIDO:** LIC. CÉSAR CUSTODIO INCIO

**COMITÉ ASESOR**

Dr. Marco Gerardo Martos Carrera  
Academia Peruana de la Lengua, Perú

Dr. Gustavo Faverón Patriau  
Bowdoin College, Estados Unidos

Lic. Hugo Burel  
Academia Nacional de Letras de Uruguay, Uruguay

Jesús Ruiz Nestosa  
Academia Paraguaya de la Lengua Española, Paraguay

Dr. Carlos Rubio Torres  
Academia Costarricense de la Lengua, Costa Rica

Dr. Gilberto Sánchez Cabezas  
Academia Chilena de la Lengua, Chile

Víctor Manuel Ramos  
Academia Hondureña de la Lengua, Honduras

Mgtr. Jorge Enrique Flores Chávez  
Universidad César Vallejo, Perú

Dra. Rocío Hernández Arias  
Universidade de Vigo, España

Lic. María Luisa Roel  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Dr. Adolfo Elizaincín  
Academia Nacional de Letras de Uruguay, Uruguay

Dr. Guillermo Soto  
Academia Chilena de la Lengua, Chile

Lic. Cristina Maya  
Academia Colombiana de la Lengua, Colombia

Mgtr. Douglas Rubio Bautista  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Rafael Courtoisie  
Academia Nacional de Letras de Uruguay, Uruguay

Dra. Itxaso del Castillo Aira  
Universidad del País Vasco, España

Lic. Luis Henry Vara Marín  
Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú

Dra. Audrey Louyer  
Universidad de Reims Champagne-Ardenne, Francia

Dr. Ignacio Ballester Pardo  
Universidad de Alicante, España

Ph. D. Blithz Lozada Pereira  
Academia Boliviana de la Lengua, Bolivia

Dr. Iván Rodrigo Mendizábal  
Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

**EQUIPO TÉCNICO**

**Administrador OJS:** Kevin Carrascal Sánchez  
**Diseño y diagramación:** Andres Arana Julca  
**World Literature & Linguistics SAC**

**Portal web:** <https://literaturejournal.org/index.php/WLL>  
**Correo electrónico:** [admin@literaturejournal.org](mailto:admin@literaturejournal.org)  
**Entidad editora:** Innova Scientific  
**Facebook:** <https://www.facebook.com/worldliteraturelinguistics>  
**Dirección:** Av. La Marina 1453, San Miguel, Lima, Perú



World Literature & Linguistics by Innova Scientific SAC is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional License



### Artículos de investigación

CONTROL Y RESISTENCIA EN EL RÉGIMEN TOTALITARIO DE 1984

*CONTROL AND RESISTANCE IN THE TOTALITARIAN REGIME OF 1984*

**AUTORES:** *Jonathan Caicedo Girón, Rafael Ernesto Camargo*

9 - 23

REFORMULACIONES HISTÓRICAS EN LA NOVELA GONZALO PIZARRO (1844) DE MANUEL ASCENCIO SEGURA

*HISTORICAL REFORMULATIONS IN THE NOVEL GONZALO PIZARRO (1844) BY MANUEL ASCENCIO SEGURA*

**AUTOR:** *Luis Henry Vara Marín*

24 - 34

LA LITERATURA SOBRE EL NARCOTRÁFICO: UN TABÚ PARA TODAS LAS EDADES

*THE LITERATURE ON DRUG TRAFFICKING: A TABOO FOR ALL AGES*

**AUTOR:** *Moisés Salinas Álvarez*

35 - 46

POLÍTICA Y PODER EN TRES OBRAS DE RICARDO PIGLIA

*POLITICS AND POWER IN THREE WORKS BY RICARDO PIGLIA*

**AUTORA:** *Diana Marcela Toro Pardo*

47 - 68

PANORAMA CRÍTICO DE NOCHE OSCURA DEL CUERPO (1955), DEL POETA PERUANO JORGE EDUARDO EIELSON

*CRITICAL PANORAMA OF DARK NIGHT OF THE BODY (1955), BY THE PERUVIAN POET JORGE EDUARDO EIELSON*

**AUTOR:** *Lenin Efraín Pantoja Torres*

69 - 77

### Reseña

TRES ESTACIONES

*THREE SEASONS*

**AUTOR:** *Manuel Alfonso Navarrete Salazar*

78 - 79



## Entrevista

ENTREVISTA A JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON, VICEDIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.  
BÚSQUEDA DE MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN DE LA LITERATURA EN CONJUNCIÓN CON LA FÍSICA

INTERVIEW WITH JOSE MANUEL SANCHEZ RON, DEPUTY DIRECTOR OF THE ROYAL SPANISH ACADEMY. SEARCH  
FOR RESEARCH METHODS OF LITERATURE IN CONJUNCTION WITH PHYSICS

80 - 84

## Creación literaria

LAS MUJERES NO LLORAN (CUENTO)

WOMEN DON'T CRY

**AUTOR:** Eduardo Agapito Mariscal

85 - 89

OJOS DE SERPIENTE (CUENTO)

SNAKE EYES

**AUTOR:** Diego Rafael Montalvo García

90 - 98

MI ÚLTIMO DÍA (CUENTO)

MY LAST DAY

**AUTOR:** José Feliciano Pozo Ñaño

99 - 102

LA FUERZA DEL AMOR VERDADERO (CUENTO)

THE FORCE OF TRUE LOVE

**AUTOR:** Iván A. Saavedra

103 - 105

TRES ESTACIONES (POEMA)

THREE SEASONS

**AUTOR:** Álvaro Acevedo-Merlano

106 - 108

LAS VERDADES DEL POETA (POEMA)

THE TRUTHS OF THE POET

**AUTOR:** Alberto Julián Pérez

109 - 114





# **WORLD LITERATURE & LINGUISTICS**

**REVISTA CIENTÍFICA DE LITERATURA,  
LINGÜÍSTICA Y CREACIÓN LITERARIA  
EDITADA POR INNOVA SCIENTIFIC**

**VOL. 1, N.º 1, DICIEMBRE 2021 - MARZO 2022**





## RELACIONES INTERNACIONALES E INTERDISCIPLINARIAS DE LA LITERATURA Y LA LINGÜÍSTICA

**Dr. Israel Barrutia Barreto**

Editor Académico

[ibarrutia@innovascientific.com](mailto:ibarrutia@innovascientific.com)

Doctor en Administración. Doctorando en Administración Estratégica en Centrum, Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctorando en Educación por la Universidad Benito Juárez de México. Maestro en Administración y Dirección de Empresas, egresado de la maestría en Gestión Pública. Director General del Centro de Investigación Científica Innova Scientific SAC.

**H**oy en día, el acceso a la producción literaria y lingüística de distintos países ya es una realidad. Esta posibilidad ha ido fluctuando gradualmente desde fines del siglo XX hasta el 2022. Ese avance ha facilitado la consolidación de un espacio confiable y seguro para intercambiar conocimiento. Asimismo, la publicación en revistas digitales ha permitido que se puedan saber cuáles son los trabajos y las líneas de investigación que están desarrollando los actuales académicos a nivel mundial. Esto no era factible décadas atrás. Sin embargo, leer este tipo de información, así como publicar en cualquier parte del mundo, ya no es solo algo que está inserto en el universo académico, sino que también se ha convertido en una exigencia en muchas instituciones, ya sea para concretar la obtención de un grado académico o conseguir un posicionamiento dentro de un centro laboral.

En ese sentido, *World Literature & Linguistics* emerge como un espacio donde es asequible adquirir e intercambiar esos conocimientos interdisciplinarios e internacionales, con el propósito de que se perciba el avance de la producción académica y creativa de estudiantes, docentes, escritores, investigadores, editores, egresados, licenciados, maestros, maestrands, doctores y doctorandos de diferentes universidades e instituciones.

El primer número que se lanzará en esta ocasión ofrece una serie de propuestas realizadas por autores que provienen de instituciones de Perú, Ecuador, Colombia, México, Estados Unidos, España y Suiza, tales como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Nacional Federico Villarreal, la Universidad de San Martín de Porres, la Universidad César Vallejo, la Universidad de Las Américas, la corporación UNIMINUTO, la Universidad Santo Tomás, la Universidad de la Costa, la Universidad Autónoma de Guerrero, New York University, el Servicio Andaluz de Salud de Sevilla, la Real Academia Española y la Universität Bern.

El primer número de *World Literature & Linguistics* presenta cuatro secciones, dedicadas a los siguientes rubros: **Artículos científicos, Creación literaria, Reseña y Entrevista.**

En la sección de **Artículos científicos**, se presentaron cinco trabajos.

El primero se titula «Control y resistencia en el régimen totalitario de 1984». Este trabajo en conjunto fue presentado por Jonathan Caicedo Girón y Rafael Ernesto Camargo, en representación de UNIMINUTO y de la Universidad Santo Tomás (Colombia). En este, se hace un abordaje teórico, sociopolítico e interpretativo de una de las novelas más conocidas de George

Orwell, autor también de otros libros como *Rebelión en la granja* (1945).

El segundo artículo científico es «Reformulaciones históricas en la novela *Gonzalo Pizarro* (1844) de Manuel Ascencio Segura», el cual pertenece a Luis Henry Vara Marín, en representación de la Universidad Nacional Federico Villarreal (Perú). En esta pesquisa, el autor recurre a un contexto que hace referencia a la Independencia y la República del Perú, por lo que el diálogo con la historia será constante y necesario para comprender el análisis que efectúa. Asimismo, el investigador procederá a realizar un análisis textual con algunas precisiones que han desarrollado teóricos de la cultura, tales como Marcel Velázquez o Dorian Espezúa.

El tercero se titula «La Literatura sobre el narcotráfico: un tabú para todas las edades». Este le pertenece al magíster Moisés Salinas Álvarez, en representación de la Universidad Autónoma de Guerrero (México). En esta ocasión, el investigador parte de un paradigma que está perenne en muchas localidades: la idea de qué tanto puede influir la imagen o el estereotipo a través de los medios de comunicación a la teleaudiencia. Se pone como ejemplo el rol del narcoterrorista y se hace una conexión con teleseries, redes sociales y novelas, como la de Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro* (1996).

El cuarto artículo científico se llama «Política y poder en tres obras de Ricardo Piglia». Este fue desarrollado por Diana Marcela Toro Pardo, en representación de la Universität Bern (Suiza). Aquí, la autora recurre a los textos *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992) y *El camino de Ida* (2012) para analizar cómo la propuesta literaria del escritor argentino está asociada con la representación del poder político. Para sostener su postura, le será de utilidad la parte teórica de Michel Foucault y Umberto Eco.

El quinto artículo se titula «Panorama crítico de *Noche oscura del cuerpo* (1955), del poeta peruano Jorge Eduardo

Eielson», de Lenin Efraín Pantoja Torres, en representación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Este trabajo hace una revisión del contexto crítico o el estado de la cuestión que se ha efectuado en función del poemario del escritor Eielson. El objetivo de este estudio es tener conocimiento de cuál es el panorama que se ha realizado hasta el momento sobre el autor y su respectiva producción poética. Asimismo, el investigador ha considerado necesario emplear una categoría que le servirá para validar su propuesta. Esta consiste en la noción de campo retórico, la cual fue formulada por el teórico Stefano Arduini y muy trabajada por el investigador Camilo Fernández Cozman.

En la sección de **Creación literaria**, se presentaron cuatro cuentos y dos poemas.

El primer cuento se titula «Las mujeres no lloran», de Eduardo Agapito Mariscal, en representación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Este relato hace alusión a la vida bohemia y juvenil con unos retoques amorosos y picarescos que tienen lugar en el Centro de Lima. Las descripciones de atmósferas nocturnas y candilejas son propicias para incentivar la trama que se va erigiendo desde la relación poco armoniosa entre los personajes Anabel y B.

El segundo cuento se titula «Ojos de serpiente», del autor ecuatoriano Diego Rafael Montalvo García. Este relato remite a la construcción literaria del escritor norteamericano Arthur Conan Doyle. Esta comparación es debido a dos elementos indispensables. Uno de ellos es por hacer referencia a una pareja protagónica al estilo de Sherlock Holmes y el doctor Watson, en la que uno de ellos es quien tiene mayor experiencia y ejerce la función de investigador. Estos patrones serían semejantes al del personaje André Zinat. Y un segundo elemento coincidente es la forma de narrar en 1.a persona, tal como lo hacía el doctor Watson. En este caso, el personaje Gregorio Futes será quien asuma ese rol. Es así como esta historia de misterio que se va construyendo

adopta un estilo del relato policial, además de que incluirá referentes propios de la pintura, la historia, la arqueología, el arte y la criminalística para resolver un complejo caso de homicidio que vincula un poco la tradición egipcia y se requiere de inteligencia para hilvanar todas las pruebas.

El tercer cuento es «Mi último día», de José Feliciano Pozo Ñaño, en representación de la Universidad César Vallejo (Perú). Este relato es de índole romántico y psicológico, puesto que nos muestra a un personaje melancólico que busca una razón de su existencia a partir de un mensaje que llega oportunamente y que él cree que proviene del más allá.

El cuarto cuento se titula «La fuerza del amor verdadero», del español Iván A. Saavedra, en representación del Servicio Andaluz de Salud de Sevilla (España). Lo peculiar de este relato es la descripción que hace el autor de los paisajes y los sucesos que están articulados en su prosa. Esto es motivo de que la acción no sea lo más destacable de su propuesta, sino cómo produce las palabras para persuadir al lector.

Asimismo, se ha incluido un poema que se titula «Tres estaciones», de Álvaro Acevedo-Merlano, en representación de la Universidad de la Costa (Colombia). Lo llamativo de este autor es que distribuye cada palabra con la finalidad de otorgarle una entonación y un sentido estético a su lectura. Su propuesta es interesante en cuanto que las exclamaciones y las interrogantes logran que se internalicen en el receptor.

También se encuentra el poema «Las verdades del poeta». Este fue escrito por Alberto Julián Pérez, de la Universidad de Nueva York (Estados Unidos). En la prosa que se aprecia, se introducen pensamientos espirituales del arte en su asociación con el ser humano. Por consiguiente, la propuesta del autor es sensibilizar todo aquel producto del hombre que sirva como inspiración, motivación y fuerza para el continuo quehacer terrenal.

En la sección de **Reseña**, se presentó un trabajo a cargo de Manuel Alfonso Navarrete Salazar, en representación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Este consistió en una valoración crítica hecha a la reciente publicación de *Los bajos mundos* (2021), del escritor peruano Francois Villanueva Paravicino.

Para la sección de Entrevista, el primer número de *World Literature & Linguistics* contará con un diálogo que se hizo al vicedirector de la Real Academia Española, José Manuel Sánchez Ron. En esa oportunidad, el investigador peruano Jesús Miguel Delgado Del Aguila hizo unas interrogantes relacionadas con los posibles nexos que podrían prevalecer entre la Literatura y la Física. Las respuestas que obtuvo fueron satisfactorias, ya que esa conexión sí era asequible desde el propio discurso.

Como reflexión final, *World Literature & Linguistics* ha logrado condensar un espacio en el que se ha podido conocer las distintas vertientes que existen en torno a los estudios universitarios vinculados con la Literatura y la Lingüística. De igual modo, la creación literaria ha permitido identificar la cosmovisión que los autores tienen del mundo y de las interrelaciones sociales. Con ello, solo queda esperar que los siguientes números de la revista estén aptos a recibir nuevas propuestas orientadas a contribuir a la consolidación de este espacio. En ese sentido, concluyo esta apreciación con lo que opina Zygmunt Bauman acerca de toda esta labor intelectual. Él sostiene lo siguiente: «Hoy la cultura no consiste en prohibiciones, sino en ofertas. No consiste en normas, sino en propuestas».



# CONTROL Y RESISTENCIA EN EL RÉGIMEN TOTALITARIO DE 1984

## CONTROL AND RESISTANCE IN THE TOTALITARIAN REGIME OF 1984

**Jonathan Caicedo Girón**

jonathan.caicedo@uniminuto.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5324-1324>


Coordinador académico de la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana de UNIMINUTO, Colombia. Licenciado en Humanidades y magister en Estudios Literarios

**Rafael Ernesto Camargo**

rafael.camargo@ustadistancia.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8178-9386>

Filósofo y docente de la Universidad Santo Tomás, Colombia.

RECIBIDO	[20/12/2021]	ACEPTADO	[13/02/2022]	PUBLICADO	[18/03/2022]	
Pág. 9 - 23						

## RESUMEN

En el texto de Paul Virilio, *La inseguridad del territorio* (1999), se evidencian diversas posturas situadas en los conflictos bélicos actuales. Los términos guerra-paz y libertad-esclavitud quedan cercados en una dualidad intrínseca. Esa base será de utilidad para realizar esta investigación. En el caso de este artículo, se tomará la novela *1984* de George Orwell, ya que se puede ver la forma en que una sociedad de control ejerce el poder desde el discurso y la resignificación del lenguaje. De esa manera, se conseguirá responder a la pregunta de cómo operan las manifestaciones artísticas como «líneas de fuga» que permiten hacer resistencia a las implicancias del poder.

### ► Palabras clave

Inseguridad; territorio; poder; control; líneas de fuga; resistencia.

## ABSTRACT

*In the text of Paul Virilio, *The Insecurity of the Territory* (1999), diverse positions are evident located in the current warlike conflicts. The terms war-peace and freedom-slavery are surrounded by an intrinsic duality. That basis will be useful for conducting this research. In the case of this article, the novel *1984* by George Orwell will be taken, since it can be seen the way in which a society of control exercises power from the discourse and the redefinition of language. In this way, it will be possible to answer the question of how artistic manifestations operate as «lines of flight» that allow resistance to the implications of power.*

---

### ► **Keywords**

*Insecurity; territory; power; control; lines of flight; resistance.*

---

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo recoge algunas posturas del texto *La inseguridad del territorio* (1999) del intelectual francés Paul Virilio.

En primera instancia, se plantea un análisis de la fisionomía vertical y horizontal que tienen algunas de las metrópolis pertenecientes a la categoría conocida como primer mundo y se ejemplifica cómo la máquina de guerra acapara la ciudad en una especie de vorágine de cemento y se traga a los hombres física y psicológicamente. Frente a ello, los dejará en un espacio sin hábitat.

En segunda instancia, se analiza la novela de George Orwell, *1984*, mediante una comparación analítica de las instituciones de poder que plantea Virilio (1999) en relación con el régimen totalitario que se esboza en la obra literaria. En ese sentido, se refleja cómo el discurso y la resignificación del lenguaje son usados como mecanismos de control en una sociedad condicionada por sus gobernantes. A la vez, estos estarían sujetos a la siguiente pregunta: ¿podrían generarse ejercicios de resistencia que permitan contrarrestar los efectos del poder ejercido en la sociedad distópica que plantea el escritor británico?

Por último, se esbozan algunas conclusiones acerca de cómo el arte abre diversas líneas de fuga que permiten resistir a las formas del poder. Para ello, parten de la idea de que las manifestaciones artísticas logran escapar las dinámicas del sistema, en la edificación de nuevas sensibilidades. Los autores principales que servirán para esta parte teórica y analítica serán Michel Foucault (1988; 2002; 2006), Walter Benjamin (1997) y Basil Bernstein (1988).

## DESARROLLO

### **1. Defender la legitimidad del decorado urbano, ¿Cómo opera una sociedad disciplinada a través del uso del lenguaje y de las nuevas tecnologías?**

Paul Virilio (1999) estudió las dinámicas que se presentaron después de la Segunda Guerra Mundial. Él analizó cómo los hombres cohabitan una ciudad aparentemente segura y cómo la movilidad puede generar un conflicto en los modos de supervivencia. Dicho autor hace hincapié en la ocupación alemana en tierras galas y evidencia que la colonización del

«cielo» permite un control total no solo de los hombres, sino de las fachadas, los techos, las carreteras, las estructuras metálicas; en general, el ambiente. Ante ese mecanismo de control tan efectivo, el ciudadano se sentirá desnudo, sin hábitat. Por ende, tendrá una horizontalidad desorganizada que pronto se introducirá en su mente y «secará sus tuétanos».

Al respecto, en el texto Virilio, se menciona que «somos prisioneros no solo de las fuerzas de ocupación sino también de las paredes de nuestras propias construcciones, las que sirven para secuestrarnos de una zona a otra» (1999, p. 12). A propósito de la cita anterior, surgen los siguientes cuestionamientos: ¿qué postura debe tomar el ciudadano cuando es obligado al éxodo del eterno retorno? Cuando se le insta al exilio, ¿qué otras posibilidades de supervivencia vitales le quedan? ¿El arte opera como bálsamo que permite a través de las diversas expresiones artísticas sopesar las dinámicas de terror que suceden en las guerras?

En la novela *1984*, los personajes centrales, Winston y Julia, se esconden en un edificio desbarajustado que los aloja y que les brinda cierta protección. Allí leen, se comunican y fracturan las estructuras del sistema. No obstante, el destruido del decorado urbano los pone en evidencia ante la policía del pensamiento. Los personajes son deshabitados. No tienen para dónde moverse. El «cielo» se encuentra polarizado por una bruma espesa de policías, además de objetos tecnológicos que los observan. Sus cuerpos son reproducidos por una especie de panóptico (Foucault, 2002), que acapara toda la superficie. En dicha escena, los personajes se quedan sin salida alguna. Deben seguir el sistema. Deben creer en él. El control es total. El lenguaje también ha sido resignificado. En ese sentido, las estructuras del pensamiento del momento debían seguir la línea del orden establecido desde la verticalidad.

En efecto, el Estado cumple un rol primordial en el mantenimiento del orden y el control en una ciudad. Paul Virilio (1999) muestra su preocupación por la organización territorial, y examina cómo funciona el aparato militar en los tiempos bélicos y pacíficos. Piensa que hay una dualidad inseparable entre la paz y la guerra. Una existe y se desarrolla en la medida en que la otra está vigente, y es que se necesita un conflicto más sofisticado que garantice una destrucción efectiva del decorado urbano. En el caso de la obra literaria, evidenciamos las siguientes inscripciones: «La guerra es la paz. La libertad es la esclavitud. La ignorancia es la fuerza» (Orwell, 1949, p. 9). A la vez, es necesario recalcar que los paisajes descritos en el texto son dantescos, grises y destruidos.

El principio de la guerra es la destrucción y la desnaturalización del hábitat de los rivales de turno. Es por eso que la violencia se hace necesaria, pero el problema de ligarla con la desnaturalización del cuerpo de los derechos estriba en que la violencia con seguridad también es un producto natural que reproducen las personas. Se trata de una alteridad mal entendida.

Foucault presenta en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (2002) cómo es que, debido a las relaciones de poder que asume el Estado, la violencia ejercida es aceptada y también rechazada por los pueblos. Por el contrario, el poder y los medios son tan transparentes, tan finos, que terminan por normalizar el ejercicio de la disciplina contra los oprimidos a través de las normas y las prácticas cotidianas. No deja de ser interesante cómo esta dinámica, incluso, termina siendo aceptada por la persona que la padece. Es decir, el soldado acepta que necesita que lo disciplinen, pues el poder pasa tanto por dominadores como por dominados (Landínez, 2019).



Al parecer, todos tenemos cierta libertad natural para ejercer con naturaleza la violencia contra el otro. De hecho, en una «apuesta» dicotómica del texto *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (1997), Walter Benjamin separa los tipos de violencia en dos: la violencia mítica y la violencia natural. La primera no tiene nada que ver con finalidades religiosas, sino con una perspectiva del derecho como un medio para un propósito. Entretanto, la segunda se resiste a tener algún medio como fin. Sencillamente, se justifica por su accionar, sin importar los parámetros de justicia y ética.

Cuando el discurso y los medios son manipulados, seguramente se ejercerá el principio de clasificación hacia las sociedades. Dicha clasificación permite la jerarquización y hace más visible a los entes que ejercen el poder desde la verticalidad. Es así como se corrobora la separación. Con respecto a este, Bernstein nos plantea lo siguiente: «La clasificación hace dos cosas: a nivel de superficie, establece orden, y también establece quién es el dueño del orden». Ante ello, se comprende por qué los Gobiernos realizan un proceso de «enmarcamiento», que permite la clasificación de las personas. Un ejercicio que les permitió a los nazis separar a los judíos por calas sociales, estratificación y apellidos. En ese sentido, la destrucción de muchas ciudades en las dos grandes guerras permite ejemplificar las perspectivas de Paul Virilio (1999). Los habitantes son desnaturalizados, deshumanizados y violentados. La ocupación de los «cielos» es un indicio del orden alemán que luego habría de caer.

De acuerdo con ello, el enmarcamiento facilita a los opresores ejercer una postura y una selección cruel para saber quiénes vivían y quiénes merecían la muerte. Por ejemplo, escindir al judío, destruir su hábitat y apropiarse de sus bienes son mecanismos que le permitieron a los alemanes asegurar los diversos modos de asentarse en el poder.

En efecto, la violencia solo puede hallarse en el dominio de los medios y no de las finalidades. Entonces, ¿la violencia opera como delimitador del accionar de la injusticia o la justicia? Benjamin (1997) contestaría que los fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos; y medios legítimos pueden ser empleados para fines justos. La legitimidad necesita finalidades concernientes a valores convencionales de justicia; y si la justicia es un juicio o un valor de una vitalidad inimaginable, se trata de un parámetro noble dentro de la ética, un alcance «mago» para el bienestar y la convivencia del hombre; es decir, el buen vivir. Sin embargo, ¿qué se puede entender por violencia legítima e ilegítima? Al respecto, «el derecho considera que la violencia en manos de personas individuales constituye un peligro para el orden legal» (Benjamin, 1997, p. 26). Esto conlleva todo un problema ético. En otros términos, el Estado sí puede ejercer la violencia de forma natural contra el pueblo. En cambio, toda marcha organizada por los sectores populares y empobrecidos no sería legítima. Así, ¿cómo opera la justicia? En relación con lo esbozado, nos permitimos citar lo siguiente: «Un comportamiento puede ser violento aun cuando resulte del ejercicio de un derecho» (Benjamin, 1997, p. 28). Siguiendo este razonamiento, Kant en «La paz perpetua» (2003) analiza la inconveniencia que para un Estado supone sostener un cuerpo militar de manera permanente:

Los ejércitos permanentes son una incesante amenaza de guerra para los demás Estados, puesto que están siempre dispuestos y preparados para combatir. Los diferentes Estados se empeñan en superarse unos a otros en armamentos, que aumentan sin cesar. Y, como, finalmente los gastos ocasionados por el ejército permanente llegan a hacer la paz aún más intolerable que una guerra corta, acaban por ser ellos mismos la causa de agresiones, cuyo fin no es otro que librar al país de la pesadumbre de los gastos militares. Añádase a esto que tener gentes a sueldo para que mueran o maten parece que implica un uso del hombre como mera máquina en manos de otro —el Estado—, lo cual no se compadece bien con los derechos de la Humanidad en nuestra propia persona (Kant, 2003, p. 3).

Sin duda, este texto articula de manera pertinente con la otra gran obra de Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1977), en la medida en que el accionar humano, para que sea del todo deseable y moralmente aceptable, debe regirse por principios *a priori*, universalmente válidos para el género humano. Así, la premisa de Benjamin (1997) citada anteriormente sobre la legitimidad de la violencia por parte del Estado y su ilegitimidad cuando es ejercida por particulares, engendra un dilema ético que «a todas luces» confronta con el imperativo kantiano que «reza»: «Obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio» (Kant, 1997, p. 84). Entonces, ¿sería deseable que el Estado en cualquier régimen político que «abraza», ejerza la violencia contra los ciudadanos, sobre todo cuando ella deviene de órdenes ilegítimas? Seguramente, otras voces podrían afirmar que el Estado —en cuanto garante de su propia seguridad y estabilidad— debe ejercer el uso legítimo de la fuerza, que no es otro que el que le otorga el ciudadano cuando transfiere una parte de sus derechos individuales para el bienestar de la colectividad.

Volviendo al tema que nos ocupa, en 1984, se refleja cómo Orwell plantea una serie de dualidades en el lenguaje que también son inseparables, pues los regímenes necesitan permear todas las estructuras sociales, a través del discurso. Las maquinarias de guerra se encargan de la destrucción masiva y violenta del decorado urbano. Entre más «golpeada» esté una ciudad en sus estructuras físicas, más aumenta el terror. La violencia bélica es la encargada de legitimar su discurso con la palabra «libertad»; es decir, que, para que los habitantes de cualquier nación tengan paz, se necesita justificar con ataques violentos. Ejemplos hay por demasía. Solo hay que «mover el rostro» y ver cómo protege los Estados Unidos su seguridad ilusoria. En el papel, el país norteamericano está «a vísperas» de un ataque desde Oriente, y con ello justifican la destrucción de sus países y generan el foco de la guerra por imposición en países estratégicamente económicos, como Siria y Palestina.

Por ejemplo, en *Seguridad, territorio, población* (2006), Foucault nos ilustra cómo los aparatos de guerra se vuelven cada vez más tecnológicos y sofisticados. Una guerra mejora e innova, pues tiene la experiencia de cómo ser más efectiva al momento de atacar a sus rivales. En la actualidad, es más fácil caracterizar y encerrar a los sujetos por medio de la globalización. Así se sabe cómo actúan, qué les gusta y cómo perciben las realidades en un conflicto específico.

Cada periodo de guerra trae consigo un periodo de paz que permite ensayar nuevos adelantos y alternativas tecnológicas para la guerra. ¿Cómo se establece el nuevo mecanismo que opera en los nuevos conflictos? ¿Los nuevos conflictos podrían ser epidemiológicos o simplemente bélicos? Las nuevas tecnologías nos ponen ante un escenario distópico, pero no lejano al panorama actual. En China, ya existe un laboratorio de Virología en Wuhan. En otros términos, la actual pandemia ha dejado un precedente. Además, se termina comprendiendo que la guerra puede hacerse de otra forma y ser más efectiva en términos de mortandad y de control social.

Se hallan estas dualidades del lenguaje guerra-paz y libertad-opresión, que justifican los Estados para crear todo tipo de violencias. Para ello, se evoca nuevamente al filósofo Kant con su texto «La paz perpetua» (2003). En este, plantea la importancia de la honestidad al momento de constituir un verdadero sentimiento de paz perpetua entre los pueblos. Por ello, señala lo siguiente: «No debe considerarse como válido un tratado de paz que se haya ajustado con la reserva mental de ciertos motivos capaces de provocar en el porvenir otra guerra» (Kant, 2003, p. 2). A ello, se puede añadir lo siguiente del mismo autor: «El tratado de paz aniquila y borra por completo las causas existentes de futura

guerra posible, aun cuando los que negocian la paz no la vislumbren ni sospechen en el momento de las negociaciones» (Kant, 2003, p. 2). Con ello, queda claro que para Kant la esperanza de una paz sostenible y duradera entre los Estados —siendo un anhelo de la humanidad— no puede permanecer como una mera utopía o un sentimiento romántico. Por el contrario, si el tratado se celebra, es porque se entiende que las voluntades de los interlocutores válidos se orientan a terminar con el lastre de la confrontación armada.

Volviendo a *1984*, se refleja cómo las nuevas técnicas de la disciplina son sofisticadas y efectivas. Al respecto, Foucault comenta lo siguiente:

La disciplina «fabrica» individuos; es la técnica específica de un poder que se da los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio. No es un poder triunfante que a partir de su propio exceso pueda fiarse en su superpotencia; es un poder modesto, suspicaz, que funciona según el modelo de una economía calculada pero permanente (2002, p. 158).

Sin lugar a dudas, se hace atrayente observar cómo en la obra literaria hasta las pasiones podrían ser determinadas por las estructuras sociales. Por un lado, Hegel (1807) intenta esbozar que muchas cuestiones de la cotidianidad están determinadas por las dualidades (amo-esclavo) y que incluso se podría saber a través de un sistema cómo determinar y orientar a un individuo para que piense de una manera específica. Al respecto, Alasdair MacIntyre plantea lo siguiente: «Las pasiones y los fines que tiene el individuo dependen del tipo de estructura social en el que se encuentra. Los deseos son despertados y especificados por los objetos que se presentan ante ellos» (1994, p. 195). Es decir, siempre existe una relación entre sí.

Si se hace un ejercicio hermenéutico del pensamiento distópico que plantea George Orwell (1949), seguramente no estamos lejos de vivir una guerra más tecnológica que no solo destruya el decorado urbano, como lo esbozaría Virilio (1999), sino que las mentes de los sujetos serían dominables y violentadas. Recuérdese que un solo hombre con un discurso ideológico caracterizado por el nacionalismo y el terror pudo mover a los ciudadanos para que se destruyeran entre sí.

Ahora bien, si se piensa que la comunicación ejerce un poder que no es controlado; al contrario, existe un exceso de interacción que domina las relaciones sociales y la intimidad de los sujetos. Ello genera un obstáculo por la invasiva conducta que contiene. Se trata de una oposición a los efectos del poder asociados con el conocimiento, tales como la resistencia a lo oculto y la deformación. En ese sentido, los recursos de la comunicación están ligados con esa tensión de libertad de conocimiento y clasificación. Por ejemplo, el personaje de la novela de Orwell, Winston Smith, trabajaba en los diarios borrando y resignificando las noticias del pasado.

Desde los postulados de Virilio (1999), se podría decir que los hombres de Occidente cohabitan en una especie de paz, luego de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, dado que el Estado de bienestar les garantizaba las buenas relaciones humanas. Por tanto, las preocupaciones son otras, ya que Virilio (1999) escribe sobre la organización territorial y qué rol cumple el ejército en tiempos de paz. Eso sí, coincide con los postulados centrales de Orwell, en donde difiere la terminología guerra y paz y en cómo una se nutre de otra en una relación indisoluble. El pensador francés propone que la política en los tiempos de paz era sin duda la política de la guerra.

Entonces, el miedo es una categoría que se caracterizó en las grandes ciudades. El ciudadano se convierte en un nómada. El mundo se transforma. Cambia. Las grandes



urbes se hacen ciudades móviles para hacer la guerra. No son en vano los nuevos conflictos bélicos que se realizan entre las naciones. Estos terminarían produciendo daños colaterales. Una de las tesis centrales del pensador francés estriba en pensarse la realidad como ciudadanos móviles, ciudades transitorias.

Asimismo, las potencias mundiales buscan otros lugares para realizar sus guerras, tal como ocurre con Siria, nación condenada al alojamiento de las nuevas tecnologías de la guerra. Su territorio es el espacio para que se midan las fuerzas de manera bélica. Un discurso de odio acapara al mundo, como se evidencia en la novela de George Orwell (1949). La colonización del «cielo» de otras naciones permite poner en evidencia el poder que tienen las naciones, los conflictos económicos, la salud y la disciplina de los cuerpos mediante los medios de comunicación. Apenas son la «punta del *iceberg*». Ante estas dinámicas, nos queda preguntarnos lo siguiente: ¿cuáles serán las nuevas tecnologías de colonización de los aires de la tierra y de los sujetos? ¿Surgirán nuevos dispositivos de la biopolítica designados para la regulación de la seguridad y el bienestar de las vidas humanas? ¿Cómo pensamos los elementos de resistencia desde nuestras prácticas cotidianas?

Asimismo, el sistema exige que haya conflicto entre naciones o al interior de las mismas. En definitiva, no se sabe quién es el enemigo; mucho menos, cuál es rol del Ejército. ¿Defender la legitimidad de un pueblo es disparar o bombardear hacia afuera o hacia adentro? ¿Qué situación sería peor? ¿Traspassar las murallas en donde la ciudad llega al límite y no saber para dónde moverse o quedarse debajo de un edificio que proteja el cuerpo, pero no la cabeza, y mucho menos la dignidad que el ciudadano ya no tiene? Psicológicamente, el sujeto contemporáneo no es consciente de la pérdida de su razón.

Así, la categoría del progreso se ha resignificado y ha tomado una perspectiva otra, como lo ejemplificaría Walter Mignolo (2003). Frente a esto, ¿será posible hallar progreso después de una guerra? ¿Quiénes o qué entidades se encargan de fortalecer el sistema de guerra? ¿Cómo desligar la categoría del progreso del patrimonio inmaterial sin que haya una acumulación de objetos? ¿Será posible fracturar la estética de la destrucción? Si la guerra y la paz son dualidades inseparables, y cohabitan en el mundo, ¿cuál sería la forma de resistencia o el «punto de fuga» que se puede plantear para sobrellevar el asunto?

Algunas cuestiones que nos sitúan ante un panorama de incertidumbre total son los escenarios distópicos, que no están alejados de la realidad. Los tiempos aciagos cada vez son mayores. El sistema capitalista «alimenta» las políticas de guerra. Las nuevas tecnologías están supeditados a los regímenes «disfrazados» de democracia. Una nueva barbarie purificadora está «detonando» la tranquilidad y la paz que nos han «vendido». La nueva normatividad y la instauración de leyes más transparentes permitirán vulnerar al sujeto desde sus «entrañas». La cuestión será deshabitar el cuerpo; es decir, no será necesario deshabitar al sujeto de su decorado urbano para violentarlo, pues mediante una cultura de aceptación de las reglas se estaría forzando al ser desde sus «entrañas».

Pero, entonces, ¿cómo hacer la resistencia? ¿Cómo abrir «líneas de fuga» que permitan contrarrestar los efectos del poder? Deleuze en el tomo II de *El poder: curso sobre Foucault* (2014) alude al término de las sociedades de control. Este concepto sería útil porque se podría apreciar cómo el poder imperante propende a homogenizar a los sujetos y sus prácticas cotidianas. Para ello, se valdrá de las nuevas técnicas disciplinarias que se encargarán de modular sus conductas. De ese modo, ¿será posible abrir una «línea de fuga» en el pensamiento que permita hacer frente a los tiempos aciagos?

## 2. La literatura, una perspectiva de resistencia al poder

La obra *1984* muestra a su personaje principal, Winston Smith, cuando decide rebelarse al sistema totalitario que controla hasta el pensamiento de las personas («el crimental»). Ello es regulado por la «policía del pensamiento». Lo disidente del personaje estriba en ser el «punto de fuga» donde el poder totalitario ya no puede llegar a controlarlo todo. Esto se podría analizar con la categoría establecida por Foucault (1988) del poder pastoral, cuya finalidad gira en torno a penetrar el espíritu del hombre para gobernarlo desde sus «entrañas».

Con Virilio (1999), parece que al ciudadano contemporáneo no le interesa si es dominado. Solo despertará cuando se encuentre sin más territorio que el olvido, pues ya los espacios físicos como el mar, la tierra y el aire estarán colonizados por el aparato de guerra que estará orientado a traspasar las fronteras invisibles para hostigar la paz y la estabilidad de un sitio.

Al parecer, se podría interpretar que los sujetos tendemos hacia el control, pues necesitamos orientaciones de cómo actuar y pensar. Eso se puede comprobar con las redes sociales y, en general, la Web 3.0, tal como nos explica Flichy (2002). Se puede dar fe de cómo el ejercicio del poder se hace cada vez más diáfano, pero más efectivo, porque estamos siendo homogeneizados dentro del gran corral del control. Los discursos religiosos prometen la redención del alma, a cambio de un número determinado de dinero. Un Gobierno promete seguridad (democrática) por unos cuantos civiles asesinados con crueldad. Los medios de comunicación prometen informar de manera ética, pero quienes realizan esta función son los que económicamente tienen el poder para informar e interactuar con las masas.

Foucault en su intento por definir al poder insiste en estudiar como primera instancia las formas de resistencia. Él mismo lo conceptualizó de la siguiente manera: «Consiste en utilizar esta resistencia como un catalizador químico que permita poner en evidencia las relaciones de poder» (1988, p. 5). Basándose en este criterio, se puede dilucidar que surge otra dualidad inseparable entre resistencia-poder. Esto ocurrirá en el mismo momento en que el sujeto se sumerge en «el campo simbólico del poder» (Bourdieu, 1990, p. 26). De ese modo, logrará un cambio intrínseco.

El intelectual francés Pierre Bourdieu (1990) ha logrado reflejar el campo de producción cultural y el campo del poder en su producción ensayística, así como se ha ocupado de cierta posición dominada en el campo del saber; es decir, en el campo de los artistas y los escritores. En general, quienes pertenecen al campo intelectual conforman un sector de la clase predominante. Esta preferencia es ejercida mediante mecanismos estructurales que son globales, así como el mercado y la economía. Las personas que se han «nutrido» de perspectivas artísticas y del conocimiento también pueden fortalecer la sociedad de control o, mejor aún, generar una resistencia que permita la emancipación. Por lo tanto, la creación de la escritura impresa es uno de los mayores ejemplos que pone en evidencia cómo el hombre puede agruparse y sobrevivir a la maquinaria de la destrucción.

Ahora bien, se podría cuestionar si efectivamente el arte y sus diversas ramas son «líneas de fuga» en conjunto. Lo que se evidencia en las manifestaciones artísticas es una representación de los deseos y las creencias, tal como se expresa a continuación: «La invención será la formación de un nuevo deseo o de una nueva creencia en el punto de encuentro de dos corrientes de propagación de creencia o deseo» (Deleuze, 2014, p. 35). El sistema pone en evidencia mecanismos de control que parecieran inofensivos, pero que a la larga están intentando persuadir a las personas de cómo actuar y pensar.

Así como la obra literaria permite la posibilidad de resistir a un sistema políticamente totalitario al «desenmascarar» su lógica dogmática de sometimiento, obediencia y homogeneización del pensamiento y la acción, la pintura —otra manifestación del espíritu— otorga las mismas cualidades de revelación, pero desde otra perspectiva. Ya no se trata de la que da la palabra escrita, sino de la que describe el «trazo del pincel sobre la acuarela». Ejemplos de ello abundan a largo de la historia humana. No obstante, nos referiremos a la famosa *Guernica*, que constituye la obra plástica más relevante del siglo XX para los críticos del arte.

Debido a su riqueza simbólica que permite una amplia gama de interpretaciones, la obra representa una denuncia al abuso de poder, desde un punto de vista sociopolítico, derivado de un sistema totalitario (fascismo hispano-italiano) que pretendió arrasar cualquier forma de resistencia en su momento, al punto de incendiar la ciudad vasca de Guernica con bombardeos en los que cientos de hombres, mujeres, niños y animales perdieron la vida. Si bien es cierto que la obra de Picasso representa el horror de la violencia llevada al extremo de aquel 1937, lo fundamental —y aquí radica la belleza y la trascendencia del arte— es que ellas perduran en el tiempo —congeladas sus imágenes—. Han quedado impresas para siempre en el espíritu humano, y estas hacen recordar que cualquier forma de violencia política ejercida por cualquier régimen, sea de corte totalitario, dictatorial o democrático, es un atentado al género humano. Con esto, queda dicho que cualquier manifestación artística puede llevar en sí un sinnúmero de representaciones oscilantes entre lo trágico y lo cómico, la desesperanza y la esperanza, lo humano y lo sublime, etc., siempre y cuando, denuncien sistemas opresores y abran horizontes infinitos a nuevas creaciones y resignificaciones que posibiliten el diálogo de saberes entre las diversas manifestaciones de ser *Homo sapiens, ars, ludens, habilis*.

Entonces, el arte es una manera de matizar un pensamiento otro, que permite una mirada más honda ante las instituciones gubernamentales que ejercen una de las formas del poder a través de los medios de comunicación. Debido al fenómeno de la globalización, la información es cada vez más tergiversable y manipulable. Depende de la conciencia que tiene cada sujeto al instante de interpretar la verosimilitud de los acontecimientos que nos presentan los canales informativos.

Ahora bien, en 1984, se refleja un estado totalitario donde todos los seres humanos deben tener la misma forma de pensar y deben obedecer las directrices que se les otorgan. Los ciudadanos que no estén de acuerdo serán castigados. La «policía del pensamiento» tiene por función vigilar y castigar a quienes se emancipen al sistema. Esto es significativo en uno de los personajes. Es más, una de las «líneas de fuga» que plantea Winston es, en esencia, la lectura. A través de este ejercicio, él violenta la ley establecida y busca consigo un lugar aparte para poder enterarse de las noticias que habían sido eliminadas. En el siguiente fragmento, se pondrá en evidencia «el criminal» (crimen mental) que efectúan los dos personajes en contra del régimen:

—Nosotros somos los muertos —dijo Winston.

—Nosotros somos los muertos —repitió Julia con obediencia escolar.

—Vosotros sois los muertos —dijo una voz de hierro tras ellos.

Winston y Julia se separaron con un violento sobresalto. A Winston parecían habersele helado las entrañas y, mirando a Julia, observó que se le habían abierto los ojos desmesuradamente [...].



—Vosotros sois los muertos —repitió la voz de hierro.

—Ha sido detrás del cuadro —murmuró Julia.

—Ha sido detrás del cuadro —murmuró la voz—. Quedaos exactamente donde estáis. No hagáis ningún movimiento hasta que se os ordene (Orwell, 1949, p. 204).

Ni siquiera se les ocurrió escaparse. Sabían que la voz de hierro lo veía todo. Lo sabía todo. Sabían que todo estaba perdido. Entonces, con la cita anterior, se pone en evidencia una mirada distópica en donde todo es controlado por un gran panóptico (Foucault, 2002). El castigo es inminente para los personajes. El régimen totalitario lo acapara todo. No obstante, previo al hallazgo por parte de la «policía del pensamiento», los personajes ya habían logrado tener una experiencia estética de la lectura. Hicieron lo que los griegos conocen como «catarsis».

Estas sensaciones les otorgaron muestras de la libertad. Esas pequeñas «líneas de fuga» que permite el lenguaje modelar la vida de los sujetos con sus ambivalencias poéticas. Al respecto, valdría la pena compartir lo siguiente: «Nunca especuló con que la poesía abriera mella en el corazón de los lectores. No sabía qué era un verso. No sabía que la literatura era la única resistencia a la muerte, no sabía nada. Era una sombra más en la caverna de la ignorancia» (Caicedo, 2020, p. 104).

La literatura permite reflejar los ambientes espirituales de la época, los juicios y las visiones de mundo. En ese sentido, la creación literaria se aprovecha de esa condición. Esta se resiste a las penurias del tiempo, a los ataques ideológicos; incluso, hace frente a las dictaduras. Son muchos los casos en los que los poetas, los artistas y los escritores han tomado por arma los fusiles y los «lápices», y han iniciado la resistencia. Por ende, la literatura explica y reaviva los sentires de la época. Permite a los espíritus libres debelar el pensamiento para que otras almas inquietas puedan verse a través del espejo, que es la humanidad. Por esa razón, conviene recordar las siguientes palabras: «La literatura no puede entenderse al margen de la vida, del amor a la vida. Los momentos más felices, las sensaciones más sugestivas, los sentimientos más conmovedores: todo eso está en los libros, permanentemente vivo, esperándonos» (Amorós, 1987, p. 17)

En efecto, los medios de interacción en masa son los que mejor modelan al sujeto y comunican los valores de la cultura globalizada. Lo hacen mejor que cualquier institución que de manera tradicional se encargara de esto. Allí, donde el individuo es sujetado por los *mass media*, se le otorga el valor de la diferencia. Así, la intransigencia desenmaraña las relaciones de poder; porque, inmersos en la «ráfaga» de estereotipos comerciales, cohabita una individualidad que sigue resistiendo, ya sea por intuición o simplemente por la presentación que se deriva de las estrategias de autoridad de los principios de libertad, los medios de escapatoria o una posible «fuga», tal como los denominaría Michel Foucault (1988).

Entonces, ¿qué función cumplen la literatura y el arte en un régimen donde todo está vigilado? Pues el sistema está controlado por pantallas que lo ven todo, como ocurre con el panóptico (Foucault, 2002). En Paul Virilio (1999), vemos cómo las personas sí pueden movilizarse, pero los límites de la ciudad parecen un círculo, metafóricamente, del cual no hay mayor salida que volver al punto de partida. No obstante, la fractura en la estructura del poder —aludiendo a la obra de George Orwell— se manifiesta cuando el personaje decide desligarse de la categoría establecida por el sistema denominado «doble pensar». Y se niega a seguir obedeciendo, tal como se muestra a continuación:

Winston Smith se preguntó: «Cómo sería posible vivir en el horizonte acompañado de un libro y de su amada, desobedeciendo al sistema». Su lógica fue detectada inmediatamente por la policía del pensamiento, pero W. Smith continuó sus labores y borró ese pensamiento de su corazón, que latía con fuerza. Continuó su labor cuya función era cambiar los enunciados del periódico que daban cuenta de la bondadosa misión del Ministerio del Amor, para con sus ciudadanos. No obstante, la duda quedó sembrada allí, ¿sería posible trastocar la norma? Así el orden establecido cambiaría sus factores, pues nada debía estar quieto, estático, frío. El humano había sido diseñado para conmoverse [...]. Pero un bombillo rojo se encendió en su área y la policía del pensamiento meditaba el castigo que otorgaría al hereje (Orwell, 1949, p. 178).

La guerra obliga al éxodo, que es contrario al desplazamiento. Ante ello, ¿será posible hallar «líneas de fuga» al terrorismo para atacarlo con ideas que mengüen el juego bélico al interior de las naciones o entre las mismas? ¿El arte brindará algunas repuestas? Al parecer, las guerras y el conflicto deben hacer parte de las cotidianidades. Deben existir los más variados mecanismos de poder.

Como el poder no es una cuestión fija que se pueda tener, es más bien líquida y se escurre por las manos de las sociedades y se abre un espacio para la rebelión o la resistencia. Para ello, la propuesta de George Orwell es fundamental. Esta consiste en que, si bien la estructura está montada, siempre habrá alguien que inicie la rebelión. ¿Pero con la colonización del mar, del cielo y de la tierra queda otra salida que no sea el conflicto armado? ¿Será posible que los edificios trabajen como edificios y no como estructuras que pronto aplastarán a los habitantes —esta idea proviene de la metáfora «vorágine de cemento»?

Todo parece estar en calma y se hace invisible en el horizonte, hasta que esta es lacerada por el ruido de los tanques que están dispuestos a demoler los suelos, las casas y los edificios. La maquinaria de la guerra es capaz de fracturar el «cielo». A propósito del firmamento, ya no será el *Azul* (1993) en el que se deleitaba el gran Rubén Darío en tiempos no muy lejanos. Así, se darán sus mejores versos al mundo y una bruma espesa saturada de miedo.

Deberíamos levantar la cabeza y dimensionar el espacio: mirar «más allá de los techos que nos protegen de los sueños», pero esos sueños ya están «podridos» por alguien que los «pisoteó» y ni siquiera nos tuvo en cuenta para hacerlo. «Levantar la cabeza» nos hará dar cuenta de que el «cielo» está ya «conquistado» y no por un «dios alfarero», sino por una maquinaria que no para de reproducirse, pues con la finalización de una guerra debe estar iniciando otra —eso sí, más tecnológica.

La ficción del movimiento vertical hace que, a través los estallidos de las bombas y de las explosiones de los inmuebles horizontales, la silueta de urbanidad vaya cayendo por encima de cualquier ciudadano. ¿Dónde se está más seguro? ¿En casa o a la intemperie? La brutal desaparición del decorado urbano recuerda que ya no importa quién acabe con el hábitat, pues todo entra en la invisibilidad de preservar la vida, tal como se expresa a continuación:

Extraña realidad en que la muerte misma no puede ser reprobada a causa de la existencia del conflicto ideológico. Desde entonces ya no hacía falta mucho tiempo para pasar de esta primera paradoja a la siguiente: la brutal desaparición del decorado urbano también era un hecho aceptable, un extrañamiento necesario, una huida hacia adelante, a lo sumo una información como esos panfletos que llovían sobre nosotros (Virilio, 1999, p. 11).

Por una parte, en la novela de Orwell, encontramos los Ministerios de la Verdad y la Paz, cuyos objetivos estribaban en mantener el control de las personas, a través del pensamiento y un control masivo, mientras se usaba la sala de estar. Toda la propaganda de rebelión en contra del régimen debía ser eliminada de los canales de comunicación. El personaje Winston Smith desempeñaba dicha labor. Las canalladas del sistema totalitario hacían parte de la invisibilidad de los ciudadanos; incluso, pensar era peligroso.

Por otra parte, y curiosamente en el texto de Virilio, se puede evidenciar la siguiente descripción:

El enemigo interior, quinta columna o Ministerio del Miedo esa administración subterránea que, durante el Blitz, conjugaba sus propios esfuerzos con aquellos más espectaculares que realizaban los bombarderos Nazis —contribuía— gracias a la acción de sus «funcionarios» distribuidos en el seno de las poblaciones a hacer de la guerra total una empresa de desmovilización, llevando a su paroxismo esta gran dinámica interior de las sociedades: el terror (1999, p. 18).

Es necesario evocar que vivimos sumergidos en una sociedad de control donde nos «venden» cada día más dispositivos para la seguridad de los sujetos. Estos dispositivos disciplinarios están cada vez más desechados. Recordemos que los grillos deben ser cada vez más invisibles, pero su calidad de aprehensión debe ser más efectiva.

En el texto «Resistiendo al control. ¿Es posible una ética de la resistencia?» (2011), el autor nos pone en evidencia el sentir propio de la experiencia moderna: «Vivimos entonces en una sociedad de control en la que se adecúan política y económicamente los medios (climáticos, especiales) para el desarrollo de la naturaleza humana, en donde la libertad, pero también el poder, escapan al encierro de la disciplina» (Landinez, 2011, p.38)

El poder coloniza al sujeto contemporáneo desde el placer, desde lo que le gusta y desde lo que aborrece. Para que ello sea efectivo, la economía toma un papel preponderante, pues la división del mundo precisamente «navega en esas espumas». Hoy en día, todos los recursos son adquiribles con la moneda. Ante ello, ¿en qué dinámica debe entrar el arte para no hacer parte de un producto más que juegue con las relaciones de opresión? ¿El sistema capitalista acapara todas las dinámicas sociales y, entonces, es capaz en un futuro de colonizar las formas de pensar de los sujetos, tal cual lo esbozó George Orwell en 1984? ¿Es la seguridad la excusa perfecta que matiza los asesinatos de quienes tienen posturas ideológicas distintas de las de los entes gubernamentales?

«El gran hermano» de Orwell nos vigilará, y vendrá disfrazado de paz y atacará a las fachadas y a los techos. Las muertes humanas no importarán. Lo que sí es relevante en la guerra es la destrucción del patrimonio, de la arquitectura. ¿Sería más trágico para los Estados Unidos de América que le destruyesen la Estatua de la Libertad, en comparación con la destrucción de un Estado cualquiera? ¿Se podría pensar lo mismo de Francia con su torre insignia? ¿Acaso el Plan Colombia no «vendía» la paz a través de la muerte de campesinos y soldados pobres al servicio de la patria?

¿El viajero —anteriormente denominado ciudadano— podrá escapar del sistema global de la guerra? ¿Si las personas inician un éxodo masivo volverán al mismo punto de partida? Siendo extranjero de su mismo pensar, las guerras también se ganan psicológica y discursivamente. Paul Virilio (1999) lo evidenciaba cuando traía a colación las frases de Adolfo Hitler cuando se lamentaba de no haber intentado colonizar el espacio. De igual modo, en 1984, existe una postura bien interesante que reflexiona acerca de cómo el ciudadano puede intentar resistir a las más variadas formas de opresión. A pesar de todo,

se tiene la clara noción de que, por más grande y bien estructurado que esté un sistema, no podrá llegar a ser totalitario; por lo menos, no por ahora.

En *Poemas y canciones* (1945), Bertolt Brecht es disidente con su escritura. Nos plantea un ejercicio de introspección en donde, a través del arte —específicamente, de los libros—, el sujeto podrá mirarse hacia adentro y formar un efecto espejo que le revele sus pasiones. En ese sentido, no se trata de ver la lectura como aquel soporte que contribuye al ejercicio de cultivar la virtud con objetividad, sino que se prefiere observarla como un ejercicio hermenéutico de comprensión que posibilite una racionalidad más honda, en la que los valores de alteridad estén presentes y los sujetos puedan comprenderse como raza y hermandad. De esa forma, será útil para hacer frente al fenómeno capitalista y las abruptas políticas de guerra. Por esencia, la resistencia es un «canto» a lo que no se puede desconocer: lo humano.

## CONCLUSIONES

Volviendo a la pregunta que nos ocupó al inicio del documento: ¿cómo opera la literatura y las manifestaciones artísticas como «líneas de fuga» que permiten hacer resistencia al poder? El arte como un elemento humano y un artificio de creación propicia un refugio subjetivo para el espíritu. El hombre que cohabita el mundo tiene una herramienta que le permite pensar y sentir distinto. La máquina de la guerra fundamenta la paz. Las tensiones entre las naciones y la colonización de los «cielos» posibilitarán a las naciones apropiarse no solo del decorado urbano, sino de las pasiones de los sujetos.

Es inconcebible sentirse extranjero de su mundo y no estar paralizado por la guerra. Eso obliga al éxodo forzoso y no saber a dónde ir, pues los límites de la ciudad se borran, así como el horizonte se esfuma donde el miedo caracteriza a las grandes ciudades. Allí no se sabe a qué tenerle más desconfianza: a la guerra o a la paz. La política de miedo «camina por las calles». Por mientras, la tecnología estará al servicio de los aparatos militares. Será un producto más de la guerra. A su vez, la vigilancia desde el «cielo» será permanente. Y, desde esa perspectiva, la propuesta distópica de George Orwell tomará cada vez más su tono contemporáneo.

Basil Bernstein (1988) propuso el «enmarcamiento», que permite develar quién controla el principio de comunicación, lo que puede decirse y cuál es su significancia. Las personas que no respeten esos postulados o esas clasificaciones no pueden conformar ese sistema de control. Son excluidas de allí o se adecúan a sus mecanismos de disciplina y control. Debe recordarse que esta situación remite a cómo interactúa uno con el discurso. La literatura es por excelencia antagonista a ellos. El mundo ya ha dado muchos ejemplos de cómo se ha enfrentado a los regímenes «a punta de poemas».

La humanidad ha sido testigo fiel de cómo muchos movimientos revolucionarios se alzaron gracias a la fuerza del arte. El mundo sale de la oscuridad cuando muchas personas inquietas quisieron romper con una violencia epistémica, comenzaron a formarse y aprendieron a leer. El pensamiento se fue haciendo más diáfano, y así es como empiezan a suceder revoluciones por el viejo continente, donde los derechos del hombre serían «cantados al unísono».

Michel Foucault (1988) es el responsable de dejar al mundo una obra sumamente contemporánea que permite revisar las formas del poder en las diversas sociedades. Las relaciones de fuerza y la pregunta cumbre por el poder posibilitan al sujeto a cuestionarse en torno a los paradigmas vigentes en la sociedad. El asunto se vuelve pragmático para los teóricos y los intelectuales que deciden deconstruir sus sensibilidades y las lógicas vitales



que planteó en sus textos, en donde la categoría de poder cada vez se fue actualizando en función de las dinámicas sociales. La relación sujeto-poder, disciplina-norma y el trabajo de discernimiento de las diversas instituciones da cuenta de un trabajo reciente y perenne que origina un giro en el pensamiento.

Por su parte, Paul Virilio (1999) sustenta una teoría que permite ver los mecanismos dañinos de los conflictos actuales. Su preocupación por las sociedades hace que uno se pregunte «¿hacia dónde vamos, si hasta el decorado urbano-estructural “quiere venirse encima”?» o «¿cómo defender la legitimidad de la vida por encima de la máquina de destrucción?». Ante ello, se evidenció un contexto de preocupación por la organización territorial y el funcionamiento del aparato militar en los tiempos bélicos y pacíficos. Durante esa etapa, se corroboraron las dualidades entre paz-guerra y aparatos militares-civiles. Estos permitieron ver cómo se organiza el poder a través del lenguaje.

Para finalizar, Orwell y las diversas literaturas de ciencia ficción reflejan cómo muchas de las dinámicas que ellos profesaron se están cumpliendo de manera inexorable. Hoy en día, las cámaras «nos persiguen». Todos tenemos en casa una sala de estar. Las redes sociales «nos dan una voz», que no se distingue de quién es, pues al parecer muchos sujetos piensan las estructuras de manera similar. Entonces, el lector terminará interrogándose acerca de cuál será la «línea de fuga» que permite sobrevivir a un sistema acaparador económicamente. También, se podrá preguntar cómo puede generar una episteme propia que le permita reconceptualizar los valores de una ética de la resistencia. Asimismo, podrá cuestionarse acerca de cómo resistirá al poder si las estructuras están siendo presentadas de manera invisible y todas las dinámicas de control se encuentran dentro de las sociedades.

Las respuestas no están contenidas en esta investigación, pero algo es sabido, y es que la lectura permitirá comprender situaciones más cotidianas —sin obviar el rol emancipador de una inteligencia estética y política—, que permitirán la transformación de las sociedades de control en espacios. Esa conversión facilitará que uno se cuestione sobre la información que nos otorgan los medios de comunicación y las instituciones gubernamentales.

La academia, la lectura, la naturaleza y la fraternidad son las reservas que tiene el sujeto para sentir lapsos de libertad. En ese caso, ¿sería necesario hacer frente al sistema para modelarlo desde adentro? La decisión que se tome para cada caso será individual, puesto que uno puede preguntarse qué tan necesario es emanciparse. Uno deberá buscar la manera de llevar una vida saturada de sentido, perseguir a la belleza, respetar al otro y cultivar un patrimonio inmaterial «a la luz de las grandes voces del pasado», que permiten pensar que el tiempo será más limpio y que, desde el arte, el espíritu hallará las «cosechas» más admirables de la existencia.

## REFERENCIAS

- Amorós, A. (1987). *Introducción a la literatura*. Barcelona: Taurus.
- Benjamin, W. (1997). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Buenos Aires: Taurus.
- Bernstein, B. (1988). *Poder, educación y conciencia*. Londres: Cristian Cox.
- Bourdieu, P. (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, (25-28), 20-42. <https://www.yumpu.com/es/document/read/14592375/el-campo-literario-prerrequisitos-criticos-y-principios-de-metodo>

- Brecht, B. (1945). *Poemas y canciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Caicedo, J. (2020). Parecía demasiado feliz. *El Narratorio*, (51), 102-111. [https://amp.issuu.com/elnarratorio/docs/el\\_narratorio\\_51\\_\\_antolog\\_a\\_literaria\\_digital\\_nro\\_/104](https://amp.issuu.com/elnarratorio/docs/el_narratorio_51__antolog_a_literaria_digital_nro_/104)
- Darío, R. (1993) *Azul*. Ciudad de Panamá: Pequeños Editores.
- Deleuze, G. (2014). *El poder: curso sobre Foucault* (1.a ed.). Tomo II. Trad. de P. Ariel. Buenos Aires: Cactus. <https://aisthesis2017.files.wordpress.com/2017/09/deleuze-sobre-foucault-el-poder.pdf>
- Flichy, P. (2002). *Lo imaginario de internet*. Madrid: Technos.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20. <https://construcciondeidentidades.files.wordpress.com/2017/09/el-sujeto-y-el-poder.pdf>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1.a ed.). Trad. de A. Garzón. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Trad. de H. Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. [https://monoskop.org/images/6/64/Foucault\\_Michel\\_Seguridad\\_territorio\\_poblacion.pdf](https://monoskop.org/images/6/64/Foucault_Michel_Seguridad_territorio_poblacion.pdf)
- Hegel, G. W. F. (1966) [1807]. *Fenomenología del espíritu*. Trad. de W. Roces. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. [https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/Aime\\_zapatistas/Fenomenologia\\_espiritu-Hegel.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Aime_zapatistas/Fenomenologia_espiritu-Hegel.pdf)
- Kant, I. (1977). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Kant, I. (2003). La paz perpetua. *Biblioteca Virtual Universal*. <https://biblioteca.org.ar/libros/89929.pdf>
- Landinez, D. (2011). Resistiendo al control. ¿Es posible una ética de la resistencia? *Saga*, (22), 37-46. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/saga/article/view/18096>
- Landinez, D. (2019). *Poder, control y líneas de fuga en Foucault y Deleuze*. (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia). Repositorio Institucional UNAL. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69656>
- MacIntyre, A. (1994). *Historia de la Ética*. Barcelona: Paidós.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: AKAL Ediciones. <http://www.ram-wan.net/restrepo/decolonial/11-mignolo-un%20paradigma%20otro.pdf>
- Orwell, G. (1949). *1984*. Bogotá: Editorial SKLA.
- Virilio, P. (1999). *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La Marca.

# REFORMULACIONES HISTÓRICAS EN LA NOVELA *GONZALO PIZARRO* (1844) DE MANUEL ASCENCIO SEGURA


*HISTORICAL REFORMULATIONS IN THE NOVEL GONZALO PIZARRO (1844) BY MANUEL ASCENCIO SEGURA*

**Luis Henry Vara Marín**

luisvarr@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0896-8097>

Licenciado en Literatura por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Federico Villarreal y maestrando en Literatura con mención en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RECIBIDO	[30/12/2021]	ACEPTADO	[20/02/2022]	PUBLICADO	[18/03/2022]	
Pág. 24 - 34						

## RESUMEN

Este trabajo examina la condición de los personajes de la novela histórica *Gonzalo Pizarro*; en especial, el rol del protagonista. Este estudio resulta importante, debido a que retoma los planteamientos de la crítica literaria, tales como los que han sido formulados por Velázquez en sus diferentes aportes, así como por Del Castillo, Espezúa y Herbozo. Además, se opta por una orientación interdisciplinaria para el análisis de este discurso, considerando que el carácter historiográfico y de interpretación textual serán los más funcionales para este propósito. Para tener un referente como base, se tomará el texto como tal, y se realizarán algunos comentarios que servirán para establecer un lazo comunicante entre ambas disciplinas. Aparte de conocer cómo están configurados los personajes, es meritorio distinguir cómo los periodos de la Independencia y la República influyen en la cosmovisión del autor y la creación de esta obra para presentar una coyuntura de la época.

### ► Palabras clave

Análisis textual; novela histórica; Gonzalo Pizarro; sublevación; Literatura peruana.

## ABSTRACT

*This paper examines the condition of the characters in the historical novel Gonzalo Pizarro; especially, the role of the protagonist. This study is important, because it takes up the approaches of literary criticism, such as those that have been formulated by Velázquez in his different contributions, as well as by Del Castillo, Espezua and Herbozo. In addition, an interdisciplinary orientation is chosen for the analysis of this discourse, considering that the historiographic and textual interpretation character will be the most functional for this purpose. To have a reference as a basis, the text will be taken as such, and some comments will be made that will serve to establish a communicating link between both disciplines. Apart from knowing how the characters are configured, it is worthwhile to distinguish how the periods of Independence and the Republic influence the author's worldview and the creation of this work to present a situation of the time.*

---

### ► Keywords

*Textual analysis; historical novel; Gonzalo Pizarro; uprising; Peruvian literature.*

---

## INTRODUCCIÓN

En 1844, se publica *Gonzalo Pizarro*, la novela histórica de Manuel Ascencio Segura, en el diario *El Comercio* (Velázquez, 2004c). Esto se hace a manera de folletín. Esta forma de ser llevada a los lectores supuso que se la considere como el inicio de la novela moderna republicana en el Perú. Durante muchos años, pasó inadvertida por la crítica e historia literaria, hasta que fue reeditada en el 2004 por el poeta y crítico Ricardo Silva-Santisteban. Además, es necesario recordar que él fue quien puso en evidencia la escasa investigación sobre los años formativos de la naciente literatura peruana republicana durante el siglo XIX. El texto que presenta en esa oportunidad mostraba diversas aristas de investigación que aún no habían sido estudiadas y que quedará pendiente de indagar para futuros trabajos.

Para el caso de este artículo, se busca evidenciar en qué medida la novela *Gonzalo Pizarro* (1844), de Manuel Ascencio Segura, es una reescritura intencional del autor de la historia peruana. Incluso, podría asumirse que este texto adopta la condición de una metáfora, que relaciona y explica el terrible caos político y social que se vivió luego de la Independencia, desde la rebelión de los encomenderos.

Para esta labor, primero se analizarán las implicancias y los alcances que tuvieron las publicaciones a manera de folletín luego de la Independencia. Para ello, se considerará el concepto de coyuntura, tal como lo plantea Braudel (2002) [1997]. Por este, se entenderá el tiempo de mediana duración y sus implicancias socioculturales, ya que la novela histórica se ubica en una época de crisis, cambios sociales y políticos que fueron parte del proceso de Independencia. Además, se debe asumir que en el Perú y el resto de Latinoamérica dichos textos tuvieron una labor ideológica profunda de propiciar que los lectores consigan repensar y crear la sensación de comunidad. A su vez, estos discursos eran identificados por algunos investigadores como romances nacionales (Herbozo, 2009), aparte de que se sumaba todo el desarrollo del capitalismo impreso (Anderson, 1997).



En segundo lugar, se analizará la interrelación del autor con respecto a su labor literaria y el costumbrismo, bajo el concepto de «acontecimiento», según lo comprende Fernand Brudel (Boutier, 2004). Por este término, se entiende todo fenómeno histórico de corto alcance, que permite la dilucidación de la especificidad del momento histórico-cultural en el que fue publicado el texto y en el cual se inserta ideológicamente al autor.

Para finalizar, se desarrollará un análisis de la novela en mención. Para ello, se hará una correlación con los puntos antes mencionados: contexto, autor e ideología y texto. Todo ello demostrará que la idea de nación proyectada en la novela está sustentada desde una orientación ideológica basada en lo que el historiador Daniel del Castillo (2000) denomina «los grupos letrados de Lima». Estos se ubicarían en las décadas posteriores a la Independencia. Dicha idea de nación estaría pensada como una continuidad de lo español hacia lo criollo, en la que se asumirá una historia común, que no retome el caudillismo ni los estereotipos sociales y diferenciados que se apreciaron durante la República.

## DESARROLLO

### 1. Literatura folletinesca y de la Independencia (1821-1844)

En el periodo de la Independencia, se produjo la literatura folletinesca, en la que exponentes como Manuel Ascencio Segura defendieron los ideales de la democracia, la justicia y la nación, considerando patrones históricos. En ese sentido, la Literatura fue un soporte para exponer la ideología de esa etapa. Se trataba de una oportunidad para generar una reestructuración del pasado con fines progresistas; es decir, se buscaba orientar al lector hacia aquello que deberían conservar en su memoria. Esa modalidad persistió hasta el siglo XIX, donde se apreció una gran producción de obras de esa índole.

### 2. Manuel Ascencio Segura en la coyuntura republicana (1824-1844)

Manuel Ascencio Segura fue un exponente del costumbrismo y un instintivo de los grupos intelectuales de la capital del Perú. Su prosa estaba dirigida a expresar ideas que se relacionaban con el periodo posterior al proceso de Independencia del país, así como con la coyuntura de ese entonces. Él pudo difundir sus pensamientos ensayísticos y su producción literaria a través de medios de comunicación, como periódicos, revistas, obras dramáticas, panfletos, etc., los cuales resultaron ser muy efectivos para su época. En ese tiempo, se recurrió mucho a las imágenes, que fueron esenciales para formular un objetivo a mediados del siglo XIX y que se mantuvo durante todo ese periodo.

El historiador Daniel del Castillo (2000) en su interesante tesis sobre el nacionalismo criollo señala tres ideas importantes que se considerarán para evidenciar el carácter ideológico de Segura, que finalmente se proyecta en el texto. Estas se explicarán a continuación.

La primera consiste en el discurso de los grupos ilustrados limeños, en el cual Segura destaca claramente. Allí se intenta fundar una nueva comunidad ética, basada en la razón, el respeto a las leyes, la ciencia y la libertad política. En este punto, se evidenciará una contradicción explícita entre el nuevo orden que se busca para la sociedad y la propia experiencia colonial. El propio Manuel Ascencio Segura se enfrentó por la Independencia en la batalla de Ayacucho en el año 1824; incluso, más adelante, llegaría a ser capitán del segundo batallón Zepita. En medio de todo, lo que se pretendía era estar a favor de la nueva República.

La segunda se trata de la hegemonía cultural de Lima sobre el resto del país, y que el investigador señala como la operación intelectual más importante del siglo XIX, ya que

implicó el ascenso de una visión y un proyecto de país, por encima de otras visiones. Lima se configuró como la ciudad que organiza y administra sobre un inmenso espacio de incivilización y barbarie. De igual modo, los grupos letrados de Lima asumieron su rol civilizador luego de la Independencia. Los costumbristas a cargo de Segura se caracterizaron por la crítica inmediata y la profunda admiración a lo extranjero como modelo del nuevo orden que tenía que establecerse. Este rol civilizador y renovador fundamentalmente fue discursivo, a través de los periódicos, las sátiras, los panfletos y hasta las obras de teatro. A nivel discursivo, Segura se define como un escritor con un rol social que asume un discurso moralizador que representa para identificar y corregir. Para ellos, satiriza a los personajes emblemáticos de aquella época, como a la limeña beatona y alcahueta, los militares aventureros, los inescrupulosos politiqueros, los falsos aristócratas, los empleados públicos arribistas y todos los tipos heterogéneos que conformaban la población limeña. Ellos solo eran los estereotipos que explicaban los defectos y las taras sociales que había que mejorar.

La última, por encima de las ideas políticas y económicas, se destacan los intentos llevados a cabo desde el espacio intelectual criollo limeño, hegemónico en la «naciente» República, por repensar, redefinir o, más bien, inventar una cultura peruana, con tradición, orígenes comunes y, al mismo tiempo, con proyección a futuro. Así como existía una Inglaterra o una Francia, tenía que haber también un Perú condicionado a leyendas, mitos y una historia que contar. Es en este punto que se considera que Segura procura suplantar ese vacío histórico, desde la novela, ante la cuestión de quiénes conforman los antepasados o la procedencia humana. Existe un deseo expreso de hacer historia y conectarla con su realidad, en medio de la fractura étnica y social, junto al caos político que origina la Independencia. Al inicio de la tercera entrega de la novela, el propio Segura manifiesta lo siguiente:

No es el deseo de adquirir nombradía literaria, ni de ostentar conocimientos, que estamos muy distantes de tener, lo que nos ha obligado a tomar la pluma para redactar esta novela. Nuestro intento ha sido únicamente presentar en ella un breve extracto de la historia de nuestra patria hasta la época de Gonzalo Pizarro, adornándola con algunas situaciones dramáticas, sacadas de ellas misma, a fin, de hacer más popular y agradable su lectura. También deseáramos que este nuestro trabajo, mal urdido y peor desempeñado, pudiese servir de estímulo para que muchos de nuestros compatriotas, de más capacidad y luces que nosotros, ejercitasen tan bellas cualidades sacando a la luz las discordias civiles de nuestros padres, que se presentan abundantemente a este género de composiciones (Segura, 2004 [1844], p. 22).

En este fragmento se evidencia el poco conocimiento y experiencia que asume el autor en el desarrollo de este género. Se muestra la historia de la novela como la historia de la patria peruana y que él adorna para que sea más popular y agradable, porque es importante conocer las discordias civiles de los ancestros. Implícitamente, asume un rol de presentador de la historia para que otros escritores con mejores capacidades y «luces» empiecen con la tarea de reconstruir el pasado. La aclaración sobre la labor literaria primigenia en cuanto al género y la temática de la historia puede explicarse en la medida que —si bien es cierto— el público ya estaba acostumbrado a las novelas de folletín que se venían publicando años atrás. Además, dicho público no estaba acostumbrado a la temática colonial que se pretende contar.

### **3. Gonzalo Pizarro (1844), novela histórica y metáfora de la nación**

*Gonzalo Pizarro* cuenta la sublevación de algunos encomenderos que se realizó por motivo de la opresión de la Corona de España que se estaba haciendo contra los peruanos.

Asimismo, el relato se enfoca en detalles, como los imprevistos que tuvo el protagonista para llevar a cabo su función como líder bélico, como la traición de algunos miembros de su ejército, el apoyo del comandante Francisco de Carbajal, su encarcelamiento y su decapitación.

Para Mario Suárez (2006), esta obra literaria sirve como referente para conocer a los criollos con mayor profundidad desde una perspectiva histórica, ya sea en cuanto avance y cómo se aprecian sus rasgos vigentes. Asimismo, añade que es de relevancia que los protagonistas sean Gonzalo Pizarro y Francisco de Carbajal, ya que su elección supone hacer referencia a quienes comandaron las distintas sublevaciones a los europeos. Sin embargo, también menciona que ese acto de rebeldía quiso acabar con cualquier tipo de hegemonía que imperara dentro de lo que se consideraba metrópoli en esos años.

En este sentido, tanto el título como el personaje que se emplean para esta obra de índole histórica representan una ideología que está perenne en el discurso. Esta se ciñe a buscar la sublevación respectiva por parte de los encomenderos y emprender una actividad socialista en el país (Vara, 2017). Esa pretensión no estaba tan lejos de la realidad, pues recientemente se había vivido una serie de actividades propias de la Independencia del Perú, que se orientaban a desestimar cualquier tipo de arremetida que proviniera del control de Europa. Esa cosmovisión también ha sido desarrollada por Marcel Velázquez (2003; 2004a; 2004b; 2004c) al expresarse sobre el tema. En ese sentido, *Gonzalo Pizarro* representa esa conexión del discurso histórico con la euforia que sienten en ese entonces los damnificados por no querer vivir otra vez ni un tipo de subordinación clasista. Es más, otras obras literarias también emularán ese propósito social en sus tramas. Esa será una constante que permanecerá en la novela del siglo XIX, tal como lo ha argumentado en distintas oportunidades Dorian Espezuía (2003). Con ello, se busca que los peruanos se expresen en su condición autónoma; es decir, demuestren su cualidad como criollos, ya sea en ámbitos urbanos o rurales, sin importar qué tantos estragos hayan dejado la cultura de Occidente sobre ellos. Importará que no exista ningún tipo de sometimiento hacia otra localidad (Vara, 2017).

En específico, la historia se sustenta en cuatro personajes principales que aparecen en los seis capítulos que componen la novela. Cada uno de ellos es fácilmente reconocible por los lectores, ya que representan estereotipos de conducta que se repetían en el contexto de la «naciente» República. Algunos de ellos eran sujetos como el caudillo ambicioso, pero bueno. También estaba el militar que toma todo por las armas o los conspiradores que urden planes de traición. Ellos son esquematizados en esta novela a partir de los personajes históricos. La finalidad es esbozar una gran metáfora en la que se relaciona el pasado con el presente en un ejercicio que no solo busca clarificar el pasado, sino más bien entender el presente desde ese periodo. A continuación, se verá la estructuración de estos personajes en el análisis.

En primer lugar, está Gonzalo Pizarro, hermano del fundador de Lima, que en la historia colonial y en las crónicas era presentado como una especie de traidor a la Corona por haberse rebelado contra del rey de España. Pero Segura lo presenta en el primer capítulo de una manera bastante especial, tal como se aprecia a continuación:

Pendía de sus hombros una capa corta de color grana que le pasaba la cintura, de moda entonces entre los españoles de distinción, y que, puesta con negligencia, daba un aire noble y desenvuelto a su estatura corpulenta. Sus grandes ojos negros, fijos en la tierra, manifestaban claramente sus concentrados pensamientos: su frente abierta y espaciosa, claro indicio de un carácter magnánimo, se contraía de cuando en cuando con una ligera arruga; y su barba larga y redonda y bien cuidada, daba a todo su aspecto una dignidad majestuosa que revelaba un personaje distinguido (Segura, 2004 [1844], pp. 13-14).

Es notoria la intención del autor al describirlo. Y, desde la primera línea, se sabe que uno está ante un hombre admirable. Para ello, utiliza palabras como «noble», «corpulento», «magnánimo», «dignidad», «majestuoso» o «personaje distinguido». Esto genera que de inmediato el lector se forme un aprecio por este personaje, que en el relato es una especie de héroe. Mientras que en la historia oficial de la Colonia su recuerdo no era tan positivo, aquí el autor se desvía de dicha percepción y presenta un Gonzalo Pizarro totalmente distinto. Este ejercicio de transformación de personaje histórico se desarrolla a lo largo todo el relato. Además, se le presenta como una persona de buen carácter, valiente, preocupado por su tropa y hasta devoto de la Virgen. Es más, su excesiva bondad era conocida y hasta criticada por sus allegados. El defecto más grande que se le reconoce, y se repite varias veces es la ambición desmedida. Como todo caudillo, «nunca daba su brazo a torcer». En el cuarto capítulo, ante la negativa de Pizarro de rendirse, el narrador toma la palabra y sostiene lo siguiente:

Como todo ambicioso no podía tolerar Gonzalo que se hablase de dejar el puesto, porque además de que su vanidad se resentía, creía, como todos ellos, deslumbrado por las lisonjas y las protestas de sus aduladores, que la felicidad de sus aduladores, que la felicidad del país de que se había hecho dueño se cifraba únicamente en su persona. Y ni la íntima convicción de su propia incapacidad, ni el disgusto y doblez con que le obedecían los suyos, que tenían ocasión de experimentar a cada instante, ni nada, en fin podía convencerlo de lo contrario (Segura, 2004 [1844], pp. 29-30).

Es notoria la caracterización de este caudillo, con su inmensa vanidad, obnubilado por los aduladores y con el ego tan grande, que creía ser el dueño del país y que él era solo merecedor a la felicidad. Esa es una buena manera de describir a un caudillo, que reluce una personalidad ambivalente, que oscila entre la grandeza y la ambición. Esa condición será la que finalmente le haga perder el rumbo. Segura logra construir a este personaje, aunque plano en su conducta. En esencia, su rol funciona para recrear una nueva percepción sobre Pizarro, el antepasado peruano que por primera vez tuvo el valor de enfrentarse a la Corona de España.

El segundo personaje que se destacará es Francisco de Carbajal, lugarteniente de Pizarro. En la novela, él representa el estereotipo militar leal y valiente, sin que se haga mucha alusión a su aspecto cruel que siempre lo caracterizó. El autor se guía por su buen accionar y lo describe del siguiente modo: «Se veía puesto de pie un hombre de avanzada edad y de mediana estatura, muy grueso y colorado, cuyas miradas altaneras desmentían sus años, y envolvían una mezcla de franqueza, de ferocidad y de valor» (Segura, 2004 [1844], p. 14).

Carbajal era el mejor aliado de Pizarro —lo más deseado para un caudillo—. Él estaba dispuesto a sacrificar su vida por su líder. En la historia, el traidor Cepeda buscaba romper este lazo de confianza entre Pizarro y Carbajal, y lo logró. Para Segura, la persuasión de los personajes traidores siempre da resultado. Es el resultado natural de no saber distinguir el valor natural de las personas y solo dejarse llevar por las apariencias.

De este modo introducía este letrado (Oidor Cepeda) en el ánimo de Gonzalo Pizarro el rencor y la desconfianza contra Francisco Carbajal; desconfianza que jamás mereció este tan fiel servidor, y que tuvo funestas consecuencias para los intereses del mismo Pizarro. Soldado leal y valiente, si bien tenía Carbajal algunos vicios propios de su educación puramente militar, jamás supo en su alma la baja idea de traicionar su partido por más débil que lo viese (Segura, 2004 [1844], p. 30).



En el relato de Segura, Francisco de Carbajal merecía respeto a pesar de su pobre educación militar, en oposición al oidor Cepeda, personaje culto, pero sin escrúpulos. Es notorio el cuadro de lucha de poderes que se crea en torno al caudillo, así como las sutiles estrategias de la conspiración que urden contra él por parte de quienes dicen ser sus más fervientes seguidores. El lector notará la oposición que se plantea entre Carbajal y el oidor. Otra característica de la personalidad de Carbajal, es su talante popular. En el capítulo seis, se ahonda justo en ese carácter popular y festivo, además de su poca afición por la religión, producto de su formación militar. Eso se puede apreciar en el siguiente fragmento que está ambientado en Cuzco:

Francisco Carbajal, aunque católico y español, ora fuese por el continuo roce que había tenido con los protestantes en sus campañas de Alemania, ora por su carácter audaz y licencioso, era en aquellos tiempos, lo que suele llamarse en los que andamos: un hombre despreocupado [...] el día que hacemos mención se divertía en su casa Carbajal con sus amigos, como solía hacerlo con frecuencia. Terrible la algazara que reinaba en todo el aposento. La mesa, sobre la que había muchos vasos vacíos, estaba rodeada de algunos de los convidados, que aguardaban ansiosos acariciar su turno una gran bota de vino, de que uno de ellos se había apoderado (Segura, 2004 [1844], p. 40).

La escena proporciona la idea de lo cotidiano, que se establecía entre los amigos de Carbajal (soldados); sobre todo, al organizarse este tipo de celebraciones. Es más, el júbilo y lo carnavalesco se hallan en este festín, previo a la batalla final. Por otro lado, es necesario destacar que, mientras se desarrolla esa actividad, doña Catalina —mujer de Carbajal— hace su aparición y percibe una escena que le disgusta, tal como se aprecia a continuación:

Reparando enseguida que todos los que estaban allí no podían casi tenerse en pie, ni hablar dos palabras en concierto, según estaban de borrachos, se puso a mirarlos detenidamente uno por uno de arriba abajo, y luego como haciendo mofa de ellos exclamó muy azorada.

—¡Pobre Perú! Y ¡cómo están los que lo gobiernan!

—Calla, vieja ruin, ¿qué sabes tú lo que dices? Le interrumpió Carbajal.

Luego tomándola de un brazo y señalándole a sus compañeros, le dijo:

—Mira, cualquiera de estos hombres que veis ahí algo achispados, después que ronquen un par de horas, pueden gobernar medio mundo mejor que Carlos V y toda su casta (Segura, 2004 [1844], pp. 41-42).

La respuesta de Carbajal ante la ironía de su mujer evidencia su carácter subversivo contra la Corona y Carlos V. La escena termina con proclamaciones de «¡vivas!» al gobernador Pizarro. Y lo que es más interesante se dieron también «¡vivas!» al Perú —un Perú que pudo ser.

Los personajes antagónicos de Pizarro y Carbajal son Diego de Cepeda —el licenciado oidor de Lima— y María —la examante del líder de la rebelión—. Ambos están trazados con características similares, aunque la cuestión de género define el móvil de su traición. La traición de Cepeda, cercano colaborador de Pizarro, se explica por sus intereses personales y, aunque en un principio no había querido unirse a la conspiración que urdía María por despecho, es esta última que lo convence. Ambos se convertirán en socios y amantes por la misma causa. Por otro lado, el licenciado será descrito del siguiente modo:

En la pureza de su expresión y en la energía de sus palabras se manifestaba su superioridad respecto de los otros, tanto en sus profundos conocimientos, como en su esmerada educación. Pero si sus ojos vivos y penetrantes no dejaban duda de su elevado talento, sus miradas siniestras y recelosas descubrían su orgullo, y su índole naturalmente pérfida y traicionera (Segura, 2004 [1844], p. 14).

Desde el primer capítulo, el autor traza la índole de este personaje, caracterizado por sus elevados conocimientos y su aspecto de traicionero. Pizarro lo escuchaba siempre y le tenía muy alta estima; incluso, llegó a convencer a este que Carbajal era un mal elemento. Desde la visión del autor, mientras Carbajal representa la valentía, la sensatez y el orden por la fuerza, Cepeda representa los susurros detrás del poder y la cobardía que para la época no eran tan difíciles de reconocer. Se está en el ejercicio en que el autor apela a arquetipos, con la finalidad de destacar las consecuencias de su actuar, en medio de una situación crítica como una guerra o la misma Independencia. En algún momento, Carbajal le sostiene al oír las siguientes palabras:

—¡Qué leyes ni qué pataratas!, exclamó Carbajal. Los hombres de pluma como Vuesamerced no tienen otra cosa en la boca para todo; y sabe Dios si las acatan más que los que ceñimos la espada (Segura, 2004 [1844], p. 15).

En la visión de mundo de Carbajal, hay dos tipos de hombres: los de pluma y los de espada. Dicha división es notoria en todo el relato. Mientras que los últimos encarnan valores altamente estimables y están representados por Pizarro y Carbajal, son los hombres de pluma, los confabuladores y los que no merecen respeto —como el oidor—. Pero, en una extraña ironía, también son fundamentales en el triunfo o la derrota de los poderosos, tal como se evidencia a través del narrador en el siguiente fragmento:

Diego Cepeda, Oidor de Lima, era uno de esos ambiciosos que no pudiendo mandar a los demás por carecer del arrojo y de la fuerza extraordinaria con que los genios atrevidos logran subyugar a la muchedumbre, se introducen mañosamente en el ánimo del que gobierna, halagan todas sus pasiones, favorecen todos sus designios, y hacen depender, en cierto modo, de sus propios talentos la elevación o la ruina de los poderosos a quien sirven (Segura, 2004 [1844], p. 17).

Por otra parte, María —la mujer que conspira por «despecho»— es descrita con un aspecto fiero, pero elegante, sencilla y capaz de cautivar al amante más escrupuloso. Nadie como ella maneja las «armas» femeninas de la seducción para sus oscuros propósitos. El móvil que ella tiene para alzarse en contra de Pizarro es amoroso y, en este aspecto, Segura reduce el carácter de este personaje a las pasiones que le infunden el «despecho». Un ejemplo de ello se puede constatar a continuación:

Su querida en otro tiempo no podía olvidar jamás que el amor de otra mujer lo había arrebatado al suyo, ni dejar de ruborizarse siempre que recordaba que todas sus tentativas para atraerlo a una reconciliación, no habían producido otro fruto que nuevos desengaños y desdenes [...] tanto como lo había amado antes lo detestó entonces y juró vengarse de los desprecios con que era mirada por cuantos medios le sugiriese el despecho [...] Cuando conoció a Cepeda, concibió la idea de servirse de este personaje para poner en práctica sus miras (Segura, 2004 [1844], p. 21).

No solo es rencorosa y vengativa, sino que manipula a Cepeda contra Pizarro y finge que lo ama. En este relato, la mujer es vista como un ciudadano de segundo orden, pero a la vez es «pieza» fundamental para llevar a cabo la traición. A diferencia de Cepeda, María es bastante pasional y no puede controlar su odio hacia Pizarro, tanto así que es sabido

que ella lo llama «tirano» públicamente. Este descontrol será lo que finalmente la lleve a la muerte «a manos» de Carbajal, luego de discutir con Pizarro.

Es interesante notar que al final de la historia, y una vez derrotada la rebelión contra la Corona española, mueren los cuatro personajes principales. En el caso de Gonzalo Pizarro y su lugarteniente Francisco de Carbajal, era de esperar. Mientras que el caso de María y Diego Cepeda es llamativo, ya que ellos al traicionar a Pizarro terminaron siendo aliados de los vencedores, pero al parecer sus actos los condenaban de antemano desde la visión del autor. No podían quedar sin castigo. La manera en que cada uno recibió la muerte es una muestra del tipo de personas que eran. El caso de María, al ver que Carbajal la iba a castigar por sus ofensas a Pizarro, es significativo, tal como se revela a continuación:

Fuera de sí Dona María, con el inesperado convencimiento de su inmediata muerte, se entregó a ese horrible frenesí que se apodera de las almas débiles en quienes el amor a la vida supera otro sentimiento. Parecían salir de sus entrañas los terribles gritos con que quería mover a compasión a sus asesinos. No hubo súplica que no emplease, ni promesa que no hiciese con juramento para evitar su desastroso fin; pero los negros que no sabían más que obedecer, la arrastraron con la mayor barbarie al sitio que juzgaron más apropiado para ejecutarla (Segura, 2004 [1844], p. 45).

María es el primer personaje que muere sin poder ver consumada su venganza. Irónicamente, también fenecerá Diego Cepeda, triunfante traidor, ya que al vencer a la rebelión este se imaginaba colmado de regalos, tierras y títulos nobiliarios por apoyar la causa española; sin embargo, su destino fue diferente, tal como se muestra en el siguiente fragmento:

El presidente recibió a Cepeda con los brazos abiertos, besándolo muchas veces en los carrillos en recompensas de haberle cumplido su palabra. Pero ni las recomendaciones de ese personaje ni sus muchos ni fundados descargos pudieron impedir que, trasladado después a España, le acusase el Fiscal real como cómplice de la rebelión de Gonzalo Pizarro, y que como a tal se le sentenciase al último suspiro; afrenta de que solo pudo librarse tragando un veneno en su prisión (Segura, 2004 [1844], p. 47).

En el caso de Pizarro y la descripción de su muerte, se evidencia un tono distinto, casi de dignidad —si cabría el término—, ya que este asume su muerte con honor y prefiere morir como lo que es: un noble caballero, en vez de huir como un soldado cualquiera. Esa situación se aprecia en el siguiente fragmento:

Solo, abandonado de los suyos que tanto le debían, juzgó Pizarro que era indigno de su rango y su carácter volver las espaldas como un simple soldado, y se entregó él mismo en manos de los imperiales, quiénes lo causaron y sentenciaron ese mismo día, decapitándolo al siguiente sobre el mismo campo de batalla. Su cabeza, separada del tronco, fue traída a esta capital en cuya plaza mayor se colocó, sobre una pilastra de mármol, resguardada en contorno con una reja de hierro, delante de la cual se leía esta inscripción: Esta es la cabeza del traidor Gonzalo Pizarro, que dio la batalla campal en el valle de Sacsahuaman contra el real estandarte de su Señor, el 9 de abril de 1548 (Segura, 2004 [1844], pp. 46-47).

Para finalizar, la muerte del Francisco de Carbajal, lugarteniente de Pizarro, está adherida al fracaso de este intento de crear un Perú exento del poder de la Corona, como sí fue posible años después. La metáfora de primer intento de hacer un Perú independiente está expresada en las palabras finales que el narrador le dedica a Carbajal:

Francisco Carbajal, a quien, como hemos visto, amaban tanto sus soldados, fue entregado a Gasca<sup>1</sup> por ellos mismos, juzgado brevemente, y sentenciado como Pizarro a la pena de muerte, que sufrió con la misma intrepidez con que se había mostrado siempre en los peligros. Su cuerpo fue hecho cuartos, que se colocaron al derredor del Cuzco, y su cabeza traída también a Lima y puesta al lado de la de aquel hombre, cuya excesiva ambición y necia desconfianza le ofuscaron los ojos para no distinguir a sus verdaderos servidores (Segura, 2004 [1844], p. 46).

La metáfora del «naciente» Perú «muere» con la traición de aquellos que prefirieron sus intereses personales a los de la nación. «Muere» en la ceguera de su líder y la ambición desmedida por el poder que le hace perder la noción de la realidad. «Muere» en las conspiraciones y la falta de valentía para defender lo que les pertenecía. La caracterización de los personajes estructura un poderoso andamiaje de crítica al presente que vivía Segura, donde las mismas taras se evidenciaban en cada golpe de Estado, en el arribo al poder de los distintos caudillos que le tocó vivir a la «joven» República. Todo ello fue una eterna repetición de Gonzalo Pizarro en mayor o menor grado. Fue una eterna metáfora de una nación que surge con las mejores intenciones, pero en el trayecto se va transformado en un proyecto personal sin representación de las mayorías. Eso se ejecuta considerando las consecuencias que *Gonzalo Pizarro* (1844) relata. Eso supone que uno no debería olvidar que hay hechos históricos de suma importancia, los cuales deben permanecer identificables para que no se repitan.

## CONCLUSIÓN

Con lo expuesto, se puede asumir en primer lugar que hay pocos estudios acerca del origen y el carácter de la literatura republicana del Perú; sobre todo, en relación con el impacto que tuvo la compleja coyuntura de la Independencia en la literatura. Asimismo, es importante destacar que la literatura en sus inicios estuvo vinculada con la prensa y las publicaciones en folletín, por lo que dichos textos proyectaban los acontecimientos sociales y las pulsaciones de la época.

En segundo lugar, los textos narrativos folletinescos tenían el mérito de ir tomando las pulsaciones de aquella complicada época, tal como ya mencionó. Y en el caso de la novela histórica *Gonzalo Pizarro* (1844), había que estar de acuerdo con la idea de un pasado en común, el mismo que debería ser asumido por los lectores. Para ello, se tenía en cuenta que el texto relataba una historia bastante conocida, pero que en la época de su publicación necesariamente interactuaba con la coyuntura cambiante, posterior a la Independencia.

En tercer lugar, la literatura folletinesca ayudó a que los lectores —minoritarios, capitalinos y letrados— empezaran a imaginarse la condición homogénea que debían asumir en lo sucesivo. A partir de ese instante, ellos tendrían que proyectarse hacia una comunidad consciente de lo que ocurrió en la historia; sobre todo, del periodo de Independencia que terminó con las sublevaciones de los encomenderos contra los españoles.

Para finalizar, el análisis de la novela evidencia que Segura se basó en la historia para tomar algunos elementos indispensables para la configuración de los personajes; sin embargo, también fue notoria su libre elección para terminar de condensarlos. El arquetipo que él mismo construye facilita a los lectores la comprensión del periodo histórico por el cual se atravesó en ese periodo, como el que comprende la lucha de los caudillos, luego de la Independencia. De este modo, la novela *Gonzalo Pizarro* (1844) se proyecta como una

---

<sup>1</sup> El sacerdote Pedro de la Gasca recibió el título de presidente de la Real Audiencia de Lima.



metáfora del pasado que se refleja en el presente de los lectores. No solo muestra el carácter de los sujetos fundadores de la nación, sino que hace posible que se evidencien las terribles consecuencias del caos y la anarquía.

### CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara ser parte del comité editorial de la revista *World Literature & Linguistics*.

## REFERENCIAS

Anderson, B. (1997). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la discusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Boutier, J. (2004). Fernand Braudel, historiador del acontecimiento. *Historia Crítica*, (27), 1-14. <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n27/n27a13.pdf>

Braudel, F. (2002) [1997]. *Las ambiciones de la historia*. Trad. de María José Furió. Barcelona: Crítica.

Del Castillo, D. (2000). Un deseo de historia. Notas sobre intelectuales y nacionalismo criollo en el siglo XIX a partir de *La Revista de Lima* (1859-1963). En N. Henríquez (Comp.), *El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana* (1.a ed.) (pp. 99-196). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Espezúa, D. (2003). Pelos y señales en *Los amigos de Eléna* de Fernando Casós. *Ajos & Zafiros*, (5), 41-55. <https://repositorio.unmsm.edu.pe/handle/UNMSM/1342>

Herbozo, J. (2009). Falsos romances: anarquía y sociabilidad en *Gonzalo Pizarro* de Manuel Ascencio Segura. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, (35), 67-88. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/113976>

Segura, M. A. (2004) [1844]. *Gonzalo Pizarro*. Edición y nota de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

Suárez, M. (2006). Apuntes para un proceso de la narrativa histórica en el Perú. *El Hablador*, (13). [https://www.elhablador.com/dossier13\\_suarez3.html](https://www.elhablador.com/dossier13_suarez3.html)

Vara, L. (2017). Construcción de la idea de nación: del costumbrismo a los inicios de una conciencia nacional. *Summa Humanitatis*, 9(2), 13-52. [https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa\\_humanitatis/article/view/19098](https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa_humanitatis/article/view/19098)

Velázquez, M. (2003). La literatura peruana en el periodo de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830). *Ajos & Zafiros*, (5), 15-39. <https://repositorio.unmsm.edu.pe/handle/UNMSM/1342>

Velázquez, M. (2004a). Los orígenes folletinescos de la novela en el Perú. *Gonzalo Pizarro* (1844) de Manuel Ascencio Segura. *Identidades*, (65), 3-5.

Velázquez, M. (2004b). Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo. *Ajos & Zafiros*, (6), 15-36. <https://repositorio.unmsm.edu.pe/handle/UNMSM/1343>

Velázquez, M. (2004c). *Novela y nación en el Perú republicano* (1845-1879). [tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/3125>

# LA LITERATURA SOBRE EL NARCOTRÁFICO: UN TABÚ PARA TODAS LAS EDADES


## THE LITERATURE ON DRUG TRAFFICKING: A TABOO FOR ALL AGES

**Moisés Salinas Álvarez**

moysalinas28@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-8275>

Magister en Humanidades por la Universidad Autónoma de Guerrero, México.

RECIBIDO	[28/12/2021]	ACEPTADO	[15/02/2022]	PUBLICADO	[18/03/2022]	
Pág. 35 - 46						

### RESUMEN

Este artículo hace un recuento sobre la historia del narcotráfico del siglo XX en Colombia, y cómo esta ha sido tomada como un tabú para la sociedad para evitar cierta emulación de conductas que podrían perjudicar a los ciudadanos. Para ello, se hará un análisis textual y discursivo de la forma de plasmar a estos referentes criminales, como ocurre con Pablo Escobar, los Extraditables y todos estos narcoterroristas. Además, es necesario recabar que muchas de las mujeres de ese contexto resultarían perjudicadas por los lazos que tienen que establecer con estas personas. Eso conllevará un tránsito de su rol tradicional hogareño por uno de más participación en la sociedad. En parte, los medios de comunicación y la internet serían los que habrían propiciado este fenómeno cultural, con autorización del Gobierno. Una muestra de todo ese panorama será demostrada en *Noticia de un secuestro* y en otras producciones literarias y televisivas.

#### ► Palabras clave

Literatura colombiana; narcotráfico; violencia; mujer; medios de comunicación.

## ABSTRACT

*This paper recounts the history of drug trafficking in the twentieth century in Colombia, and how this has been taken as a taboo for society to avoid certain emulation of behaviors that could harm citizens. For this, a textual and discursive analysis will be made of how to capture these criminal referents, as is the case with Pablo Escobar, the Extraditables and all these narcoterrorists. In addition, it is necessary to note that many of the women in this context would be harmed by the ties they have to establish with these people. This will lead to a transition from their traditional home role to one of more participation in society. In part, the media and the internet would have caused this cultural phenomenon, with the authorization of the Government. A sample of all that panorama will be demonstrated in News of a Kidnapping and in other literary and television productions.*

---

### ► Keywords

Colombian literature; drug trafficking; violence; woman; media.

---

*El hombre nació en la barbarie, cuando matar a su semejante era una condición normal de la existencia. Se le otorgo una conciencia. Y ahora ha llegado el día en que la violencia hacia otro ser humano debe volverse tan aborrecible como comer la carne de otro.*

—Martin Luther King—

## INTRODUCCIÓN

El siglo XXI comenzó con una fuerte herencia negativa del siglo pasado. Uno de sus principales males es la violencia; particularmente, la que es producto del narcotráfico. La literatura, hermanada con la historia y la sociología, ha buscado justificar las circunstancias adversas por las que ha transitado la sociedad de México y América Latina en general.

El presente trabajo pretende dar cuenta de la literatura sobre el narcotráfico. Para ello, ha considerado algunos elementos característicos de este subgénero y de cómo estos —principalmente, aquellos vinculados con aspectos de la violencia— se han empleado para construir estas narraciones. El tabú de los mismos ha hecho que estas historias «invadan» no solo en el terreno de la literatura, sino en el de la televisión y la internet. No obstante, para ejemplificar con mayor precisión sin ahondar en la multiplicidad de casos, he tomado como referente la obra *Noticia de un secuestro* (1996) del autor colombiano Gabriel García Márquez. Este texto enuncia el rapto de diez principales periodistas colombianos en 1990 por un grupo de narcotraficantes autodenominados los Extraditables, quienes estarán dirigidos por Pablo Escobar. Dicho secuestro se realiza para presionar al Gobierno y así obstaculizar la ley de extradición de Colombia a los Estados Unidos. En la obra, el autor procura desarrollar un cuidado del lenguaje para enunciar la violencia producto del narcotráfico en Colombia entre los años de 1990 y 1991.

## DESARROLLO

### 1. El rol de las mujeres en la sociedad del narco

Para atender esta situación, será conveniente referir algunos elementos clave para entender la construcción y la popularidad que ha creado un aura de brillantez alrededor de los grupos del narcotráfico y su representación en la literatura. Dichos grupos se han popularizado tanto en el siglo XXI, que se han transformado en ejemplo a seguir de muchas personas. Ante esta situación, la sociedad ha convertido el tema en un tabú. Así, ha construido una «deuda moral» con la ciudadanía para atender dicha problemática.

Primero, habrá que definir el concepto de tabú. En la 23.<sup>a</sup> edición del *Diccionario de la lengua española*, se precisa que se trata de una «condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar» (Real Academia Española, 2022). En este caso particular, el tabú se refiere a una censura moral que se ha construido en torno a la mención del tópico del narcotráfico, no solo en las escuelas, sino en la vida pública. Dicha censura ha propiciado que la juventud y la sociedad en general busque con mayor interés este tipo de contenido.

Tan solo la historia de Colombia está «plagada» de elementos sobre la violencia. Esa peculiaridad dio origen a la denominada «violentología» o estudios acerca de la violencia, que pretendieron entender los orígenes y las representaciones de la violencia en Colombia. Para la última década del siglo XX, obras como *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, y *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, popularizaron las obras sobre el sicariato y la violencia producto del narcotráfico. La segunda se popularizó en México a partir de su transmisión como serie televisiva. Esta tuvo una buena aceptación por parte de los televidentes. En sus historias, era común el uso de un lenguaje altisonante, contenido sexual y violencia gráfica; sin embargo, el caso de *Noticia de un secuestro* (1996) es particular, dado que su autor busca cuidar el empleo del lenguaje, de forma que las descripciones no resulten demasiado agresivas para los lectores.

Uno de los elementos característicos del género es la cosificación que se hace de la mujer, y que será conveniente observar desde la mirada del feminismo. Para interpretar esta objetivación, es indispensable considerar la sumisión y el claustro de las mujeres a partir de la división sexual del trabajo. Este es un concepto que explica la asignación de manera diferenciada de roles laborales, funciones y normas sociales entre hombres y mujeres, pero dicha distribución se realiza sobre la base del sexo de los individuos (Brito, 2016). Así, la mujer —por el simple hecho de serla— será la encargada del cuidado de los hijos y el ordenamiento del hogar, mientras que el hombre deberá encargarse de la manutención de la familia y la obtención del alimento mediante su trabajo.

En otros términos, la mujer ocupó espacios definidos para su desarrollo. De igual modo, el hombre tuvo espacios y roles específicos que debió cumplir por su condición de hombre. Cabe señalar que dichos roles favorecieron a los masculinos, mientras relegaron a las mujeres al cumplimiento de labores domésticas. Ellas pasaron a convertirse en una especie de extensión del hombre: su propiedad. Esa condición las cosificó y las convirtió en objeto del placer masculino. A propósito de las mujeres, se les ha designado las siguientes peculiaridades: «Características de sumisión, pasividad, abnegación, nutrición, etc.; contrarias a las características del rol masculino» (López, 1984, p. 361). Por ello, durante siglos, se consolidó la idea de las mujeres como el «sexo débil». No obstante, eso no atiende a cuestiones netamente biológicas, sino a cuestiones sociales que el sexo masculino impuso.

Esta imposición de los hombres sobre las mujeres no se concretó mediante una revolución patriarcal. En torno a ello, Simone de Beauvoir considera lo siguiente: «El triunfo del patriarcado no fue ni un azar ni el resultado de una revolución violenta. Desde el origen de la Humanidad, su privilegio biológico ha permitido a los varones afirmarse exclusivamente como sujetos soberanos» (1965, p. 30). Así, el hombre se impuso sobre la mujer por una aparente cuestión biológica. Esa condición permitió mantenerla sometida durante decenas de siglos. En ese sentido, la construcción de la figura de la mujer como deidad fue trastornada con el decurso de los años. Si bien en un comienzo se la vinculó con el origen mismo y culturas como la griega la consideraron como la madre del todo (Gaia), con el transcurso temporal las deidades femeninas pasaron a adquirir «cargas» negativas. Dentro de la misma cultura griega, se construyó el mito que demeritaba a las diosas Atenea, Era y Afrodita, quienes luchan por saber quién de las tres era la más bella. Ante esas circunstancias, se va edificando la «manzana de la discordia», que se convertirá en la perdición de Paris y toda Troya. De esta forma, se consolidará lo que siglos después sería considerado y analizado como el carácter de otredad de la mujer, un sujeto visto como distinto del hombre. Así, se cumple lo que argumenta Simone de Beauvoir al mencionar lo siguiente:

Decir que la mujer era lo Otro equivale a decir que no existía entre los sexos una relación de reciprocidad: Tierra, Madre o Diosa, no era para el hombre una semejante; donde su poder se afirmaba era más allá del reino humano: así, pues, estaba fuera de ese reino (De Beauvoir, 1965, p. 27).

Pero no solo la cultura griega demeritó el carácter de la mujer como equivalente del hombre, sino que múltiples culturas se encargaron de erigir este pensamiento transgresor. Para ello se valieron de las religiones, las cuales tuvieron un rol importante en el establecimiento de esta forma de pensar. En el caso del catolicismo, este proceso estuvo muy «marcado», debido al siguiente indicador:

La familia ejemplar, católica y cristiana, está constituida por un hombre, una mujer y sus hijos. Esta unión, heterosexual por definición y consagrada para siempre por la iglesia [...] debe estar orientada a la procreación, finalidad que «santifica» [...] el ejercicio de la sexualidad, perversa en cualquier otra circunstancia (Melgar, 2016, p. 95).

Múltiples personajes de la religión católica pronunciaron sentencias graves hacia la mujer, como las ejecutó San Pablo, quien tuvo el siguiente desempeño:

San Pablo ordena a las mujeres recogimiento y discreción; fundamenta en el Antiguo y en el Nuevo Testamento el principio de la subordinación de la mujer al hombre [...]. En una religión donde la carne es maldita, la mujer aparece como la más temible tentación del demonio (De Beauvoir, 1965, p. 34).

Esta estructura sirvió para controlar no solo a las mujeres, sino a la clase proletaria, dado que sentenció los actos sexuales fuera del matrimonio. Sin embargo, fue evidente que estas prácticas siguieron siendo perpetradas por los miembros de las élites, sin sentencia alguna. A todo esto, la mujer, en cualquiera de las esferas sociales, continuó siendo un sujeto relegado, existente solo a través de una figura masculina, ya fuera la del padre o el esposo, y en algunos casos (como el de las monjas) bajo el amparo de la figura de Dios, un dios masculino según la representación del dogma católico.

De esta manera, es que durante siglos se consolida el ideal de la mujer mediante una ficción doméstica que se encargó de atribuirle cualidades específicas relacionadas siempre con el cuidado y atención de la familia, elementos de una supuesta esencia femenina natural en todas las mujeres, tales como la sensibilidad, la dulzura, la modestia,



la obediencia, la abnegación, pero, sobre todo, las virtudes de ser esposa y madre volcada por completo hacia el cuidado de la familia y el hogar (Brito, 2016).

Si se pretendiera conocer el origen de la literatura, esta búsqueda conducirá con seguridad a la génesis del propio ser humano. No solo es literatura el cúmulo de textos escritos de los que uno dispone hoy en día, sino también la amplia producción oral de historias, mitos y leyendas con que las diversas culturas buscaron dar respuesta a su origen y su propósito en el universo. Ante este acontecimiento, es perceptible la presencia dominante de una figura masculina, que se antepone siempre a la figura femenina. En el catolicismo, es el hombre el encargado de desarrollar el papel principal; a su vez, este sujeto cosifica a la mujer, la hace su pertenencia y puede disponer de ella a su voluntad.

Por su parte, en el aspecto literario, las mujeres han jugado dos roles, uno como personaje de ficción y otro como autora. Por ejemplo, en la *Iliada*, se desarrolla una historia a partir del robo de Helena, esposa de Agamenón, quien aprovecha este acto para invadir Troya. Allí, esta mujer es el pretexto de la guerra con su supuesto robo —puesto que ella es propiedad del rey griego—. A pesar de que ella accede a abandonar Grecia al lado de Paris, la convierte en una especie de personaje-objeto. Esa aseveración resulta más clara en la figura de Briseida, quien es tomada a manera de botín de guerra por Aquiles para posteriormente ser robada por Agamenón.

El segundo rol de la mujer como escritora es más complejo que el primero, dado que al hacer un pequeño esbozo histórico se recordará que la literatura escrita era un oficio no exclusivamente masculino, pero sí de personas con una condición económica alta, que les permitiera dedicarse a las letras sin preocuparse por sostener a una familia. Es allí donde en muy pocos casos la mujer logra alguna participación. Posiblemente, la escritora más antigua de la que se tiene registro sea la poeta Safo, a quien se le tachó de mujer lésbica por atreverse a escribir. Es con la Revolución Industrial que se propicia una reestructuración del mundo de la cultura. Así, se deja de lado la dependencia del mecenazgo, y permite que más personas (tanto hombres como mujeres) puedan acceder a la escritura literaria (Benegas, 2017). Este acontecimiento incentivó a que publicar un libro fuera más barato, y también que los Gobiernos se preocuparan por la difusión cultural.

En la obra *Noticia de un secuestro* (1996), las mujeres desempeñan casi los mismos roles que sus opuestos masculinos, aunque hay que considerar ciertos matices, puesto que la lucha de poderes se da entre dos hombres, César Gaviria, presidente de Colombia como protagonista de dicha batalla, y Pablo Escobar, como sujeto antagónico, «capo» de la droga y el narcotráfico en Colombia y representante de los Extraditables, personajes que secuestran a diez notables periodistas colombianos.

La figura femenina como personaje está muy «marcada» en la obra, ya que cinco de ellas son mujeres secuestradas por el grupo de los Extraditables: Maruja Pachón, Beatriz Villamizar, Marina Montoya, Azucena Liévano y Diana Turbay. El sexto personaje femenino es el cadáver de una adolescente, que posiblemente salió de fiesta con estos grupos de narcotraficantes, quien yace tirada a orillas de la carretera con un balazo en la frente. El narrador, quien parece aludir a la voz masculina del autor, la presenta como una «muñeca». Ese lenguaje utilizado para referirse a ella resulta transgresor y hasta ofensivo, porque cosifica a un ser humano y la compara con un juguete, una mercancía de diversión que se desecha cuando se la considera innecesaria o aburrida.

A pesar de que las cinco mujeres secuestradas representan a mujeres autónomas y de un estatus social elevado, estas mujeres se encuentran indefensas ante sus captores; así, Maruja Pachón es secuestrada junto con su cuñada y asistente Beatriz Villamizar

cuando salían de su trabajo. Diana Turbay, hija del expresidente Julio César Turbay muere durante un intento de liberación. Un cuarto personaje femenino es una jovencita de unos quince años de edad, quien yace muerta y está tirada a la orilla de la carretera. Estos cuatro personajes femeninos se caracterizan por su estado de vulnerabilidad ante los sujetos masculinos. Las primeras dos (Maruja y Beatriz) sobreviven a su secuestro, pero tuvieron que pasar muchos meses enclaustradas y esperanzadas en que Alberto Villamizar (esposo de Maruja y hermano de Beatriz) intervenga ante el presidente Gaviria y Pablo Escobar para negociar su liberación.

Por su parte, el personaje de Diana Turbay se presenta como una mujer fuerte y de carácter rígido, que pone orden a sus secuestradores. Los organiza, casi como si se tratara de una madre que manda a sus hijos, y ellos —que regularmente son jóvenes— ceden sin problema a sus designios. Esta mujer —a pesar de que el narrador la configura como una mujer de carácter fuerte— recibe los atributos que parecen más los de una madre que los de un guerrero. Para terminar, es asesinada en el fuego cruzado cuando la milicia colombiana intentaba liberarla del claustro. La cuarta mujer, la adolescente muerta, es por sí misma la representación de las masculinidades. Es una niña con ropa de noche que simboliza a las jovencitas que salían con narcotraficantes para liberarse de un estado marginal de pobreza. Ellas optaban por esa condición de vida para convertirse en esposas, novias o amantes de los delincuentes, quienes las cosificaban y utilizaban a su antojo.

Será conveniente observar los roles que se encuentran desempeñando las mujeres en el libro. Cabe destacar que la obra se desarrolla entre los años de 1990 y 1991 y que está ambientada en Colombia. En ese contexto, implica mencionar que las mujeres han logrado posicionarse en múltiples espacios que antes solo les estaban permitidos ocupar a los hombres. No obstante, estas mujeres continúan con los roles tradicionales de madre, esposa, hermana y ama de casa, aunque logran desempeñar un rol más, que es el de trabajadora, dado que las cinco mujeres secuestradas trabajan en los medios de prensa, desempeñando diversas actividades, pero Maruja y Diana son altas ejecutivas. Por el contrario, queda la duda con respecto al personaje de la adolescente muerta, puesto que la enunciación que el narrador hace de ella no permite conocer a qué se dedicaba o el motivo por el cual fue asesinada. Sin embargo, si se hace referencia al contexto colombiano de la violencia producto del narcotráfico, se puede suponer que es la amante de algún narcotraficante. Por ello, su buena ropa y juventud, junto con su muerte, es derivada de la vida que llevaba. Así, podría estar cumpliendo el rol de prostituta.

Todos estos sujetos femeninos están inmersos en un ambiente de violencia, en el cual todas participan como víctimas de dicha violencia, ya sea de manera directa o indirecta. En el caso de las cinco periodistas, son víctimas directas de la violencia, ya que han sido privadas de su libertad de forma ilegal por un grupo delincuencia. Dentro de este claustro, se las divide y constantemente se las mueve de casa, con la finalidad de evitar que descubran el escondite. Por su parte, los familiares de las víctimas —madres, hermanas, hijas y esposas de los otros cinco sujetos secuestrados— también resultan perjudicados, pero de forma indirecta, dado que tienen que lidiar con el dolor de saber que sus congéneres se encuentran cautivos.

Así también, el personaje de Nydia Quintero de Balcázar, madre de Diana Turbay, se encuentra mortificada por el claustro de su hija. Además, es víctima, tanto del crimen organizado, así como de los representantes del Gobierno colombiano, puesto que no encuentra en el presidente Gaviria la disponibilidad para negociar la liberación de su hija, y recomienda a este cesar los operativos de búsqueda y rescate, debido a que (a modo de premonición) teme que su hija pueda resultar malherida en uno de estos actos. Esto

ocurre finalmente, y es por su amor de madre —tal como lo da a entender el mismo personaje— que, a pesar de las noticias oficiales, ella sabe que su hija ha muerto en el operativo de su rescate.

En lo que refiere a sus funciones como mujeres autónomas y trabajadoras, Maruja Pachón, Diana Turbay, Marina Montoya y Azucena Liévano se dedican al periodismo. Dicho oficio es el que propicia que sean secuestradas, pues sirven como objeto de negociación con el Gobierno colombiano. Por su parte, Beatriz Villamizar (asistente personal de Maruja) no es periodista, pero su valor radica en ser hermana de Alberto Villamizar, funcionario público de renombre en el Gobierno colombiano. Estas mujeres funcionan como un objeto de cambio entre los Extraditables y el Gobierno colombiano. Es conveniente volver a señalar que esas posiciones jerárquicas que ocupan son resultado de descender de familias acomodadas, dado que, a pesar de que la educación en Colombia ya se había abierto también para la mujer, los problemas económicos podían ser una limitante para estudiar.

En sí, todos estos personajes femeninos siguen cumpliendo roles tradicionales a pesar de su «apertura» y su desenvolvimiento en los ámbitos sociales. Sobre Azucena, el narrador la presenta como una mujer dulce, tierna, recién casada y que extraña mucho a su esposo. La mayoría de ellas son amas de casa en sus respectivos hogares. Sin embargo, de esta categoría, se extrae a otro personaje particular, y es el de la cocinera que prepara los alimentos para Maruja y Beatriz en su claustro. Esta mujer desempeña roles femeninos tradicionales, como al estar al cuidado de la casa y la cocina. Aunque, al percibir una remuneración por ello, se considera que está ejerciendo un trabajo: no se trata de un rol doméstico propio.

Transcurrida la primera mitad del siglo XX, las mujeres comenzaron a tener mayor influencia en la sociedad. Desempeñaban labores que antes eran exclusivas de los hombres, pero este avance no fue equitativo para todas las mujeres, sino que continuó latente una segregación de las mismas, basada en la raza, el color de piel y la clase social. Así, dentro de la obra, coexiste una multivocidad de personajes femeninos, quienes desempeñan funciones diversas, además de pertenecer a grupos sociales, económicos e incluso políticos muy variados. Con respecto a este avance histórico, Charlotte Broad hace una afirmación importante cuando habla sobre el tema del feminismo:

A pesar de que [en la actualidad] se escuchan fuerte y claramente voces de lesbianas, judías, chicanas y afroestadounidenses, entre otras, durante las etapas iniciales del movimiento [...] era la élite feminista la que dominaba el mercado de información por medio de conferencias, talleres, en grupos formativos de conciencia e impresos (Broad, 1999, p. 13).

A pesar de que la obra se inserta en los años de 1990 y 1991, la segregación femenina por cuestiones económicas aún está vigente, pues los personajes femeninos que se desempeñan en el periodismo —es decir, las secuestradas— son mujeres que pertenecen a una esfera social alta.

Cabe señalar que históricamente la mujer no ha figurado mucho de manera positiva en la literatura. En primera instancia, esto ha sido porque no se le permitía su ejercicio dentro de la misma, tampoco se la consideraba como un sujeto que tuviera las mismas capacidades físicas o de inteligencia que un hombre, sino que se le veía solo como un objeto de belleza, tal como se expresa en la siguiente cita:

Es un objeto de arte; es la escultura de marfil o la réplica en lodo, un ícono o una muñeca, pero no es la escultora [...]. Hasta hace muy poco estuvo prohibido el ingreso de mujer como estudiante a las escuelas de arte, aunque siempre fue aceptada como modelo (Gubar, 1999, p. 177).

Hoy en día, algunos elementos han sido superados, y la mujer goza de mayor ejercicio dentro de la literatura, tanto como personaje principal, así como autora. Ya no es solo la inspiración del poeta o la poesía misma. Ella es poeta, novelista, cuentista, ensayista, historiadora y más.

Alcanzar el lugar en que se encuentran actualmente las mujeres no fue fácil. Representó luchas e incluso muertes, así como la comprensión para evitar la segregación de grupos por cuestiones de raza, sexo, posición social, etc. Eso no se hubiese conseguido sin las luchas feministas que condujeron hasta ello. Los estudios de género han posibilitado que más personas se acerquen al análisis de la figura femenina, y que los hombres puedan ser partícipes de ella. Entonces, se puede acotar lo siguiente:

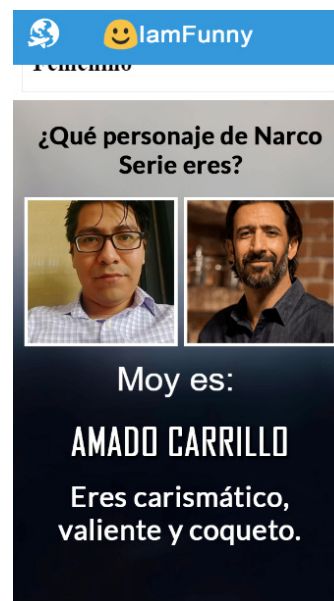
Los hombres pueden, después de todo, aprender a comprender los significados codificados en los textos de y sobre las mujeres, igual que las mujeres han aprendido a ser lectoras sensibles de Shakespeare y Milton, Hemingway y Mailer (Kolodny, 1999, p. 171).

En la actualidad, se puede acceder a la escritura con mayor facilidad, y los medios digitales están siendo de gran auxilio para ello, con la creación de blogs (páginas en línea). Tanto hombres como mujeres cuentan con un espacio para la divulgación de su pensamiento. En ese sentido, se cumple lo que argumentó Noni Benegas en torno al blog: «Facilitó la difusión de pensamientos entre interlocutores desconocidos, con opción a opinar» (2017, p. 148).

## 2. El género narco en los medios de comunicación

En la actualidad, los elementos del narcotráfico han abarcado múltiples espacios de la cotidianidad. Así, se ha construido una especie de «naturalización de la violencia». Los periódicos buscan retratar desde el mejor ángulo posible las víctimas del narco. Es más, parece que la prohibición que el Estado hace a estas actividades ilícitas propicia un disfrute y una búsqueda de nuevas conductas por parte de la sociedad. No importará que se popularicen los denominados «narcocorridos», que son los que relatan las hazañas o las muertes de los personajes representativos del narcotráfico en México.

El uso libre de la internet, así como de las redes sociales y la volátil habilidad de los jóvenes en la navegación web, ha propiciado que surjan múltiples referencias al narco. Un ejemplo de ello es el juego en Facebook «OMG», que particularmente tiene un modo en que te indica qué narcotraficante eres. Este consiste en seleccionar (de manera aleatoria) el personaje que más se asemeja al jugador. Esto se hará mediante tu perfil de Facebook. Por ejemplo, en los siguientes gráficos, se muestra una serie de opciones que el usuario debe señalar.



Cabe recalcar que en los tres ejemplos se enuncia a los narcotraficantes como sujetos con cualidades positivas, como inteligente, exitoso, poderoso, independiente, «buena onda», carismático y valiente, y solo dos negativas: enojón y coqueto (si se puede considerar a la segunda de esta manera). En ese sentido, los medios han propiciado la construcción de una imagen positiva de los actores del narcotráfico, que se han visto en la necesidad de dedicarse a ese oficio, pero que lo hacen con desagrado. Algo similar pasa en *Noticia de un secuestro* (1996). En esta obra, el autor busca representar a los actores del narcotráfico como sujetos infelices, que llevan a cabo un trabajo que les desagrada, sin tener opción a dedicarse a algo diferente. Por ello, ven a los secuestrados con muestras de compasión, tal como se aprecia en el siguiente fragmento: «La vida familiar no parecía cambiada por los secuestrados. Llegaban señoras desconocidas que las trataban como parientes y les regalaban medallas y estampas de santos milagrosos para que los ayudaran a salir libres» (García Márquez, 2013 [1996], p. 74).

Mediante estos diálogos, el autor busca crear cierta empatía de los lectores hacia los agentes del narcotráfico, quienes ejercen un trabajo que les desagrada. Esta condición hace que el lector reconsidere su opinión acerca del ejercicio de la violencia por parte de estos sujetos, quienes se desenvuelven dentro del ámbito de la ilegalidad, y que por ello hay una persecución por el Estado colombiano hacia ellos.

El cine mexicano no está exento de dichas representaciones. Enaltece a personajes de ficción como Mario Almada. Así, también buscan construcciones de imágenes que hacen ver a los actores del narcotráfico como sujetos gloriosos, revestidos de características positivas, muy humanos, que tuvieron que lidiar contra los obstáculos de crecer en medio de una sociedad precaria económica, política, social y culturalmente. Estas figuras representan una forma de sobrevivir ante las adversidades, pero lo han hecho mediante el empleo de la violencia y el homicidio.

La música también cumple un rol importante en el tema, puesto que hay una representación significativa de la violencia en México a partir de los «corridos», que enuncian hazañas, muertes y glorias de sujetos atrevidos. Posteriormente, y a manera de una especie de evolución del género, aparece el denominado «narcocorrido», que se especializa en la enunciación de las participaciones de los narcotraficantes en la sociedad desde múltiples horizontes, ya sea como ejecutores o ejecutados, a modo de reconocimiento u homenaje, o simplemente contar una historia en primera persona.



Como se enuncia en el título del presente ensayo, existe una especie de tabú o prohibición con respecto al narcotráfico en México, aunque no es una prohibición silenciosa, sino pública. El género narco ha invadido todos los medios de comunicación, de manera casi positiva, debido a que retrata las riquezas de quienes se dedican a dicho oficio. Los noticieros presentan el lujo en las haciendas cateadas por los elementos de las Fuerzas Armadas mexicanas. La internet, en cuanto que posee mayor libertad en la difusión de información, no solo da cuenta de eso, sino de las vidas de quienes se han dedicado a dicho oficio, de sus propiedades, sus mujeres<sup>1</sup>, sus riquezas acumuladas, sus influencias y demás. Es decir, los glorifica, y los convierte en ejemplos a seguir.

### 3. El caso particular de *Noticia de un secuestro* (1996)

Constantemente el narrador realiza algunas sentencias acerca de las actividades ilegales que llevan a cabo los representantes del Gobierno en contra de la ciudadanía que habita los barrios pobres —espacios olvidados por el mismo Estado que los reprime—. A propósito de ello, el narrador enuncia lo siguiente:

Escobar había denunciado por todos los medios que la policía entraba a cualquier hora a las comunas de Medellín, agarraba diez menores al azar, y los fusilaba sin más averiguaciones en cantinas y potreros. Suponían a ojo que la mayoría estaba al servicio de Pablo Escobar, o eran sus partidarios, o iban a serlo en cualquier momento por la razón o por la fuerza (García Márquez, 2013 [1996], p. 159).

Con esta enunciación, se crea un vínculo de comprensión con el ejercicio de la violencia. Las personas se ven casi obligadas a delinquir, porque las condiciones sociales no permiten que se dediquen a otra labor que les proporcione un desarrollo económico suficiente para atender sus demandas de vida. Entonces, el ejercicio del narcotráfico es vital para que los habitantes de las comunas pobres puedan sobrevivir, a costa de su propia vida de ser necesario.

Esta precariedad social en que se encontraron inmersos los habitantes de los barrios bajos de Medellín fue el punto medular para que Pablo Escobar lograra la configuración de su grupo de matones, el denominado Cartel de Medellín. De acuerdo con las palabras de Timothy Ross, un antiguo periodista durante la época de la lucha contra los Extraditables, sostuvo lo siguiente:

Pablo Escobar tenía un brillante sistema de reclutamiento, porque ofrecía no solo la oportunidad de ser alguien, de tener poder, tener un arma, se volvía alguien con un estatus en su barrio. Se volvía una persona que, si trabajaba para Pablo y moría, dejaría a su familia rica. Y esto era parte de la casi mística creencia en la estructura de Escobar: si entrego mi vida, mi madre quedará protegida, así que mi madre... —muy identificada con la Virgen María, la estructura de la creencia religiosa y la santidad de una mujer—. Ella quedará rica (Murray & Gertz, 2016).

De esta manera, se justifica la participación de los habitantes de las comunas pobres en los actos delictivos ordenados por Escobar y los Extraditables. No obstante, con ello se

<sup>1</sup> A pesar de lo inapropiado del término —tal como se precisó en el apartado anterior—, el narcotráfico busca precisamente cosificar a la mujer. La convierte en objeto de sus deseos. En esta ocasión, se ha considerado adecuado emplearlo, ya que es precisamente esa función o ese rol que desempeña la mujer como pareja de los narcotraficantes, ya sea su esposa, su novia, su amante o solo una sexoservidora. La mujer es degradada hasta el punto de perder su condición humana. En el caso particular de Colombia, se las refiere como «muñecas», debido a su corta edad: oscilan entre los 14 y los 18 años de edad. De esa manera, se convierten en «juguetes» de los narcotraficantes. Son ya su propiedad.

construyen más incógnitas al respecto, como se aprecia en la intencionalidad del autor al hacer referencia a estos elementos en su obra. Al comienzo de la misma, aparecen dos páginas de una especie de carta introductoria, a la que el autor denomina «Gratitudes». En ella, señala el porqué de la escritura. Argumenta que lo hizo por la solicitud de la secuestrada Maruja Pachón y de su esposo Alberto Villamizar —quien se ofreciera como intermediario entre los Extraditables y el presidente de Colombia, César Gaviria, para las negociaciones de liberación de los periodistas secuestrados—. A su vez, considera que la finalidad de la construcción de este libro fue que los sucesos históricos narrados nunca más volvieran a acontecer en el país.

## CONCLUSIONES

Retomando la definición establecida por la Real Academia Española (2022), se puede dudar de que exista un verdadero tabú con respecto al género del narcotráfico en México, debido a que es una situación en «voz alta». Los medios de comunicación, la música, la literatura e, incluso, las conversaciones cotidianas en México se ven constantemente caracterizadas por dichos sucesos. El actuar del narco no se encuentra en silencio en los espacios privados, pero sí en algunos espacios públicos, como es el caso de las escuelas. Allí, la única mención que se hace es referente a las prácticas para salvaguardarse ante un enfrentamiento con armas de fuego o una contingencia de índole similar.

Con ello, surge la necesidad de construir una verdadera educación en función del tema, que clarifique las dudas de los jóvenes, quienes son los más propensos a ser engañados y reclutados por el crimen organizado. Muchas veces, estos jóvenes descienden de hogares en precariedad y encuentran en el ilícito la forma de ganar grandes sumas de dinero, a sabiendas que su vida está en riesgo y que el promedio de vida dentro del negocio es muy corto.

El Gobierno de México ha anunciado medidas para contrarrestar el problema, fundamentadas principalmente en las Fuerzas Armadas, las cuales se convierten de manera automática en promotores y validadores de dicha violencia, que propicia su proliferación y su intensificación. La violencia no puede ser subsanada con más violencia, sino con el trabajo colectivo y generador de conciencia de toda la población.

## CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara ser parte del comité editorial de la revista *World Literature & Linguistics*.

## REFERENCIAS

Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Brito, M. (2016). División sexual del trabajo: espacio público, espacio privado, espacio doméstico. En C. Hernández, A. García & O. Sabido (Coords.), *Conceptos clave en los estudios de género* (pp. 63-90). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Broad, C. (1999). Introducción. En M. Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 11-29). México: Fondo de Cultura Económica.

De Beauvoir, S. (1965). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte. [https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El\\_segundo\\_sexo.pdf](https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf)

García Márquez, G. (2013) [1996]. *Noticia de un secuestro*. México: Diana.

Gubar, S. (1999). «La página en blanco» y los problemas de la creatividad femenina. En M. Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 175-203). México: Fondo de Cultura Económica.

Kolodny, A. (1999). Un mapa para la relectura, o el género y la interpretación de textos literarios. En M. Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 152-174). México: Fondo de Cultura Económica.

López, A. (1984). *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*. [tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana]. Repositorio Institucional Colmex. <http://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10000864>

Melgar, L. (2016). Familia: en resignificación continua. En C. Hernández, A. García & O. Sabido (Coords.), *Conceptos clave en los estudios de género* (pp. 91-103). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Murray, D. & Gertz, P. (Prods.) (2016). Episodio 1. Cara a cara con Escobar (video). Estados Unidos: National Geographic. <https://www.dailymotion.com/video/x4o6bxm>

Real Academia Española (2022). Tabú. En Autoedición, *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). <https://dle.rae.es/?id=YtmZJ7h>

# POLÍTICA Y PODER ENTRES OBRAS DE RICARDO PIGLIA


## *POLITICS AND POWER IN THREE WORKS BY RICARDO PIGLIA*

**Diana Marcela Toro Pardo**

dianamtorop@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5921-3017>

Maestranda en Literatura y Estudios Latinoamericanos por la Universität Bern, Suiza.

<b>RECIBIDO</b>	[22/12/2021]	<b>ACEPTADO</b>	[07/02/2022]	<b>PUBLICADO</b>	[18/03/2022]	
<b>Pág. 47 - 68</b>						

### RESUMEN

En este trabajo, se eligieron tres novelas del escritor Ricardo Piglia: *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992) y *El camino de Ida* (2012). El propósito fue analizar algunos de los componentes políticos que se encuentran en las obras, tales como los aparatos estatales y los personajes en cuanto que se muestran como sujetos políticos. Para reflexionar en torno a ello, se tomará la teoría política de Arendt (2018) y Han (2016), así como algunos textos críticos del mismo Piglia, en los que delibera acerca de la política y el poder. Con esta investigación, se evidencia que a través de las novelas no solo se constatan los aparatos ideológicos y políticos, sino que estos revelan la idea de contar todos los relatos posibles; en especial, los relatos de los personajes que se encuentran al margen, como los locos, los migrantes o los revolucionarios. Entonces, las novelas harían denuncias serias y elaboradas sobre la violencia, la opresión y la autoridad sin límites, sin que se lleguen a convertir en literatura comprometida.

#### ► Palabras clave

Política; poder; aparato; migrantes; locos, vagabundos.

## ABSTRACT

*In this work, three novels by the writer Ricardo Piglia were chosen: Perpetual Prison (1988), The Absent City (1992) and Ida's Way (2012). The purpose was to analyze some of the political components found in the works, such as the state apparatuses and the characters insofar as they appear as political subjects. To reflect on this, the political theory of Arendt (2018) and Han (2016) will be taken, as well as some critical texts by Piglia himself, in which he deliberates about politics and power. With this research, it is evident that through novels not only ideological and political apparatuses are verified, but that they reveal the idea of telling all possible stories; especially, the stories of characters who are on the sidelines, such as madmen, migrants or revolutionaries. Then, the novels would make serious and elaborate denunciations of violence, oppression and limitless authority, without becoming compromised literature.*

---

### ► Keywords

Politics; power; apparatus; migrants; madmen; vagabonds.

---

## INTRODUCCIÓN

En la obra del escritor Ricardo Piglia, se pueden encontrar componentes intertextuales y extratextuales configurados dentro del orden de la realidad política y social que se refieren a la lucha por el poder; es decir, se trata de «guiños» a la política nacional argentina, así como al autoexilio y la revolución.

En ese sentido, lo que se busca analizar en este trabajo son algunos de esos componentes para observar cómo se relacionan entre sí y ver si pueden explicarse dentro de las obras como artefactos independientes, así como intertextualmente. Para esto, se tomarán tres textos del escritor: *Prisión perpetua* (2014) [1988], *La ciudad ausente* (2019) [1992] y *El camino de Ida* (2020) [2012]. Pese a que los textos leídos corresponden a versiones más modernas, es importante tener en cuenta la publicación de las primeras ediciones para el contexto de las obras.

Además de la reflexión sobre los componentes políticos y de poder dentro de las obras, se tomarán algunas referencias del contexto histórico y político de Argentina, así como los textos críticos del escritor. Para ello, se considerará la misma idea del autor cuando indica que «uno solo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional» (Piglia, 2001 [1986], p. 56). Por ende, se pretenderá enmarcar su literatura en un espacio y una época específicos que será imposible obviar. Entonces, es indispensable retomar algunos elementos históricos, sociales y políticos dentro del análisis de las obras.



## DESARROLLO

### 1. Poder y política

«Siendo la ciudad... una pluralidad,  
debe conducirse mediante  
la educación a la comunidad y unidad.→  
Aristóteles. *La política*»  
(Arendt, 2018, p. V).

Es necesario comprender dentro de qué contexto se encuadran los términos «política» y «poder», que serán fundamentales para este trabajo.

#### 1.1. Política y poder desde la filosofía y la teoría política

Por un lado, se considera la noción de «política» tal como lo comprende Hannah Arendt, quien se refiere a esta como el intento de «estar juntos y los unos con los otros» (2018, p. 5). De acuerdo con la autora, «la política nace en el *Entre-los-hombres*, por lo tanto completamente *fuera del hombre*. De ahí que no haya ninguna substancia propiamente política. La política surge en el *entre* y se establece como relación» (Arendt, 2018, p. 7).

Todo texto literario con diégesis en el que intervienen de manera directa o no personajes que están organizados en un mundo ficcional se encuentran en ese «estar juntos y los unos con los otros» (Arendt, 2018, p. 5). Por esa razón, se puede hablar de política también en la literatura; pero no solo los personajes pueden dar cuenta de esa política que trabaja Arendt (2018). Además, el discurso del relato —esa yuxtaposición entre las narraciones de las obras de Piglia— plantea un «estar juntos y los unos con los otros» (Arendt, 2018, p. 5), pues las narraciones plasman un juego entre narradores con narradores-autores que no siempre es el mismo y que necesitan convivir en un mismo texto, tal como se expresa a continuación:

La política, se dice, es una necesidad ineludible para la vida humana, tanto individual como social. Puesto que el hombre no es autárquico, sino que depende en su existencia de otros, el cuidado de ésta debe concernir a todos, sin lo cual la convivencia sería imposible. Misión y fin de la política es asegurar la vida en el sentido más amplio (Arendt, 2018, p. 27).

Por otro lado, se halla el concepto de «poder». Para la definición de esta palabra, se tendrá en cuenta lo desarrollado por Arendt (2018) y Han (2016). La primera autora considera que el concepto de «poder» puede aunarse al de «violencia». Esa unión se explica con la premisa de que el crecimiento de los medios de violencia y destrucción no ha sido posible exclusivamente por las invenciones técnicas, sino por la conversión del espacio público-político en la autointerpretación teórica de la Edad Moderna, en la que se expone una realidad brutal diferenciada por su violencia. Y agrega lo siguiente:

Únicamente el progreso técnico ha podido derivar desde el principio en un progreso de las posibilidades de aniquilación recíproca. Allí donde los hombres actúan conjuntamente se genera poder y puesto que el actuar conjuntamente sucede esencialmente en el espacio político el poder potencial inherente a todos los asuntos humanos se ha traducido en un espacio dominado por la violencia. De ahí que parezca que poder y violencia son lo mismo, y en las condiciones modernas ese es el caso. Pero por su origen y su sentido auténtico poder y violencia no sólo no son lo mismo si no que en cierto modo son también opuestos. Allí donde la violencia, que es propiamente un

fenómeno individual o concerniente a pocos, se une con el poder, que solo es posible entre muchos, se da un incremento inmenso del potencial de violencia, potencial que, si es bien impulsado por el poder de un espacio organizado, crece y se despliega siempre a costa de dicho poder (Arendt, 2018, p. 56).

Además, ese progreso técnico servirá al trabajo para comprender los aparatos tecnológicos que aparecen dentro de las novelas de manera aislada. Para que ello se concrete, se hará uso de la intertextualidad. El mismo Piglia explica la importancia de la política en *Crítica y ficción* (1986) al afirmar lo siguiente:

Pienso que todos los grandes textos son políticos. Hay una política en el crimen y una política en el lenguaje y una política en el dinero y en el robo y una política en las pasiones. Y de eso hablan los grandes relatos. Son modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad. Como decía Ernest Bloch: «El carácter esencial de la literatura es tratar lo todavía no manifestado como existente». Hay siempre un fundamento utópico en la literatura. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía (Piglia, 2001 [1986], p. 94).

Por su parte, Han (2016) tiene también una explicación del término al haber realizado un análisis que podría ser extratextual, puesto que considera los conceptos ya desarrollados por Arendt (2018). Para Han (2016), el poder se puede dilucidar a partir de su lógica, su semántica, su metafísica, su política y su ética. Esta aclaración es importante para este trabajo, debido a que se tratarán las orientaciones teóricas de la lógica y la semántica del poder especialmente, ya que en su tesis sobre la política del poder ya se toman los postulados argumentados anteriormente por Arendt (2018).

Dentro de la lógica, Han (2016) explica que, aunque no hay un consenso acerca del término, sí puede establecerse que el poder debe definirse como un concepto dinámico, porque que se relaciona con la libertad y la coerción. Dentro de una orientación lógica, se puede inferir que «cuanto más poderoso sea el poder, con *más sigilo opera*» (Han, 2016, p. 11). Para este filósofo, el poder es más espacioso que la violencia. Y esta se convierte en poder cuando se deja más tiempo. Así, podría pensarse que el poder se basa en un «más o menos de espacio y tiempo» (Han, 2016, p. 43). En ese sentido, el poder no se limita a matar, sino que deja vivir. El poder no excluye acción ni libertad. Es «donador» de tiempo y espacio.

De acuerdo con la semántica del poder, habría que señalar que el autor asegura que la violencia pura está en oposición al poder, debido a que el poder se enlaza con un sentido (Han, 2016). Este sentido surge a partir de una correspondencia mutua del contexto o de una continuidad referencial que remite a un sentido con otro. Para explicarlo, pone como ejemplo una palabra al padecer una transgresión. Esto se produciría al vaciarse toda alusión en la palabra. Por lo tanto, se apreciaría una pérdida total de sentido. Y así funcionaría el poder (Han, 2016).

El poder tiene la facultad de incrementar su eficiencia y su estabilidad si está oculto. Se hace pasar por algo cotidiano y obvio. En eso consiste su astucia, pues sin coerción ni amenaza opera sobre el «automatismo de las costumbres» (Han, 2016, p. 68). De acuerdo con el autor, esta facultad no se restringe al siglo XIX: opera en todas las sociedades que muestran cierta complejidad (Han, 2016). Esto quedará en evidencia en las lecturas de las dos obras, tal como se verá más adelante. A propósito de ello, Han menciona: «El sentido social contiene siempre una dimensión de poder y de dominio. En ese sentido se expresan diversos intereses del poder. Al fin y al cabo, el sentido social es el sedimento de un poder que opera simbólicamente» (2016, p. 71). Además, la literatura como un

entramado complejo hace referencia a este sentido del poder simbólico, no solo entre los personajes o las contraposiciones de los lugares, sino por las representaciones que hace de la realidad.

Por último, habría que mencionar que el poder no se inscribe solo en el hábito. Para el autor, la nacionalización de una masa o la formación de una cultura nacional que se produzcan a través de símbolos o narraciones representan en sí mismos una continuidad de sentido de la que el poder se sirve. A ello, agrega lo siguiente: «La fragmentación no es ventajosa para el poder. El establecimiento de una configuración de sentido homogénea y nacional asegura la lealtad de las masas y, por medio de ella, el dominio» (Han, 2016, p. 72). De ello, se puede acotar que la literatura de Piglia tiende a ser precisamente fragmentada y no homogénea; es decir, desde la misma estructura salteada de las novelas, se plantea una contraposición al poder, visto como concepto político.

## 1.2. Política y poder desde Piglia

El mismo Piglia brinda claves para comprender lo político dentro de su obra, desde allí mismo —como se verá en el análisis—, como también desde otros textos fundacionales de su literatura, como, por ejemplo, sus textos críticos. En el análisis que hace Luis García (2013) sobre el compromiso político de este escritor, muestra su lado más marxista al exponer un argumento fundamental en torno a la literatura y la política. Este consiste en que el arte es una instancia de producción material. Si se afirma eso, toda la literatura es por sí misma un «escenario de la lucha de clases» (García, 2013, p. 55).

En el mismo texto, se dan otras claves para entender la política en Piglia, como en la crítica feroz que se hace hacia el formalismo ruso. Más tarde, esta será una crítica a la estética realista (socialista). Para el autor, hay un problema con la articulación entre literatura y revolución. Esta sería una trampa sin salida, pues, en general, los escritores del realismo —en específico, alude al realismo que proviene de Argentina e, incluso, de América Latina— repiten los presupuestos de la estética burguesa. Le agregan opiniones políticas izquierdistas (compromiso) a la literatura. Para Piglia, salir de esa trampa es esencial. Y esto se podrá lograr a través de Mao, ya que este pensador se opondrá a la corriente dualista o pluralista del marxismo. Para el novelista argentino, debe haber un anclaje entre literatura y revolución que evite la inviabilidad del realismo.

Para lograr salirse de ese realismo, se debe discutir varias veces la nueva función del arte. Con esta actividad, se desplazará el problema del contenido ideológico a las relaciones sociales involucradas en el proceso cultural. Se tendrá que romper las fronteras entre cultura y política, porque el compromiso es una extensión de la cultura. Aquí se encuentra lo importante, pues la literatura para Piglia no debe contener —no por lo menos de una manera diegética— lo ideológico, sino que se debe refuncionalizar el rol de la ideología en la literatura, a través de la reapropiación de las formas. Lo que parece pedir Piglia como crítico, pero también como escritor, es una nueva elaboración de la ideología por medio del discurso, no de la diégesis. Así, la literatura no se convierte en una mera opinión o compromiso, sino que se dota a la misma de una verdadera y nueva poética.

Luis García (2013) comenta el texto de Piglia, «Mao Tse-Tsung: práctica estética y lucha de clases» (1972), para indicar que el autor insiste en el momento social y objetivo de la práctica literaria, aunque con un tono que alude a Walter Benjamin, en el que se destaca la centralidad de considerar al autor como productor, tal como se expresa a continuación: «Se trata de definir al escritor como un productor desposeído de sus medios de producción cuyas tareas (políticas, ideológicas, literarias) son también sociales y están ligadas orgánicamente con la lucha revolucionaria» (García, 2013, p. 62).

Ahora, se puede pensar en los textos críticos de Piglia y cómo brinda señales sobre la construcción de sus obras literarias. Cuando en *Las tres vanguardias* (2016) explica que Benjamin plantea un problema central, él se pregunta acerca de la edificación del género de la novela. Eso es lo verdaderamente importante en Piglia. Los textos del alemán permiten que uno piense en la tensión actual entre narración y novela, pues siempre habrá narración; en cambio, no siempre habrá novela. Al respecto, ¿eso no era lo que hacía Piglia en *Prisión perpetua* y *La ciudad ausente*? Una amalgama de narraciones que al estar unidas uno no puede acertar a decir, plenamente, si son novelas, *nouvelle*, cuentos largos concatenados, crónicas, extractos de periódico, escritos de un diario personal, chismes, historias orales, etc. La elección de incluir en un artefacto textual lo que son muchos tipos de narraciones también tiene un carácter tremendamente político. Se debe recordar a Arendt cuando abordó lo relacionado con la organización en comunidad. Ella sugirió que uno debe «estar juntos y los unos con los otros» (2018, p. 5). Eso se tendría que extrapolar a los textos de Piglia, puesto que esa convivencia no se construye solo a través de los personajes, sino también por medio de la convivencia entre los diferentes tipos de narración, como muchas capas que se superponen unas tras otras, que no parecen tener mucho en común y, sin embargo, necesitan coexistir en un mismo texto. Esas pistas de la narración pueden evidenciarse a partir de quien cuenta, del punto de vista, del destinatario y el motivo.

Más tarde, Piglia explicará que la obra misma dice cómo quiere ser leída y que para saber cuál es el lugar desde donde quiere ser leída hay que saber edificar la poética interna con la que el texto fue escrito. Esto significa preguntarse contra quién se luchó al escribirlo, porque la construcción de una poética supone una lucha con otras poéticas que la anulan. Si la novela o el texto son leídos desde la poética opuesta —a la cual se enfrentan—, no tendría ningún valor.

Al mismo tiempo, el escritor erige un contexto a partir del cual sus textos deben ser leídos. Aunque Piglia clarifica este punto con otras obras literarias escritas por Manuel Puig, Juan José Saer y Rodolfo Walsh, es claro que se podría entender este punto acerca de su propia obra; es decir, que el mismo Piglia consolida ese contexto sobre el cual se debe leer toda su obra<sup>1</sup>.

Además, Piglia es claro con respecto a la alianza entre literatura y poder cuando explica que «la literatura es una sociedad sin Estado» (Piglia & Benavides, 2017, párr. 23). Pero, al fin y al cabo, en una sociedad ficcional como tal, se organizan los personajes-sujetos. Eso «da luces» también para comprender la política en los textos que se analizarán para este trabajo.

## 2. Análisis

En un primer momento, es posible hacer referencia al tipo de texto que se encuentra en las obras de Ricardo Piglia y que se analizarán para este trabajo, como ocurre con *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992) y *El camino de Ida* (2012). Si se tiene en cuenta el «lector modelo», de Umberto Eco (1979), se infiere que hay tres textos que están abiertos. Estos se hallan repletos de elementos que no se dicen —vacíos que el lector debe llenar—. Eso proporciona una libertad inusitada al lector. De alguna forma, leer a Piglia implica salirse de él. El texto no es suficiente. Consiste en una invitación a leer desde otras perspectivas o puntos de vista, de releer y convertirse en un lector «salteado» y asumir esa lectura con la paranoia que implica.

<sup>1</sup> Esto supondría un trabajo mayor. Sin embargo, mi hipótesis es que se podría hacer una verdadera elaboración de Renzi si se leen todas las obras de Piglia y se atienden a la construcción de ese personaje-narrador. Es posible que las respuestas o vacíos de una obra se llenen en otra. Pues parece que las obras conversan entre sí mismas.

Hacer un estudio narratológico de las obras requiere un trabajo arduo y exhaustivo. Esto es causado por los cambios continuos entre la diégesis —en cuanto a tiempo, espacio y personajes— y el discurso —en relación con el modo del discurso, la voz de quien narra y las diferentes focalizaciones—. Además, se debe poner mucha atención en cada uno de esos puntos. A menudo, las acciones no parecen mantener vínculos de ningún tipo. Eso conlleva que se cree un lector obviamente «salteado», pero también ayuda a obstruir la historia y su interpretación se hace más difícil.

En fin, este trabajo intentará hacer una interpretación un poco más general de las obras, considerando, en principio, los temas de política y poder y cómo estos se construyen en la diégesis y el discurso.

El análisis de *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992) y *El camino de Ida* (2012), del escritor Ricardo Piglia, seguirá una estructura conformada por dos partes. La primera se ciñe a los aparatos políticos, los cuales son tomados como «aparatos», en el sentido literal y no solo de manera metafórica. La segunda se basa en tomar en cuenta a los personajes como sujetos políticos; es decir, se hace referencia a los personajes dentro de la novela y su relación con los otros personajes que hacen parte de la realidad social y política de la narración.

## 2.1. Aparatos estatales y máquinas malignas

Cada uno de los textos por trabajar plantea un universo propio; en algunos casos, difícil de situar en una línea temporal o vincularlos entre sí, debido a que los espacios y los tiempos pueden ser diferentes, así como la tipología textual. Por ejemplo, en *Prisión perpetua* (1988), se pasa de un narrador en 1.ª persona a otro en 3.ª persona, o de un texto narrativo a una noticia, a una entrada de un diario o a textos que se asemejan a la crónica o la noticia periodística. En esos universos, se presentan unos personajes que cohabitan el texto, se alternan y coexisten como en una sociedad. De acuerdo con su forma de introducirse, se encontrará la idea de Arendt de la política, el «estar juntos y los unos con los otros» (2018, p. 5), pues la existencia de los unos depende también de los otros, aunque en un principio no sea tan claro por los saltos.

Con esta primera mirada, se establecerán las relaciones existentes en este apartado sobre las máquinas y los aparatos con la política y el poder.

En *Prisión perpetua*, aparecen varias máquinas. Por ejemplo, esto se observa cuando el padre del «narrador» habla a través de un teléfono y grita lo siguiente: «¡También los paranoicos tienen enemigos!» (Piglia, 2014 [1988], p. 13). En algunos de los breves relatos fragmentados como «La voz cantante» o «Saber vender», se cuenta la historia del padre de Steve por medio del «narrador». Allí se mencionan algunos aparatos, tales como los transmisores o las máquinas de coser, tal como se aprecia a continuación: «Su única preocupación era un transmisor de onda corta que cuidaba más que su alma [...] desde ahí transmitía sus mensajes en inglés e italiano. [...] Cada tanto cambiaba la frecuencia para no ser interceptado por el FBI» (Piglia, 2014 [1988], p. 24).

Tanto en el aparato telefónico como en los transmisores, se halla la idea imperativa de comunicar, decir y dar información. Además, el transmisor siempre se ha asociado con la idea de peligro. Es a través de un transmisor que los barcos y los aviones pueden dar la voz de alerta, así como los revolucionarios pueden dar información clave acerca de su ubicación o lo que necesitan para sobrevivir.



Otro ejemplo aparece en el relato titulado «La cajera». En este, se menciona que «la rubia de la caja se levantaba cada tanto y ponía monedas en la victrola, sin mirar las teclas, de memoria, los ojos en la luz de neón, los mismos discos, una y otra vez» (Piglia, 2014 [1988], p. 25). O, en «Un arte que declina», por medio de Steve, se menciona la historia de un conocido dedicado a la mecánica: «Este amigo había logrado construir un pequeño aparato que alteraba la memoria» (Piglia, 2014 [1988], p. 32).

En estos dos nuevos ejemplos de máquina, se encuentra la idea del recuerdo, de recordar algo ya escuchado (canciones). Quizás esto se haga para no olvidarlo. Y eso conducirá al segundo aparato, que parece un «guiño» a *La ciudad ausente* (1992) y a la máquina de contar historias —siempre de una nueva manera: alteradas.

En *Prisión perpetua* (1988), también se muestra la historia del psiquiatra falso que atendía en un centro telefónico de asistencia al suicida. Esa situación se aprecia del siguiente modo:

A cualquier hora del día lo llamaban hombres y mujeres desesperados que le contaban la historia de su vida. No se trataba de la historia de su vida, en realidad contaban un acontecimiento que, según ellos, había provocado la declinación y la catástrofe (Piglia, 2014 [1988], p. 43).

El psiquiatra grababa todas las llamadas y volvía a escuchar las cintas; es decir, «el relato múltiple de la ciudad. Quería captar el centro de la obsesión secreta de Nueva York» (Piglia, 2014 [1988], p. 44). Frente a ello, uno se encuentra con el teléfono con frecuencia. Aunque, en esa oportunidad, la necesidad de preservación de las historias no tiene únicamente la idea de comunicar, sino que además lleva consigo la concepción de que un suicida no quiere ser escuchado al contar la historia de su vida, sino la imagen de que fue un solo acontecimiento de ella el que los había llevado a la posible destrucción de sí mismos.

Incluso, las máquinas podrían simbolizar el problema de la mala comunicación. Por ejemplo, hay una historia de un convicto que acababa de salir de la cárcel y que tenía la impresión de que afuera la realidad contaba con una banda de sonido mal sincronizada. Eso se aprecia a continuación: «Parecían querer decirle algo que no entendía» (Piglia, 2014 [1988], p. 46).

Si solo se tienen en cuenta los aparatos que aparecen en *Prisión perpetua* (1988) y se organizaran, se podrían establecer dos tipos por ahora. El primer aparato sería el comunicativo, como cuando se trata de un teléfono, un transmisor o una banda de sonido. A través de ellos, se puede emitir información importante, lugares de encuentro o dar señales de vida. Pero también se pueden dar malas sincronizaciones o malentendidos. El segundo tipo de aparato consistiría en la máquina que preservar o alterar la memoria. Estas ayudan a guardar, preservar o replantear la memoria; incluso, a reproducirla, como los aparatos musicales, la radio, la televisión o la máquina de contar historias en *La ciudad ausente* (1992).

En *La ciudad ausente* (1992), se encuentra la máquina de narrar: Elena, quien puede categorizarse bien en el segundo grupo —que ya se ha delineado y del cual se tratará más adelante—. Además, aparece la monstruosa reconstrucción de un pájaro que servía para anticipar tormentas. Este aparato podría clasificarse en el primer grupo, pues al anticipar tormentas tiene el rol de comunicar algo que va a suceder. A pesar de esto, más adelante queda claro que el pájaro ahora no funciona, debido a que «sufre la falta de verdad» (Piglia, 2019 [1992], p. 101).

Más tarde, en el apartado de «La isla», se cuenta un mito en el cual un personaje llamado Nolan construye un grabador de doble entrada, con el cual era posible improvisar conversaciones al usar un sistema de juegos lingüísticos; sin embargo, tres años después, la máquina comienza a combinar las palabras. El pájaro y este grabador podrían verse como un tercer grupo: el de aparatos dañados. En *El camino de Ida* (2012), también aparecen otras máquinas, como la radio que tiene Orión y que podría clasificarse en el primer grupo. Asimismo, podría hacerse referencia a las bombas caseras fabricadas por Munk y que podrían pertenecer a una cuarta categoría, una caracterizada por máquinas que hieren o dañan. Todos estos aparatos se oponen significativamente a otro aparato: el estatal, que, en términos políticos, alude al conjunto de personas y leyes que gobiernan una nación (Real Academia Española, 2022). Contrastan, porque en muchos casos los personajes que poseen los aparatos parecen hacerle frente a ese aparato —el estatal—. Por medio del teléfono y los transmisores, se puede mantener una comunicación entre los sujetos y su realidad o lo que pasa a su alrededor. Gracias a la máquina de contar historias o de preservar la memoria —sin importar que estén buenas o dañadas—, se cuentan los relatos no oficiales o posibles. Es a través de las máquinas para dañar —las bombas— que se establece el argumento para liberar al mundo precisamente del perjuicio que estas ocasionan.

El aparato estatal en *Prisión perpetua* (1988) y *La ciudad ausente* (1992) se puede entender con mayor claridad con la represión que se padece desde la permanencia en una cárcel o la vivencia bajo una dictadura. No obstante, son los aparatos como la máquina de Macedonio, la grabadora y su reproducción infinita los que cuentan las versiones no tenidas en cuenta, las narraciones orales o de quienes se encuentran al margen y que en ocasiones son vistos como locos.

Elena —posiblemente la máquina-aparato más importante de *La ciudad ausente* (1992)— tiene la tarea de preservar los nudos blancos. Según Cristina Iglesia (1996), estos son el sentido de todas las palabras grabadas en la memoria colectiva. Si algo «ilumina» la lectura de las obras de Ricardo Piglia, es precisamente esto: la idea de que los relatos pueden y deben ser poder contados desde todos los puntos de vista. Si se callara algún punto de vista, significaría políticamente el silenciamiento de las realidades posibles; es decir, poner por encima lo textual sobre lo oral. Sin embargo, tanto en *Prisión perpetua* como en *La ciudad ausente*, se le «da cabida» a otros tipos de relatos que parecen más orales. Por ejemplo, la máquina de narrar no es un libro, sino un aparato con voz, aunque paradójicamente el artefacto por el cual se puede ver, reconocer y representar a Elena sea un texto.

Pero la máquina también puede ser vista como un peligro para la humanidad. Si se observa al personaje de Munk en *El camino de Ida* (1992), se recuerda que este se circunscribía dentro de lo que se conoce como «ludismo». En sí, este término es «miembro de cualquiera de las bandas de trabajadores ingleses que destruyeron maquinaria; especialmente, en fábricas de algodón y lana, que creían que amenazaba sus trabajos desde 1811» (Lexico, 2022, párr. 2)<sup>2</sup>.

En la actualidad, se acuña el término «neoludismo» para definir a las personas que se oponen a las nuevas tecnologías; es decir, a las nuevas máquinas. No obstante, no deja de ser contradictorio que el mismo Munk construyera máquinas artesanales (bombas) para llevar a cabo sus ataques.

---

<sup>2</sup> La traducción de esta cita es mía. La cita original en el idioma inglés es la siguiente: «A member of any of the bands of English workers who destroyed machinery, especially in cotton and woollen mills, that they believed was threatening their jobs since 1811» (Lexico, 2022, párr. 2).

En *El camino de Ida* (2012), ese aparato estatal está mucho más escondido en el discurso. Así, converge la idea de que el terrorismo se erige desde la individualidad y que, en realidad, no existe una relación entre todos esos sujetos que ponen bombas, estrellan aviones contra torres o entran a las escuelas a matar niños indefensos. Esta diferencia puede notarse en la construcción que hace Renzi del revolucionario. Para ello, se cuida de hacerlo con sus propias palabras, en 1.ª persona y dándole voz a otro autor: Serguei Necháiev. Eso se muestra a continuación:

El revolucionario es un hombre perdido. No tiene intereses personales, ni causas propias, ni sentimientos, ni hábitos, ni propiedades; no tiene ni siquiera un nombre. Todo en él está absorbido por un único y exclusivo interés, por un solo pensamiento, por una sola pasión: la revolución (Piglia, 2020 [2012], p. 124).

Esta idea del revolucionario no se opone a cabalidad a la elaboración que hace Nina sobre el terrorista: «El negador, el destructor, se propone reducir a cenizas el mundo para que surja de sus cenizas un fénix noble y puro» (2020 [2012], p. 125). Ese fénix podría ser la revolución. Al final de *El camino de Ida* (2012), se le «da voz» precisamente a ese terrorista (Munk), que podría ser considerado también un revolucionario, ya sea para humanizarlo, tratar de empatizar con él o entender su razonamiento. Ese pensamiento parece mostrar que el terrorismo en los Estados Unidos no es algo aislado, sino un problema endémico que el aparato estatal pretende individualizar para no abordarlo desde adentro.

Si se analizan estos aparatos desde la organización política de una sociedad, se podría afirmar que la máquina simboliza el objeto de los medios de producción, de un capital físico. En *La ciudad ausente* (1992), la máquina de crear historias está siempre enmarcada en fábricas, talleres o almacenes; en especial, donde trabaja el proletariado. El mayor medio de producción está en el museo, un lugar que generalmente pertenece a lo público, que es un espacio destinado a los trabajadores que mantiene una idea de dominio en los que poseen esa fuerza de trabajo, aunque permanece escondido por culpa de la dictadura. Todo ese trabajo entre los que protegen la máquina de narrar retorna a quienes están deseosos de escuchar las historias no contadas, los relatos no oficiales, las narraciones orales, etc.

Además, la máquina funciona como una unidad de producción. Consiste en una forma de mediar el trabajo humano con el acto mismo de transformación de la naturaleza. Lo peculiar es que esa naturaleza no viene de la tierra, sino del mismo ser humano, de la necesidad de capturar y volver una y otra vez sobre la memoria para que desaparezca o sea silenciada.

En general, los medios de producción sirven para producir los bienes necesarios para la subsistencia del ser humano: propician su alimentación, su vestimenta, etc. En *La ciudad ausente* (1992), esta condición se va más allá, pues se introduce la idea de que los medios de producción no solo están en objetos físicos, sino también en lo que necesita el sujeto como «ser humano»: necesidad de recordar hechos, crear narraciones o establecer vínculos con la realidad que se vive a diario.

Un ejemplo de ello se aprecia en la apropiación de las unidades de producción —en este caso, de la máquina— y que llega a un público específico de manera gratuita. Esto se ve en *El camino de Ida* (2012). Allí se corrobora cómo le regalan una radio a Orión, la condición de la grabadora de una mujer que repite la misma historia, la llegada de Junior al museo y su oportunidad de ver cómo funciona la máquina de narrar (Elena).

Si se toma lo dicho por Han (2016), se entiende el poder en *Prisión perpetua* (1988) como un concepto que no se relaciona tanto con la libertad, porque siempre se está

construyendo la idea de la cárcel como un laboratorio, donde se coarta y se edifica una idea de violencia tan fuerte que los personajes que pasan por ahí no pueden regresar a la libertad sin daños.

En *La ciudad ausente* (1992), es aún más robusto, ya que el poder imperante no opera con sigilo. No «dona» espacio, debido a que la ciudad está vigilada de forma continua. Tanto los espacios como los personajes, son inestables, fragmentados o restrictivos. No se presenta el poder como algo cotidiano.

Por último, en *El camino de Ida* (2012), se presenta el poder bajo estructuras más asociadas con lo dicho por Han (2016). El poder parece manifestarse en la libertad que tienen los personajes de moverse en el mundo narrativo. Los estudiantes son libres de hacer tesis doctorales que sus profesores a veces no encuentran interesantes. Los profesores cuentan con la libertad de poseer tiburones en sus sótanos o un académico solitario siente la libertad de atacar e intentar matar a otros personajes que no van bien con su ideología. Pero, al mismo tiempo, esa libertad genera cierta violencia: algo que según Han (2016) va en contraposición a la misma idea de poder.

Piglia ya había establecido con claridad lo que él consideraba político dentro de la literatura. Se va construyendo esa idea de que la literatura misma con su estética requería una técnica —tanto de forma como de contenido—. Consistía en una unidad de producción (en términos políticos), que, como tal —dentro de un sistema social—, era un acto de trabajo humano que podía transformar la naturaleza y suplir esa necesidad del ser humano de subsistir a través de la memoria. El libro mismo como artefacto, así como la máquina de hacer historias, son aparatos políticos en tanto que se producen por sujetos que están inmersos en los medios de producción. Desde una idea que acota a Walter Benjamin, es necesario no solo capturar esos medios de producción, sino reapropiárselos para modificarlos o «refuncionalizarlos» —como ya lo mencionó Piglia en algún momento.

El tema que surge con respecto a los aparatos es el poder del lenguaje para crear y definir la realidad: la versión oficial de la historia del Estado, una máquina que crea historias que se convierten en realidad, los intentos de la policía por controlar el flujo de información, un mundo en el que la gente cuenta historias en un intento de reescribir esa misma historia o de evitar que otros la escriban por ellos.

Debe recordarse que *Prisión perpetua* fue publicada al final de la década de los ochenta, una etapa en la que Argentina había regresado a la democracia. Allí fue normal que la literatura, fuera comprometida o no, mostrara explícita o implícitamente aspectos como la violación a los derechos humanos, la denuncia al aparato estatal dictatorial que había asesinado y desaparecido a miles de personas. En específico, los aparatos ficcionales creados en *Prisión perpetua* (1988) muestran todo el horror vivido años antes. El mismo texto se refiere a lugares, fechas y personajes importantes como Perón, un convicto que sale de la cárcel, un exalcohólico que le gustaba recorrer habitaciones militares, mujeres que salían de psiquiátricos y relatos de exiliados.

Algo similar pasa con *La ciudad ausente*, publicada por primera vez en 1992. Esta obra sigue muy de cerca el fin de la dictadura y pone de manifiesto —con mayor exactitud— la contraposición entre el aparato de la memoria (el intento por no olvidar lo ocurrido) y el aparato estatal que reprime, sigue, enloquece, vigila y coopta todos los medios por los cuales se puede vivir en libertad. Saer (2008), en un análisis que hace de *Respiración artificial* (1980), manifiesta que esa obra y otras posteriores que abordan la dictadura o ese contexto —tanto para *Prisión perpetua* como para *La ciudad ausente*— podrían ser vistas como actos revolucionarios en sí mismas.

Aunque *El camino de Ida* fue publicado mucho más tarde, en 2012, en la obra sí se encuentra cierta memoria del pasado. El «narrador» está contando la historia de una manera retrospectiva y siempre se refiere a un momento indefinido anterior, tal como se muestra a continuación: «En aquel tiempo vivía varias vidas» (Piglia, 2020 [2012], p. 13). Esta frase contrasta bien con una línea muy similar de *Prisión perpetua*: «Tengo la extraña sensación de haber vivido dos vidas». Ante ello, ¿acaso es el mismo «narrador» en los dos textos quien da una pista sobre el tiempo? La alusión a *El camino de Ida* (2012) está en pasado, mientras que la que se hace a *Prisión perpetua* (1988) está en presente. Esto se debe a que quizás las dos novelas se refieren al mismo instante, así tengan más de 20 años de diferencia entre la publicación de un texto y otro. Igualmente, si se tienen en cuenta ciertas alusiones que hablan de ese «narrador»-Renzi (narrador-autor y alter ego)-Piglia y se mira la biografía del autor, se descubre que él comenzó a trabajar en los Estados Unidos a partir de 1987, justo unos años después de que Argentina retomara la democracia. Renzi también menciona fugazmente épocas o movimientos políticos argentinos como el peronismo: «Les haría falta un poco de peronismo a los Estados Unidos» (Piglia, 2020 [2012], p. 38).

Por lo tanto, las tres obras tienen ciertas referencias textuales que permiten poner el tiempo de la narración —en especial, el de la diégesis— en el límite entre la dictadura y la democracia o, como mínimo, hacen mención explícita a este momento histórico de Argentina.

## 2.2. Los personajes como sujetos políticos

Los personajes también tienen mucho que expresar en esta idea de la política y el poder dentro de las tres obras literarias. Casi podría decirse que muchos de estos sujetos pertenecen a arquetipos que son transgredidos por *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992) y *El camino de Ida* (2012). En algunos casos, esta situación modificará el estereotipo del sujeto revolucionario, el académico o, incluso, se le da una relevancia inusitada a personajes que se encuentran al margen y que prototípicamente no deberían ser notables —personajes terciarios, si se quiere—. No obstante, en las obras de Piglia, si se les presta la atención merecida, tienen mucha más importancia de lo que se pensaría.

### 2.2.1. Los sujetos que están al margen

Para este trabajo, me gustaría mostrar algunos personajes que están en los bordes y que tienen cierta relevancia dentro de las obras, pero que, en general, hacen parte también de esa primera hipótesis: la idea de que no son personajes individuales, sino síntomas (huellas de algo más grande).

A pesar de que solo se trabajará con cuatro de esos personajes, habrá que aclarar que en obras como *Prisión perpetua* (1988) hay otros personajes que no necesariamente se manifiestan como revolucionarios, académicos, migrantes, locos o vagabundos. Están los ejemplos de asesinos, convictos, exalcohólicos, hombres que han estado por mucho tiempo en prisiones federales, agentes dobles y suicidas. La mayoría de ellos se encuentran en los Estados Unidos. Este espacio podría entrelazarse muy bien con *El camino de Ida* (2012), que tiene lugar en el mismo país. En *Prisión perpetua* (1988), se ejemplifica con mayor claridad lo que enuncia el «narrador» de *El camino de Ida* (2012). En realidad, todos estos sujetos-personajes que parecen ser tan individuales y únicos no lo son tanto; más bien, son individualizados por el Estado. Si estas patologías comenzaran a unirse, se podría llegar a la conclusión de que no son criminales o personajes al margen sin ningún lazo; sino que, por el contrario, solo son la manifestación de una situación habitual, constante y endémica de la sociedad estadounidense o de la sociedad en general.



## 2.2.1.1. El revolucionario

Si se hace alusión a la política, la revolución o el poder, es imposible no notar que en las obras de Piglia aparece un revolucionario o una referencia a este —a veces directa o indirectamente—; es decir, se alude a un partidario de la revolución en curso, pero también a un alborotador del orden, un sujeto que quiere cambiar la organización política que impera o acabar con el poder.

En *Prisión perpetua* (1988), se muestran dos personajes revolucionarios de los que quisiera hablar como mínimo. Primero, se trata del padre del «narrador», un hombre que «había estado casi un año preso porque salió a defender a Perón en el 55» (Piglia, 2014 [1988], p. 13). Además, se encuentra el caso de una mujer que roció a su marido con nafta y le prendió fuego. A simple vista, la mujer no parece tener nada de revolucionaria; no obstante, más tarde, el narrador anuncia lo siguiente<sup>3</sup>:

Los maridos en Arkansas deben ser ejecutados por el modo autocomplaciente con que someten y avasallan a sus cónyuges. [...] El carácter natural de ese sometimiento sólo puede ser alterado con un acto de violencia. Por lo tanto, los crímenes pasionales cometidos por mujeres son una versión concentrada del ansia de libertad que late sofocada en los oprimidos de cualquier sociedad. Estos asesinatos femeninos son la realización de las esperanzas secretas de miles de personas (Piglia, 2014 [1988], p. 29).

En *Prisión perpetua* (1988), la elaboración de estos revolucionarios podría apreciarse desde dos puntos de vista, teniendo en cuenta las pequeñas pistas que deja el «narrador» sobre ellos. Con respecto al padre revolucionario, es muy clara la crítica del «narrador» acerca de esa idea revolucionaria del padre y sus consecuencias. El «narrador» vive esa revolución, ese tener que irse a la fuerza de la ciudad, como un destierro, tal como se expresa a continuación: «No quería irme del lugar donde había nacido, no podía concebir que se pudiera vivir en otro lado y de hecho después no me ha importado nunca el lugar donde he vivido» (Piglia, 2014 [1988], p. 15). El vínculo que tiene el «narrador» desde este acontecimiento es que esa revolución del padre es la que lo aleja de su primer hogar.

Pero no necesariamente la idea del revolucionario simboliza algo negativo, pues en el segundo ejemplo —en el caso de la mujer— se sintetiza la idea de que ella es solo el reflejo de la esperanza de subvertir el poder y del ansia de libertad. De hecho, el narrador utiliza la combinación de verbo modal, más el infinitivo «deber ser», como una afirmación de las consecuencias normales o «naturales» por las que los personajes se rebelan contra el poder del «avasallamiento». Esto anterior se puede asociar perfectamente con Han (2016) cuando menciona que el poder se relaciona con la libertad. En efecto, los personajes revolucionarios de esta y los demás textos de Piglia se encuentran en la búsqueda de su libertad, ya sea como una necesidad de querer salir de la prisión, la familia, las decisiones, la dictadura o los medios coercitivos para poseer la libertad de relatar aquello que no ha sido contado.

En *La ciudad ausente* (1992), los personajes revolucionarios están mucho más claros y definidos. Asimismo, el espacio de la ciudad se configura como un centro de vigilancia con sus respectivos límites, como si fuera un panóptico (Foucault, 1975) del que no se puede salir, como son las cárceles. Estos personajes se esconden, buscan defender

<sup>3</sup> Me refiero a ciertos casos de narrador y no de «narrador», pues en algunos apartados del texto no se sabe con certeza quién es el que habla. Se podría suponer que se trata del «narrador» (en general, este se encuentra en 1.ª persona) o de cualquier narrador-personaje, que podría ser Steve o alguien en 3.ª persona u omnisciente.

la máquina de contar historias, quieren relatar esas historias que provienen de allí. Los personajes que se encuentran al margen o que son tratados como locos y prostitutas pueden constituirse también como revolucionarios; por lo menos, para los que ostentan el poder.

Por ejemplo, se puede reflexionar en torno al caso de Junior —probablemente, el personaje que atraviesa toda la obra—. Como periodista, él está en la búsqueda de una historia que debe ser contada. En la novela, Junior intenta resolver el enigma de Elena, la máquina de contar historias. Junior es tomado como un revolucionario en la medida en la que está haciendo algo prohibido para el régimen, porque debería estar contando única y exclusivamente las noticias que le sirven al poder y no a las que están intentando alterarlo. En ese sentido, la focalización sobre quién es el revolucionario y quién no depende mucho de quién mira.

Junior no cumple con el arquetipo de héroe que en medio de una aventura encuentra la verdad de la historia y, al mismo tiempo, de su propia vida. Es un simple periodista que se convierte en investigador. Va tras una historia que cree que puede escribir, pero no parece estar tratando de enfrentar el terror estatal. Después de la reunión con Lucía en el hotel Majestic, él deja claro que lo importante es la historia en sí y no lo que han tenido que vivir y sobrevivir los personajes. Aunque sí es evidente que las cosas que escribe Junior para el periódico *El Mundo* sí son el tipo de textos que mantienen o tienen la función de proteger la memoria de lo que ha ocurrido.

Alrededor de Junior se va consolidando un camino con muchos otros personajes que no perduran en el relato; más bien, son eslabones. Quienes cuentan una breve parte de su historia ahondan precisamente en el discurso, la contraposición campo-ciudad, los relatos de muertos y desaparecidos, así como el acecho que vive una sociedad compleja. Todos ellos parecen estar trastocados o locos. Siguiendo este camino y las pistas que dejan estos personajes, Junior podrá llegar al museo, al interior de la máquina, a la necesidad de protegerla y a la isla.

En *La ciudad ausente* (1992), queda la duda de que si Elena es también un personaje-máquina revolucionaria. En caso de que se la reconozca como tal, se está afirmando que es simplemente un objeto que preserva la memoria. En esta oportunidad, los personajes revolucionarios serían quienes construyen la máquina de narrar: Macedonio y el ingeniero. No obstante, al seguir la lectura del texto, es imposible no ver a Elena como una humana, porque ella está comunicándose con continuidad, hasta el punto de hablar de sí misma: «Ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar. No se trata de una máquina, sino de un organismo más complejo. Un sistema que es pura energía» (Piglia, 2019 [1992], p. 96). Ante ello, ¿qué sería lo que molesta tanto al poder de la máquina? Pareciera que lo que incomoda no es que la máquina sea un relato mil veces repetido, sino que Elena hable de sí misma y singularice el horror de lo que está contando. Al hacerlo, se le «da voz» a una víctima, se le atribuye nombre a la atrocidad y, por ende, es allí donde la justicia puede actuar.

En *El camino de Ida* (2012) —como ya se mencionó antes—, se encuentra una idea de la relación entre revolución y terrorismo: Thomas Munk. ¿Cómo se puede categorizar a este personaje? ¿Es un terrorista o un revolucionario? Ya la definición de terrorista puede «dar luces» en torno a cómo trabajar este problema, pues no hay un consenso acerca de su acepción. Ni la ONU ni la Amnistía Internacional tienen clara una definición de terrorismo o terrorista. De hecho, medios de comunicación como la BBC han extraído la palabra «terrorismo» de sus textos y sus noticias, según Henry Torres (2010). Todo ello revela que no hay un acuerdo semántico con respecto al término. La discusión es difícil, puesto

que Munk tiene una base ideológica, «Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico», en el que se definía al capitalismo como «un organismo vivo que se reproducía sin cesar, un *mutante darwiniano*, [...] que en su transformación tecnológica anunciaba el advenimiento de formas culturales que ni siquiera respetaban las normas de la sociedad que las había producido» (Piglia, 2020 [2012], p. 131).

Siguiendo sus mismos preceptos ideológicos, Munk atacó a un sujeto que trabajaba en la fusión de sistemas digitales y biológicos que permitirían la intervención retrospectiva en millones de ADN. También arremetió contra un matemático que laboraba sobre la lógica inestable de la información en series abiertas, contra un estudiante de Ingeniería, un científico encargado en un proyecto secreto, un protegido por el Estado, etc. Como se observa, en general, son atentados que siguen la lógica de su ideología, tal y como lo haría un revolucionario que busca el establecimiento político, social y económico de sus convicciones a través de acciones —en muchos casos, violentas.

No es una pretensión de este trabajo la legitimación de la violencia como forma de revolución o terrorismo; más bien, al traer a Munk en este apartado acerca del personaje-revolucionario, el objetivo es contrastar la idea de que no puede definirse con facilidad el límite entre un terrorista y un revolucionario; en muchos casos, depende también de la lógica de la sociedad y —de nuevo— del punto de vista. Como se mencionó anteriormente, lo que manifiesta *El camino de Ida* (2012) e, incluso, *Prisión perpetua* (1988) —que aborda mucho más a los Estados Unidos— es la idea de que siempre está el peligro de que todo puede individualizarse. En ese sentido, la revolución parece ser mucho más comunitaria que el terrorismo. Así, al individualizar a los sujetos que cometen actos violentos, se obvia el fondo de una problemática que siempre es social. El fondo de una revolución podría ser fácilmente la justicia, la equidad y la paz. Entretanto, el fondo del terrorismo podría ser la enfermedad mental, el extremismo, una consecuencia del capitalismo. Y, al interior de estas problemáticas, también se encuentra un síntoma de la sociedad misma. En todo caso, si uno se atiene a la definición de poder de Han (2016), la violencia pura estará en oposición al poder, porque este último aumenta su eficiencia y su estabilidad mientras más cotidiano sea.

#### 2.2.1.2. El migrante

En esta oportunidad, me centraré en dos personajes migrantes dentro de *Prisión perpetua* (1988).

El primer personaje migrante es Lucía Nietzsche, quien se manifiesta en toda la *nouvelle*. Ella es una migrante alemana que llega a Paraguay. En primer lugar, ella expresa la dificultad que tiene de pertenencia, tal como se corrobora a continuación: «Lo único que le interesaba era poder irse y volver a Europa» (Piglia, 2014 [1988], p. 67). Segundo, se muestra un pasado doloroso «a cuestas», pues era hija de un antisemita y nazi, el doctor Förster, además de que su madre había sido encontrada muerta en condiciones extrañas. Tercero, ella cuenta con una enfermedad mental, tal como se revela en la siguiente oración: «Entraba y salía de las clínicas psiquiátricas» (Piglia, 2014 [1988], p. 49). En el caso de Lucía, se presenta la historia de una migrante —o exiliada— con muchas de las características psicológicas que implica un exilio o una migración a la fuerza. La idea del imposible retorno a un lugar ya no es ni puede ser el mismo, así como cuando se padece de depresión o se carece de un lugar que uno sentía propio o donde se sentía ella misma.

El segundo personaje migrante es Steve Ratliff, un neoyorquino al que apodan «el inglés». Él vive en Mar del Plata. Según el «narrador», se trata de un tipo excepcional y que ha servido de motivación para que el narrador se convierta en escritor. Aunque Ratliff se

presenta como un tipo culto y refinado, la verdad es que guarda un secreto. Steve es un apasionado por la cárcel, la novela carcelaria y los relatos de crímenes. Eso se evidencia en el mismo libro: «Para Steve la cárcel es el centro psíquico de la sociedad» (Piglia, 2014 [1988], p. 30), «los convictos son filósofos naturales» (Piglia, 2014 [1988], p. 32) y «la cárcel es una fábrica de relatos» (Piglia, 2014 [1988], p. 33). Más tarde, se introducirá la idea de que Steve tiene un secreto. Este se basa en que su amante Pauline O'Connor había matado a su esposo y, por lo tanto, tenía que cumplir una condena de diez años de cárcel en Argentina. Steve había ido a ese país para esperar a que saliera de prisión (Piglia, 1988).

Con Steve, se evidencia al migrante que ha llegado a otro lugar por decisión propia y no por razones políticas. No obstante, también parece tener ciertas condiciones que lo acercan a la crisis: alcoholismo, desprecio por sí mismo, soledad, la idea del retorno a Nueva York y suicidio.

No resulta fortuito el hecho de que en los dos primeros relatos de *Prisión perpetua* (1988) se muestren a dos personajes que tienen tanta presencia en la *nouvelle* y que, al mismo tiempo, compartan el ser migrantes —personas que sufren con la idea de la pertenencia, de sus problemas de integración en el espacio con los otros personajes y consigo mismos—. Políticamente hablando, se sitúan lejos de la máxima de Arendt, que consiste en «estar juntos y los unos con los otros» (2018, p. 5). En ese sentido, su existencia y su influencia en los otros son indudables. Sin embargo, la propia existencia para ellos mismos no vale tanto.

En *La ciudad ausente* (1992), el migrante está representado en Junior. Él era hijo del inglés míster Mac Kensey —un jefe de estación de ferrocarril— y una chilena que se había escapado con su hija menor y se fue a vivir a Barcelona. Renzi es quien presenta a Junior al decir que era un delirante y un acomplexado como su padre. Junior es quien sigue las huellas que le deja una mujer al teléfono para encontrar y proteger la máquina de Macedonio.

En la novela, también se introducen a otros migrantes —como al ingeniero suizo que ayuda a Macedonio a crear a Elena— o a varios exiliados confinados en una isla como un experimento para enfrentar rebeliones políticas.

A pesar de que la novela plantea un escenario político muy claro de represión y vigilancia, es evidente que en la rebelión —en la fabricación de las narraciones posibles creadas por Elena— nacionales y extranjeros funcionan como un grupo unificado que tiene como fin la construcción de aparatos —la elaboración de otros puntos de vista—. Incluso, tienen la idea de que en el borde del lenguaje es donde se erige la infancia de la memoria. Esta se encontraría vacía, porque se olvida siempre la lengua en la que han fijado los recuerdos. Con ello, se tiende un «puente» fundamental entre lengua y memoria. Esta convivencia de los personajes tanto nacionales como extranjeros es política, ya que la presencia de los unos no parece tener sentido sin los otros. Y es en ese actuar en conjunto que se genera el verdadero poder (Arendt, 2018).

Ahora, si se mira *El camino de Ida* (2012), se nota que varios personajes migrantes. Por ejemplo, Nina es una rusa y profesora jubilada de literaturas eslavas, ya mayor, pequeña, ágil y enérgica. Ella se convierte en una amiga de Renzi. En muchos casos, sus opiniones contrastan con lo que el mismo Renzi piensa. Nina al no ser norteamericana puede mostrar otro punto de vista en torno a la sociedad estadounidense; es decir, su relato, así como el de Renzi, se plantea como una posibilidad de lectura de la sociedad en la ficción. Debe recordarse que uno de los objetivos ya planteados que puede extraerse de las obras mismas es la necesidad de contar todas las narraciones desde varias alternativas.

Políticamente hablando, Nina se opone en muchos casos a los otros personajes migrantes antes vistos. Parece haber escalado socialmente y estar lo suficientemente integrada a la sociedad norteamericana. No obstante, su pasado muestra otras cosas. Nina había sobrevivido a la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial, mientras escribía su tesis y más tarde tuvo que salir de Rusia por los enfrentamientos entre los revolucionarios izquierdistas y los zares. Ella sentía que desde que había salido de Rusia vivía con el «sabor a ceniza» del destierro en la boca. Es decir, de nuevo, la situación de la migración pone al personaje en la añoranza del lugar que una vez fue el hogar. Además, Nina expresa su descontento por no poder seguir hablando el ruso desde que su esposo había muerto.

La familia de Munk también es migrante, tal como se muestra a continuación: «Hijo de una acomodada familia de inmigrantes polacos» (Piglia, 2020 [2012], p. 147). Era un genio matemático formado en Harvard, sin antecedentes, ni conexiones políticas aparentes, «mortalmente serio» (Piglia, 2020 [2012], p. 148) y solitario. La tercera y cuarta parte del libro se dedican, en especial, a contar la vida de Munk y las relaciones que establece Renzi con Ida y las pistas. Munk, políticamente, representa el plano opuesto a la vida en comunidad expresada por Arendt (2018). Él mismo decide alejarse del contacto con las otras personas y refugiarse en la ficción como un Quijote:

Era una suerte de Quijote que primero lee furiosa e hipnóticamente las novelas y luego sale a vivirlas. Pero era incluso más radical, porque sus acciones no eran sólo palabras, como en el Quijote [...], sino que se habían convertido en acontecimientos reales (Piglia, 2020 [2012], p. 193).

Así como no tiene una vida en comunidad, tampoco podría establecerse que cuenta con un poder desmedido, pues su poder es la violencia y, como bien lo dice Han, «la violencia pura está en oposición al poder» (2016, p. 45).

### 2.2.1.3. Los locos

La pérdida de la razón —aquello que excede lo ordinario o lo prudente— ha sido un tema trabajado por mucho tiempo en disciplinas como la Psicología y la Literatura. En las tres obras, se hallan siempre personajes que comúnmente —aunque no únicamente— el narrador o los mismos personajes denominan «locos».

En *Prisión perpetua* (1988), el narrador da una pista importante acerca de cómo debe ser leída la cuestión de la locura. Por ello, afirma que «la locura jamás será narrativa» (Piglia, 2014 [1988], p. 43). Si uno se atiene a esta huella, podría aseverar que esos personajes que manifiestan la locura no dejan marcas en la ficción, sino que están expresando una realidad que se distancia de esa ficción. La locura sería un rastro de esa realidad. En esta *nouvelle*, aparecen muchos pequeños apartados en los que se manifiesta un personaje loco. Ratliff convive con una loca. También están los prisioneros de una cárcel como un experimento en el que se les vuelve locos. Lucía Nietzsche está recluida en una clínica psiquiátrica. La misma Lucía explica que su locura no es solitaria, tal como se muestra a continuación: «Mi madre, por ejemplo, [...] era loca y yo soy loca y todas las mujeres de mi familia eran locas» (Piglia, 2014 [1988], p. 68). Se pone a Stevensen como un personaje que podría poseer ciertos rasgos de locura, tal como se revela en el siguiente fragmento:

Encontré por casualidad las pruebas de que, durante todo este tiempo, Stevensen no había hecho otra cosa que vigilarme y espiar mis movimientos. [...] Nadie tiene derecho a usar la vida de nadie en ningún caso, salvo que sea un asesino o un loco. Stephen Stevensen no es un asesino ni es un loco, creo... (Piglia, 2014 [1988], p. 86).



En la *nouvelle*, todos estos personajes tienen cosas en común; por ejemplo, un pasado doloroso o turbulento (Ratliff y Lucía); incluso, los criminales. Esto es debido a que se trata de una acción del pasado la que los ha puesto en la prisión. Otro rasgo concordante es la vida que llevan. Al parecer, la locura pasa de generación en generación, y además se construye a lo largo de sus vidas: en cómo vive cada uno de ellos, ya sea Ratliff, Lucía o Stevensen. En este caso, la prisión funciona como un universo que representa una sociedad, y en ella también se experimenta con los sujetos o los personajes dentro de la ficción —en cuanto a su modalidad como prisioneros.

En el caso de *La ciudad ausente* (1992), es mucho más difícil establecer quién es el cuerdo del loco, porque todos los personajes parecen encontrarse en esa frontera. En especial, las mujeres son presentadas como aquellas que tienen problemas de alcoholismo (Lucía Joyce), que no distinguen la realidad de la ficción (Elena). Asimismo, se muestra a la chica que Junior se encuentra al comenzar la tercera parte de la novela (Julia Gandini)<sup>4</sup>. Todas parecen haber pasado por una institución psiquiátrica, o así las enseña el narrador en 3.ª persona a través de Junior: «Junior pensó que había estado internada y no captaba las referencias» (Piglia, 2019 [1992], p. 78). En la novela, se cimienta una locura como consecuencia de la opresión que sufren los que conviven en el mundo de la novela: están continuamente vigilados, la verdad de lo que pasa debe ser encubierto y sufren una persecución estatal. Entonces, es normal que todo lo que transgrede el orden establecido sea considerado como loco. Sin embargo, es esa condición insana la que ha permitido sobrevivir a la máquina de narrar, con esas posibles historias que no deben ser olvidadas.

Además, la idea del loco en la novela se forma como un discurso político y de poder; puesto que, para los policías y los militares o quien intente callar a la máquina de narrar, todo lo que pertenece a la máquina —todo ese constructo de los personajes que protegen, siguen o buscan a Elena—, es considerado loco. Al designarlos así, se les silencia. De esta forma, se encubre la realidad que esos personajes y la máquina narran, así como se borran las posibilidades de la narración que tanto añora Piglia en *Crítica y ficción* (1986).

Ahora, si uno se enfoca en *El camino de Ida* (2012), se puede entablar una relación intertextual entre esta obra y *Prisión perpetua* (1988), porque, así como la prisión funciona como un lugar para hacer experimentos sociales, las universidades también «han desplazado los guetos como lugares de violencia psíquica» (Piglia, 2020 [2012], p. 31). De hecho, los estudiantes son vistos por el «narrador» como reclutas tensos y a la espera. Asimismo, se le atribuye la siguiente calificación: «Como jóvenes asesinos inexpertos encerrados en una prisión federal» (Piglia, 2020 [2012], p. 31). Por supuesto, la locura también se construye por medio de esa violencia mental que implica estar en una universidad norteamericana.

La locura en la obra parece una consecuencia del mismo sistema social en el que están inmersos. El mismo «narrador» lo indica al afirmar que todo se individualizaba en los Estados Unidos. Allí no existen los conflictos sociales o sindicales. Tampoco hay una solidaridad grupal ante eventualidades sociales. Esta situación es tal como se manifiesta en el libro: «Habitualmente, los que han sido tratados injustamente se suben a la terraza de un edificio [...] con un fusil automático y un par de granadas de mano y matan a todos los despreocupados compatriotas que cruzan por allí» (Piglia, 2020 [2012], p. 38).

Un ejemplo de lo anterior se ve en específico en el personaje de Thomas Munk. Él es un hombre solitario que tiene la idea de proteger al mundo entero o, por lo menos, a su

<sup>4</sup> Aunque queda claro que Julia Gandini no es su nombre real (Piglia, 2019 [1992], p. 77).

propio país, en cuanto a la relación de las máquinas con la ciencia (la tecnología). Aunque ya se ha hecho alusión al vínculo de Thomas Munk con la revolución y el terrorismo, también puede incluirse esta categorización del loco. En efecto, este actúa por fuera de lo que se consideran parámetros normales o dentro de lo razonable.

En *El camino de Ida* (2012), Renzi también deja pistas, mientras se encuentra terminando la primera mitad del semestre y avanza su corta relación con Ida, tal como se menciona a continuación: «En esos días, como los locos, yo pensaba que todo lo que se decía estaba referido a mi vida secreta» (Piglia, 2020 [2012], p. 58). Si se ha precisado ya con la primera pista que la locura no pertenece a la narración —apreciada como ficción—, esta segunda corrobora lo dicho, puesto que esa vida secreta de Renzi puede ser vista en específico como eso que el narrador siempre calla, porque debe o tiene que hacerlo —pero también podrían ser las marcas autoriales.

Volviendo a la huella que deja el narrador de *Prisión perpetua* (1988) con respecto a la locura, se tendrían personajes que se consideran locos y que son reiterativos en las tres obras narrativas. Ellos parecen hacer una referencia o ser un reflejo deíctico de la realidad por fuera de la novela; por ejemplo, a la realidad política que se vivía —como ocurre con el caso de una dictadura— o a la realidad social que viven algunas colectividades. Estos personajes son la evocación de las consecuencias de esas realidades sociales y políticas.

#### 2.2.1.4. El vagabundo

En el relato «Encuentro en Saint-Nazaire» (Piglia, 1988), el narrador en 1.<sup>a</sup> persona cuenta un poco la historia de Stephen Stevensen, un escritor mitad irlandés y mitad polaco, «nietao y biznietao y tataranietao de marinos» (Piglia, 2014 [1988], p. 79), que se dedicaba —cree el narrador— a construir una réplica en miniatura del orden del mundo y a estudiar al propio narrador como si fuera un experimento. Stevensen y el narrador mantienen varios encuentros, paseos y salidas a comer, tal como se comprueba en el siguiente párrafo:

De a poco me fue contando su historia. A fines de 1987 había tenido una crisis, se había convertido casi en un *clochard* inglés. La idea de Stevensen al convertirse casi en un *clochard* era mostrar la facilidad de dejarse estar, de vivir en medio de la indecisión, del dejarse tentar por pararse en una esquina y pedir limosna; o de deambular por las estaciones de tren y dejarse atraer por el tumulto y la expresión desesperada de aquellos quienes tenían una expresión desesperada de los que esperaban en los andenes (Piglia, 2014 [1988], pp. 89-90).

Algo similar sucede en *El camino de Ida* (2012), donde se singulariza la figura del vagabundo y se le atribuye un nombre: Orión. Esta es la estrella más brillante en el firmamento. Eso podría significar una pista en el texto. Se tratará de un personaje que ayuda a «iluminar» la obra. En un principio, no parece ser fundamental para el relato. Es un simple vagabundo con el que Renzi conversa de vez en cuando. Esto ya plantea una huella: la idea de que en el texto escrito siempre hay rastros de oralidad, pues será a través de lo oral que se multipliquen las posibilidades de los relatos.

Orión siempre se comunica en la obra en tiempo presente. El mismo «narrador» lo menciona: «Se ha olvidado de todo y vive el día, en el presente puro. Sufre una imperfección indefinida que le afecta el sentido del tiempo» (Piglia, 2020 [2012], p. 40). Orión representa el ahora, no el tiempo imperfecto ni el indefinido que se encuentran en el pasado. Esa representación del presente se asemeja a otros géneros textuales, como el diario, con un sentido de introspección. Incluso, el presente se podría ver como una señal del discurso de la obra y no de la historia.

Orión no fue siempre un vagabundo. Decían que era un estudiante graduado que de a poco se fue hundiendo en la inactividad y la miseria; sin embargo, nunca pedía limosna, ya que encontraba monedas en la calle. Ese era uno de sus trabajos a lo largo del día, además de «rescatar comida» (Piglia, 2020 [2012], p. 35). Este personaje es la representación del individualismo del que ya se ha tratado anteriormente. También se trata de una consecuencia de la política social; en este caso, de los Estados Unidos, donde la enfermedad y la salud mental —unidas a la pobreza— causan la marginalización de los sujetos.

Además, el vagabundo se relaciona con Hudson y su idea de la vida libre, del desprecio a la utilidad y al dinero. En Hudson, una de las estudiantes de doctorado, Raquel, menciona que hay también muchos mendigos. Ella afirma lo siguiente:

Los vagabundos y los mendigos han visto pasar, sentados en el borde del camino, siglos de historia frente a ellos: los imperios caen, se suceden las guerras, cambian las formas políticas y los sistemas económicos, pero siempre hay alguien que mendiga y vaga por las calles envuelto en trapos (Piglia, 2020 [2012], p. 120).

Entonces, el vagabundo podría ser tomado como el único testigo de la historia. Ellos también son quienes brindarán posibilidad a los relatos para ser la materia prima para crear la máquina de narrar, que es la oral. De hecho, Orión posee ciertas semejanzas con Elena, pues se menciona que hablaba siempre con metáforas, como si vivir en la calle le hubiera afectado el lenguaje y lo llevara hacia la alegoría. En ocasiones, tal y como se muestra en «La loca y el relato de crimen», hay que aprender a leer entre líneas esas narraciones inconexas y sin un aparente sentido.

Tanto el vagabundo como los locos y los migrantes, son personajes que están al margen de la sociedad —en los límites—. Son apreciados políticamente como lo que no funciona, lo que hay que esconder o callar. No obstante, los tres construyen nuevos sentidos dentro de las obras. Se resemantizan en los relatos. Se les da el poder de entablar también sus propios relatos. Se les nombra y se les proporciona voz. Asimismo, al situarse en los límites, representan un mundo de lo otro —de aquello que está tanto por fuera como por dentro— y borran las fronteras en el cruce.

## CONCLUSIONES

En *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992) y *El camino de Ida* (2012), se erigen elementos que dejan ver la forma de convivir y moverse de los personajes a través de las obras, ya sea desde el poder o la política. Esto se evidenciará tanto en la diégesis como en el discurso.

Se tomaron dos ejes para la discusión como punto de análisis. Uno se refería a componentes no vivos, como los aparatos y las máquinas dentro de las obras narrativas. En ellas, se pudo notar que funcionan bajo diferentes perspectivas; en general, los aparatos sirven a la comunicación, aunque esta no siempre sea en directo, sino diferida y por máquinas que permiten preservar y alterar la memoria. En especial, me he centrado en estos dos aparatos, debido a que son los que más se evidencian, pero también porque son los que se asocian mucho más con la poética de Piglia: la idea de contar todos los relatos posibles, los orales, los escritos y los de los personajes que están al margen.

Es imposible no hacer un nexo; además, con el Estado, su política y su poder. Pues las máquinas fácilmente pueden ser una alegoría al aparato estatal y a su funcionamiento, así como una contraposición entre estas máquinas que sirven para dar otras versiones de

los hechos para que esos sujetos al margen se comuniquen como una manera de hacer frente al poder.

Para revisar a los personajes que están al margen, se elaboró un panorama que dio cuenta de los más importantes en las obras. Así, uno se encontró con cuatro grupos: los revolucionarios, los migrantes, los locos y los vagabundos, a pesar de que no eran los únicos.

Con respecto a los revolucionarios, se encontró que las obras siempre crean una tensión entre los personajes revolucionarios que también pueden ser apreciados como anarquistas o terroristas. Tanto política como literariamente hablando, esta distinción es problemática, ya que depende del punto de vista de los personajes o lo que deja saber el narrador. Piglia es un as en esto. Es difícil delimitar en las obras los límites entre la realidad y la ficción. No obstante, sí hay actitudes que revelan las consecuencias de la desigualdad, así como de lugares de opresión, como las cárceles, la familia, las universidades o el mismo sistema político que fabrican las obras narrativas.

Debido precisamente a la coacción o la opresión que sufren los personajes dentro de las narraciones, uno se topa con migrantes, locos y vagabundos. Estos tres —a diferencia del revolucionario— no cuentan con «salidas» claras, pues son continuamente señalados por el orden que impera, además de tener realmente enfermedades como consecuencia de esa opresión o simplemente ser obviados e invisibilizados. Entretanto, el revolucionario es «una piedra en el zapato», que el orden debe desaparecer. Ya ha sucedido eso con los migrantes, los locos y los vagabundos.

Estas posibles interpretaciones acerca de las tres obras de Piglia se desmarcan a cabalidad de lo que él denomina críticamente una «literatura comprometida» o aquella literatura que es propagandística. Si bien se pueden extraer conclusiones de la política y el poder en las obras, estas no se encuentran textualmente en la obra. Se debe ir más allá, así como hacer inferencias y analogías para poder comprender esos elementos.

Cada obra literaria funciona también como un Estado. Las narraciones son elegidas y centralizadas en ese Estado-obra por un narrador-autor. Ya Piglia lo dejaba muy claro en *Crítica y ficción*, tal como se muestra a continuación: «Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad» (2001 [1986], p. 35). Además, lo evidencia al argumentar lo siguiente: «El Estado es una máquina de hacer creer» (2001 [1986], pp. 84-85). A ello, se puede añadir que la literatura también cumple ese rol. Pero Piglia añade que no hay una historia única y excluyente que circule en la sociedad. En ese caso, se podría agregar que no hay una historia única en el entramado de la novela. De hecho, lo que demuestra cada obra es la posibilidad de narrar desde la inclusión, desde muchos puntos de vista, incluso, desde la contraposición escritura y la oralidad.

Tanto los aparatos como los personajes al margen —así como la construcción de las obras mismas en donde se conjugan relatos que parecen más orales, que parecen salidos de un diario o un periódico—, hacen de la obra de Piglia un espacio narrativo en donde surgen las historias no contadas, las historias posibles y las resemantizaciones de modo salteado. Ante ello, ¿qué podría ser más político que «darle voz» a los silenciados? En este sentido, las obras pueden ser tomadas como artefactos de denuncia y retribución a la deuda histórica argentina. La denuncia adquiere mayor sentido cuando se sabe que en Piglia lo que no se dice directamente es lo más importante.

## REFERENCIAS

- Arendt, H. (2018). *¿Qué es la política? Comprensión y política*. Ciudad de México: Partido de la Revolución Democrática. <https://bit.ly/3pUxcwa>
- Eco, U. (1993) [1979]. El lector modelo. En U. Eco & R. Pochtar, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (3.a ed.) (pp. 73-89). Trad. de R. Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen. <https://bit.ly/3qPBLai>
- Foucault, M. (2002) [1975]. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1.a ed.). Trad. de A. Garzón. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
- García, L. (2013). Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los 70 argentinos. *Iberoamericana*, (49), 47-66. <https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.49.47-66>
- Han, B. C. (2016). *Sobre el poder*. Barcelona: Herder.
- Iglesia, C. (1996). Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre La ciudad ausente. *Filología*, (1-2), 95-104.
- Lexico (2022). Luddite. En J. Simpson (Ed.), *Oxford English Dictionary* (3.a ed.). Oxford: Oxford University Press. <https://www.lexico.com/definition/luddite>
- Piglia, R. (1972). Mao Tse-Tsung. Práctica estética y lucha de clases. *Los libros*, (25), 22-25. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/025.pdf>
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Pomaire.
- Piglia, R. (2001) [1986]. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2014) [1988]. *Prisión perpetua*. Barcelona: Penguin Random House.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Piglia, R. (2019) [1992]. *La ciudad ausente*. Barcelona: Penguin Random House.
- Piglia, R. (2020) [2012]. *El camino de Ida*. Barcelona: Penguin Random House.
- Piglia, R. & Benavides, O. (2017). «La literatura es una sociedad sin Estado»: una entrevista a Ricardo Piglia por Oriele Benavides. *Latin American Literature Today*, 1(1). <https://bit.ly/3eYXhE4>
- Real Academia de la Lengua Española (2022). Aparato. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/aparato>
- Saer, J. J. (2008). Historia y novela, política y policía. En J. Carrión (Coord.), *El lugar de Piglia: crítica sin ficción* (pp. 158-161). Barcelona: Candaya.
- Torres, H. (2010). El concepto de terrorismo, su inexistencia e inoperancia: la apertura a la violación de derechos humanos. *Diálogos de Saberes*, (32), 77-90. <https://revistas.unilibre.edu.co/index.php/dialogos/article/view/1930>



# PANORAMA CRÍTICO DE *NOCHE OSCURA DEL CUERPO* (1955), DEL POETA PERUANO JORGE EDUARDO EIELSON


*CRITICAL PANORAMA OF DARK NIGHT OF THE BODY (1955), BY THE PERUVIAN POET JORGE EDUARDO EIELSON*

**Lenin Efraín Pantoja Torres**

leninpt18@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0282-3305>

Magister en Educación por la Universidad de San Martín de Porres (Perú).

<b>RECIBIDO</b>	[27/12/2021]	<b>ACEPTADO</b>	[16/02/2022]	<b>PUBLICADO</b>	[18/03/2022]	
<b>Pág. 69 - 77</b>						

## RESUMEN

Este trabajo parte de la noción de campo retórico, el cual ha sido propuesto por Stefano Arduini (2000). Este facilitará que se realice una sistematización en torno al objeto de estudio de este artículo. Para esta ocasión, este procedimiento se efectuará sobre el poemario *Noche oscura del cuerpo* (1955) del peruano Jorge Eduardo Eielson. El objetivo de esta labor es demarcar aquellos referentes que permiten hacer una alusión más global en función de aquellos elementos coetáneos que se desarrollan paralelamente a la obra. Para ello, será de utilidad enfocarse en todo aquello que ha argumentado la crítica literaria al respecto, así como tener en cuenta algunas nociones importantes acerca del discurso de este autor.

### ► Palabras clave

Campo retórico; contextualización; poesía; Literatura peruana; estado de la cuestión.

## ABSTRACT

*This work starts from the notion of rhetorical field, which has been proposed by Stefano Arduini (2000). This will facilitate a systematization around the object of study of this article. For this occasion, this procedure will be carried out on the poetry book *Dark Night of the Body* (1955) by the Peruvian Jorge Eduardo Eielson. The objective of this work is to demarcate those references that allow a more global allusion based on those contemporary elements that are developed in parallel to the work. For this, it will be useful to focus on everything that literary criticism has argued in this regard, as well as take into account some important notions about this author's speech.*

### ► Keywords

Rhetorical field; contextualization; poetry; Peruvian Literature; state of the question.

## INTRODUCCIÓN

La poesía peruana ha sido una de las más gratificantes a nivel hispanoamericano. Esto se ha podido comprobar en el transcurso del siglo XX con la presencia del modernismo, con exponentes como José Santos Chocano o Manuel González Prada, quienes aportaron a la lírica mediante sus connotaciones americanas. Asimismo, se encuentra el poeta César Vallejo, quien logró trascender con su tan controversial *Trilce* (1922). Las producciones son diversas, pero en esta ocasión solo haré referencia a lo que ocurrió en los cincuenta, periodo en el que surge la poesía de Jorge Eduardo Eielson.

Para esta pesquisa, se tomará uno de sus poemarios, *Noche oscura del cuerpo* (1955). Este texto se ha editado de distintas formas. Una de ellas es la edición bilingüe, que se conoce como *Nuit obscure du corp / Noche oscura del cuerpo*, con la traducción de Claude Couffon que data de 1983. Esta edición francesa estaba dividida en tres partes: en la primera había siete poemas; la segunda correspondía a un monólogo poético; y la tercera poseía un poema de tono dramático y coloquial. En 1986, aparece la edición peruana definitiva de *Noche oscura del cuerpo*, por la editorial Jaime Campodónico. En esta nueva edición, se suprimen los poemas de la segunda y la tercera parte, y también los tres últimos de la primera parte. De esta manera, los poemas denominados «cuerpo» de cuatro pasan a ser catorce. Para este estudio, se trabajará con esta edición definitiva que se encuentra en la edición *Poesía escrita* de Martha Canfield publicada por la editorial Norma en el año de 1998 en Santafé de Bogotá en Colombia.

Asimismo, el objetivo de este trabajo es que se aplique una categoría de la retórica general textual que formula Stefano Arduini (2000). Esta es la del campo retórico. Esta consiste en la sistematización que se puede realizar en torno al objeto de estudio. Para ello, es fundamental valerse de referentes externos que permitan contextualizar lo que se construyó paralelamente a este texto. En esta ocasión, solo se tomará en cuenta el discurso de la crítica literaria, la cual se mostrará desde sus planteamientos hasta las sistematizaciones que han realizado acerca de *Noche oscura del cuerpo* (1955).

Todas estas propuestas que se articulen serán explicadas, cuestionadas y debatidas a partir de la interpretación y el conocimiento que se tiene de este poemario de Eielson. Con ello, no se pretende “agotar” el tema; por el contrario, se desea incentivar a mejores

estudios que ayuden a desentrañar aspectos que enriquezcan la visión de la obra de Jorge Eduardo Eielson. Se esperará que la contribución sea positiva y que no redunde en aspectos ya evidenciados en otros trabajos.

## 1. MARCO TEÓRICO: EL CAMPO RETÓRICO COMO UNA HERRAMIENTA PARA SISTEMATIZAR UNA OBRA

El lingüista Stefano Arduini ha contribuido a los estudios vinculados con la retórica con su obra *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). En esta, brinda una definición de campo retórico<sup>1</sup>, la cual entiende como la vasta área de los conocimientos y las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, la sociedad y las culturas en torno a un objeto o un suceso específico. En ese sentido, un texto estaría comprendido dentro de los límites comunicativos de ese contexto. Será así que todo aquel análisis que se desarrolle en torno a este objeto pertenecerá a su campo retórico (Arduini, 2000).

En este caso, es necesario hacer una construcción del campo retórico que compromete a la poesía de Jorge Eduardo Eielson. Su producción no solo representa una de las mejores maneras de hacer arte, sino que también manifiesta una forma de entrega vital hacia una actividad poco considerada por el total de la población. Este poeta no solo es un artista, sino que se trata de un representante del hacer artístico. Y eso se demuestra en su versatilidad, la cual se ha articulado a lo largo de su vida entregada a la creación —no solo poética, sino plástica, entre otras.

## 2. METODOLOGÍA

En esta ocasión, se tomará como referente el poemario *Noche oscura del cuerpo* (1955). Este texto será fundamental para guiar las interpretaciones que se han hecho sobre el mismo. Para ello, se mostrarán y se debatirán aquellos planteamientos que han realizado los críticos literarios acerca de este libro. De igual modo, se hará alusión a las sistematizaciones que han emprendido algunos investigadores, con el propósito de demarcar un panorama de la poesía de Eielson.

## 3. DESARROLLO

A continuación, se hará un breve recuento personal de lo que se entiende de una primera lectura de la obra poética de Jorge Eduardo Eielson. Luego procederé a comentar cómo ha ido construyendo la crítica literaria algunos paradigmas y sistematizaciones en torno a este libro.

*Noche oscura del cuerpo* (1955) tiene correlación con *Habitación en Roma* (1952) y *Mutatis mutandis* (1954). En ese sentido, sería idóneo que se le designe la denominación de «neovanguardista». Esa atribución sería más conveniente y tendría un mayor vínculo con su forma y su contenido. Eso se comprueba por los elementos prosaicos, el verso libre, la oralidad y la denuncia social con respecto a la moderna ciudad romana y a su institución católica. Sin embargo, considero que los vínculos entre ambos poemarios son más temáticos que formales. *Noche oscura del cuerpo* (1955) presenta otros elementos formales. Si bien no se alejan del todo de *Habitación en Roma* (1952), su constitución

---

<sup>1</sup> El concepto de campo retórico ha sido trabajado por el investigador Delgado Del Aguila (2018; 2021b) para ser aplicado en poemas del peruano Rodolfo Hinostroza y el mexicano Octavio Paz. Asimismo, es necesario mencionar que este paradigma originalmente se tomó como referencia de lo propuesto por el Dr. Camilo Fernández Cozman (2012), quien se guio del libro de Stefano Arduini, titulado *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000).

es diferente: su estructura sintáctica es simple, pues las oraciones son cortas, las repeticiones parecen incidir mucho en los posesivos, como el «mis», también se sirve de la metáfora para evidenciar de manera indirecta elementos específicos.

El hecho de que el epígrafe al inicio del poemario esté constituido por unos versos de san Juan de la Cruz no implica la completa correlación poética. Otros han interpretado la unificación del yo poético con el cuerpo como la unificación de san Juan de la Cruz con el Uno (Dios). El paralelismo resulta forzado; además, las condiciones contextuales son disímiles. San Juan de la Cruz, comprometido con su fe religiosa, tiene un claro objetivo poético y vital. Por otro lado, Jorge Eduardo Eielson compone sus discursos en plena modernidad del siglo XX —factores tangenciales que siempre influyen en el hacer artístico.

### 3.1. Propuestas de la crítica literaria en torno a *Noche oscura del cuerpo* (1955) de Jorge Eduardo Eielson

Para desarrollar la noción de campo retórico de Stefano Arduini (2000), me basaré en una de las obras más preponderantes dentro de la producción lírica de Jorge Eduardo Eielson, que es, sin duda, *Noche oscura del cuerpo* (1955). La vasta producción poética de Eielson motivaría a extensos trabajos hermenéuticos. Sin embargo, como ya se ha precisado, mi propósito es abocarme únicamente a este poemario. Este texto revela una peculiaridad muy literaria desde su existencia. Es más, este sería publicado luego de un largo periodo que permaneció oculto por el mismo autor.

Ahora, con el propósito de erigir una contextualización o una sistematización del objeto de estudio, me limitaré a crear una idea de conjunto a partir de lo que ha argumentado la crítica literaria en torno a la producción literaria de Jorge Eduardo Eielson. Para ello, me valdré de las formulaciones de Miguel Gutiérrez (1988), Wáshington Delgado (1980), Martha Canfield (1998), Silvia Marcolin (2002), Camilo Fernández Cozman (1996) y Jesús Delgado Del Aguila (2021).

En primer lugar, Miguel Gutiérrez (1988) trata de buscar al poeta que represente una generación tan importante como la del cincuenta, desde una posición teórica-socialista. En ese sentido, manifiesta su sorpresa juvenil al encontrarse con una poesía tan «pura» en una específica clase universitaria que lo lleva a la admiración personal. No obstante, su rígido aparato teórico desemboca en una visión sesgada del contenido poético de Jorge Eduardo Eielson. En otros términos, el crítico expresa lo siguiente:

Un gran poeta cuando dice «Yo», dice, en realidad, «Nosotros» e implica a la Comunidad, aún cuando ésta, eventualmente, lo segregue de sus celebraciones, lo recluya en campos de concentración o en manicomios o lo condene al suicidio. Y todo esto será parte del combate del Poeta con el Angel. No, Eielson no es un gran poeta, pero sí, tal vez, el primero entre los excelentes poetas de su generación (Gutiérrez, 1988, pp. 83-84).

Camilo Fernández Cozman (1996) ha comentado esta controversial cita y asienta sus opiniones. No obstante, resulta necesario destacar las deudas que puede dejar el hecho de buscar elementos para la elaboración de un proyecto específico. Gutiérrez (1988) no fuerza el contenido de la poesía de Eielson, pero la descalifica por no encontrar lo que busca. El poeta es fiel a sí mismo. Por otro lado, no resultan desconocidos los resultados fallidos de encasillar la lírica peruana —como también la prosa— en «pura» y «social».

En segundo lugar, resulta necesario advertir que, ocho años antes de la publicación del citado libro de Miguel Gutiérrez (1988), Wáshington Delgado (1980) anunció agudamente lo que sucedía con esta tendenciosa dicotomía. Con la intuición del poeta y la objetividad del crítico, el crítico expuso lo siguiente:

Desde 1940 aparecen poetas que empezaron a dedicar la creación poética al análisis de los problemas sociales o a cantar la revolución; por otra parte el predominio de la ciudad de Lima en la vida económica y política de la nación, su crecimiento y cosmopolitización crecientes, favorecieron de nuevo una paralela conomopolitización de la poesía, el abandono de regionalismos y localismos. La preponderancia de la urbe dio lugar a dos vertientes poéticas que en algún momento se oponían, pero que no necesariamente debieron colisionar ni marchar separadas, nos referimos a las llamadas «poesía pura» y «poesía social» que entre 1945 y 1955 pudieron significar banderas opuestas, pero que entre 1960 y 1970 se unen en un matrimonio no solamente natural sino también necesario (Delgado, 1980, pp. 147-148).

Al enunciar «pudieron significar banderas opuestas», Wáshington Delgado revela una incertidumbre. Además, con ello responde al carácter flexible de los contenidos literarios y a su incorrecto enclaustramiento en blanco y negro o malo y bueno. En ese sentido, se entiende que la producción discursiva Eielson —desarrollada desde los cuarenta hacia adelante— resulta pertinente. Es más, no deben obviarse las etapas por las que transcurre la poesía de Jorge Eduardo Eielson —estas se explicarán con el aporte de Camilo Fernández Cozman (1996)—. Por ejemplo, *Habitación en Roma* (1952) no solo es una obra maestra de arte denominado «pura», ya que la carga político-social es intensa y preponderante. Sin “ánimo de caer” en visiones sesgadas, sostendré que, en esta obra, que comparte intertextualidades con *Noche oscura del cuerpo* (1955), ambos elementos están sopesados.

En tercer lugar, la prolífica obra poética de Eielson ha sido clasificada desde varias ópticas teóricas. Para ello, resulta suficiente con el trabajo que ha realizado Martha Canfield (1998). Ella distingue cuatro fases en la producción poética de Eielson. La primera fase comprende sus primeros poemas, como los que se encuentran en *Reinos* (1945) —publicado cuando el poeta tenía 21 años—. Allí se sostiene que este poemario ha asimilado la retórica barroca española, la cual ha sido modulada a través de la lección de Eliot y Rilke. En esta etapa, se nota la pretensión de armonizar tradición con innovación. La segunda fase donde el ejercicio surrealista ayuda a desencadenar la sintaxis —además del nuevo desafío de lo grotesco, lo feo y lo vulgar— comprende *Bacanal* (1946) y *Primera muerte de María* (1949). La tercera fase está compuesta desde los cincuenta hasta los sesenta. Allí se aprecian poemarios como *Tema y variaciones* (1950), *Mutatis mutandis* (1954), entre otros. En estos, destaca nítidamente *Habitación en Roma* (1952), donde el verso breve y coloquial sigue el dictado de quien vive entre sueños y frustraciones en la urbe. Deben buscarse las afinidades poéticas con la poesía angloamericana. En esta fase, también se encuentra *Noche oscura del cuerpo* (1955), que guarda relación con *Habitación en Roma* (1952) y *Mutatis mutandis* (1954). La cuarta fase correspondería con el periodo comprendido entre los sesenta hasta la muerte del poeta en el 2006.

En cuarto lugar, Silvia Marcolin (2002) menciona la existencia de etapas en la producción poética de Eielson. Ella distingue dos etapas, pero no continúa su sistematización, puesto que se detiene en las peculiaridades de la segunda etapa que constituye su interés. La primera etapa va desde *Moradas y visiones del amor eterno* (1942) hasta *Bacanal* (1946). Ese periodo está caracterizado por la inspiración mística, la raíz simbolista y la influencia surrealista. La segunda etapa va desde *Doble diamante* (1947) a través de *Habitación en Roma* (1952), *Mutatis mutandis* (1954), *Noche oscura del cuerpo* (1955), hasta *Ceremonia solitaria* (1964). Sobre esta transición, Marcolin sostiene lo siguiente:



El autor deja a los héroes de la literatura y del mito para volverse hacia sí mismo, solo con su cuerpo y su alma, siendo éstos los verdaderos protagonistas de su búsqueda existencial. Su manera de escribir cambia totalmente: con lo cotidiano y el cuerpo, entran preponderantemente en su poesía lo prosaico y la humildad verbal (2002, p. 76).

Se incide en este punto porque la autora precisa el lugar que ocupa el poemario de mi interés, *Noche oscura del cuerpo* (1955). En ese sentido, se considera que, si el yo poético busca algo específico en la primera etapa, en esta segunda el objeto de su búsqueda estará en su propia corporeidad vinculada con su interioridad. El cambio lingüístico también es preponderante, ya que hay un mayor acercamiento con el lector a través de un discurso más claro que el que emite el poemario *Reinos* (1945), por ejemplo.

En quinto lugar, resulta pertinente mencionar el estudio de la recepción crítica que realiza Camilo Fernández Cozman (1996). Este autor toma distancia de la visión hermenéutica y se posiciona en una perspectiva teórica para analizar, de manera conjunta, todo lo estudiado sobre Jorge Eduardo Eielson. Distingue tres etapas en la consideración crítica de la poesía de Eielson. Una de ellas es la de los primeros enfoques parciales (de 1947 a 1976). Otra consiste en la primera visión globalizante y de los enfoques fundamentalmente temáticos (aproximadamente, entre 1976 y 1985). Y la tercera es la de la segunda visión globalizante y de los análisis semióticos, simbólicos y sociológicos (de 1985 a nuestros días).

Finalmente, también se encuentra el análisis que realizó Delgado Del Aguila (2021), quien partió de dos poemas de *Noche oscura del cuerpo* (1955): «Cuerpo en exilio» y «Cuerpo multiplicado». El investigador recurrió a la interpretación de las figuras retóricas que se hallaban en estos poemas, con la finalidad de desarrollar algunas categorías que habían sido propuestas por Stefano Arduini (2000) y Giovanni Bottioli (1993). La idea central que propuso en medio de su interpretación fue que había una dinámica conflictiva en la relación del individuo con la sociedad.

### 3.2. Sistematizaciones de *Noche oscura del cuerpo* (1955)

Son relevantes las sistematizaciones realizadas teniendo en cuenta los aspectos formales y de contenido. En esta oportunidad, se revisarán cuatro sistematizaciones, y se harán sus respectivos comentarios según lo expresado por Martha Canfield (2002).

Para empezar, en una de las investigaciones de Martha Canfield, se señala lo siguiente:

Como Cristo a su cruz, el poeta aparece indefectiblemente ligado a su cuerpo, con el cual no se identifica, pero del cual no puede liberarse. Entonces, para superarlo, paradójicamente, elige atravesarlo; y la vía más compleja se demuestra la única fructífera. Como en el símbolo cristiano, el cuerpo resulta ser instrumento de martirio y salvación. Los catorce poemas se presentan como las catorce estaciones de un Vía Crucis al cabo del cual se abrirá el cielo de la memoria, guardia fiel del perdido paraíso de la infancia (2002, p. 102).

La autora de origen uruguayo entiende el poemario desde una visión religiosa, donde «los símbolos de la trascendencia transmiten los términos de una lucha que el hombre encara para poder alcanzar esa meta» (Canfield, 2002, p. 97). Aquí se alude a una meta caracterizada por el sufrimiento prolongado y necesario que el yo afronta; sin embargo, la interpretación religiosa puede vincularse fácilmente con una lectura similar a la poesía de San Juan de la Cruz. Por esa razón, concuerdo con la autora al expresar que el yo realiza un viaje de redención que implica una unificación con un elemento superior. El yo se aleja de la ciudad moderna y se acerca a las raíces de la naturaleza universal a través

de los elementos más insignificantes como los escatológicos. Tiene que padecer para obtener el premio a su proeza individual con connotaciones de universalidad, ya que al realizar su redención explicitará la cruda realidad en la que viven los hombres modernos. Se muestra necesario el alejamiento físico, y la noche brinda un tiempo extenso (como el día) para la soledad requerida por el yo. La soledad no es solo un castigo, sino una forma de expiación.

La idea de la noche contrapuesta al día remite a mencionar que para Marie-Madeleine Gladieu, ocurre lo siguiente: «Entre la partida hacia el objeto del amor, materializada por el primer poema, “Cuerpo anterior”; y el final de la búsqueda, el catorceavo, “Último cuerpo—”, las doce horas de la noche se encarnan en doce poemas» (1992, pp. 397-398)<sup>2</sup>. Sin embargo, no asumo que la búsqueda sea un objeto que produzca amor o que la simbolice. En efecto, existe una búsqueda, pero está dirigida hacia la escisión total del yo con el mundo moderno. Este mundo que ha convertido la vida de su cuerpo en el símbolo de la monotonía oficinesca. El yo solo puede salir del mundo por medio del cuerpo. Este es el lugar a través del cual logrará unificarse con la naturaleza universal contrapuesta a la artificiosa vida moderna.

Luego de comentar las interpretaciones anteriores, Renato Sandoval propone una propia sistematización. Al respecto, sostiene lo siguiente:

Por nuestra parte, sin dejar de considerar plausibles tales interpretaciones, preferimos pensar en el número catorce como la duplicación del siete, símbolo tradicional del infinito (por el que tantas veces el propio Jorge Eduardo Eielson se ha mostrado afecto), y que estaría aludiendo a los innumerables atributos con los que el cuerpo se presenta ante la mirada inquisitiva del yo poético (2002, p. 132).

Sobre la base de la propuesta de Sandoval (2002), reside en la protagónica escisión del yo para ver las peripecias que atraviesa su cuerpo inmerso en el mundo moderno oficinesco. Comparto tal parecer, pues resulta gravitante para el yo tener conocimiento de las naturalezas vitales de su propio cuerpo. Ahora, la idea del infinito duplicado a través del catorce (doble del siete) —que llega a apoyarse incluso en opiniones del propio Jorge Eduardo Eielson— parece un tanto forzada. Las opiniones del poeta son importantes, pero no esenciales para la comprensión de la ideología del poemario. Con respecto a la duplicación, este hecho debería tener una connotación diferente de la que le brinda Sandoval (2002); es decir, la idea de duplicidad, si es que existe en la constitución del poemario, no encuentra correlaciones dentro del contenido del mismo. Por otra parte, la idea de escisión del yo y el cuerpo implican una duplicación con fines pragmático-universales para la ideología de la obra, no como organizador del poemario.

Camilo Fernández Cozman (2006) sistematiza los poemas de *Noche oscura del cuerpo* (1955) al organizarlos en cinco dominios semánticos del cuerpo. Primero, se halla la sucesión temporal, que comprende los poemas «Cuerpo anterior», «Cuerpo pasajero» y «Cuerpo último». Luego, está la segmentación que se refiere a las proporciones matemáticas, que se basaría en los poemas «Cuerpo multiplicado» y «Cuerpo dividido». Enseguida, se encontraría la composición corporal, que se enfoca en los poemas «Cuerpo de tierra» y «Cuerpo de papel». También, Fernández Cozman (2006) hace alusión a las características físicas de índole visual, que se conformaría por «Cuerpo vestido» y «Cuerpo transparente». Y, para terminar, se halla la dimensión introspectiva, que se basa en «Cuerpo enamorado», «Cuerpo secreto» y «Cuerpo en exilio». Esta propuesta parte de una óptica diferente de las anteriores, pues no se detiene en la comprensión global del poemario en sí, sino que lo organiza a través de emparentados por afinidades semánticas.

<sup>2</sup> La traducción del francés al español es mía.

En efecto, parece correcta la relación entre poema y dominio semántico específico. No obstante, la propuesta sería más prolífica de lo que ya es si se relacionaran todos los dominios al llevarlos a una comprensión totalitaria de la ideología del texto. Más adelante, Fernández Cozman argumenta lo siguiente:

Pienso que el propósito del yo poético es percibir la fragmentación del propio cuerpo cuya sustancia de papel o de tierra se desarrolla en el tiempo y permite realizar una introspección poderosa, trazando lazos entre el yo y el otro. Porque no hay sentido ni mundo sin el yo ni el otro (2006, p. 70).

Más que desear percibir la fragmentación del propio cuerpo, el yo necesita ver al cuerpo en relación con la vida moderna, porque es esta la que ha terminado por fragmentar la existencia del hombre. Ahora, ya no se ve al hombre, ni siquiera sus partes físicas, sino solo sus zapatos, sus pantalones, sus camisas, etc. Por ese motivo, el yo realiza una introspección en su propio cuerpo para purificarlo y lograr la unificación con la naturaleza. Ciertamente, es afirmativa la sentencia de que no hay sentido ni mundo sin el yo ni el otro. No obstante, en el poemario de Jorge Eduardo Eielson, el yo resulta ser el otro de su propio cuerpo (o viceversa), pues se ha escindido de él. Y ahora es necesaria la unificación introspectiva para luego realizarla con la naturaleza universal.

Las cuatro propuestas resultan respetables e interesantes. Cada una de ellas es coherente en el contexto discursivo específico. Con todo ello, se ha tratado de proporcionar una revisión breve, con el objetivo de explicitar mi propia postura. No ha sido el objetivo sistematizar todo el poemario.

## CONCLUSIONES

Al desarrollarse y aplicarse la noción fundamental de campo retórico de Stefano Arduini (2000), se termina conociendo cuál es el fin de contextualizar aquellos referentes que se incluyeron paralelamente en la publicación de una obra literaria. En este caso, se retomó el poemario de Jorge Eduardo Eielson, *Noche oscura del cuerpo* (1955), con la intención de recabar aquella información que había abordado la crítica literaria desde sus inicios hasta la actualidad. Se vieron propuestas como las de los investigadores Miguel Gutiérrez (1988), Camilo Fernández Cozman (1996), Washington Delgado (1980), Martha Canfield (1998), Silvia Marcolin (2002) y Jesús Delgado Del Aguila (2021). Asimismo, se confrontaron las cuatro sistematizaciones elaboradas por Canfield (2002), Gladieu (1992), Sandoval (2002) y Fernández Cozman (2006).

## REFERENCIAS

Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

Bottiroli, G. (1993). *Retórica*. Turín: Bollati Boringhieri.

Canfield, M. (1998). Las fuentes del deleite inmóvil. En M. Canfield (Ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos* (pp. 13-19). Madrid: Iberoamericana.

Canfield, M. (2002). Largo viaje del cuerpo hacia la luz. En M. Canfield (Ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos* (pp. 97-126). Madrid: Iberoamericana.

Delgado, W. (1980). *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay.

Delgado Del Aguila, J. M. (2018). Campo retórico de *Consejero del lobo* (1965) del poeta peruano Rodolfo Hinostroza. *Revell*, 2(19), 457-479. <http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2768>

Delgado Del Aguila, J. M. (2021a). Construcción retórica del binomio individuo-sociedad en *Noche oscura del cuerpo* (1955) del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson. *Revista de Letras Norte@mentos*, 14(35), 193-209. <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/download/4287/2913>

Delgado Del Aguila, J. M. (2021b). Campo retórico de *La estación violenta* de Octavio Paz. Poéticas. *Revista de Estudios Literarios*, (13), 53-75. <http://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/192/134>

Eielson, J. E. (1983). *Nuit obscure du corps / Noche oscura del cuerpo*. Ed. bilingüe. Trad. de C. Couffon. París: Altaforte.

Eielson, J. E. (1986) [1955]. *Noche oscura del cuerpo*. Lima: Jaime Campodónico.

Eielson, J. E. (1998). *Poesía escrita*. Edición de Martha Canfield. Bogotá: Norma.

Eielson, J. E. (2010) [1952]. *Habitación en Roma*. Ciudad de México: Quimera.

Fernández Cozman, C. (1996). *Las huellas del aura*. La poética de J. E. Eielson. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

Fernández Cozman, C. (2006). *Noche oscura del cuerpo*, de Jorge Eduardo Eielson. *Tinta Expresa*, (2), 69-72. [http://repositorio.usil.edu.pe/bitstream/123456789/1509/1/2014\\_Fernandez\\_Noche-oscura-del-cuerpo-de-Jorge-Eduardo-Eielson.pdf](http://repositorio.usil.edu.pe/bitstream/123456789/1509/1/2014_Fernandez_Noche-oscura-del-cuerpo-de-Jorge-Eduardo-Eielson.pdf)

Fernández Cozman, C. (2012). Stefano Arduini y el campo retórico. *Cuerpo de la metáfora* (blog). <https://bit.ly/2Qcve8C>

Gladieu, M. M. (1992). Images sacrées, images profanes: *Noche oscura del cuerpo*, de J. E. Eielson. *Hispanística*, XX(9), 397-404. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3508272.pdf>

Gutiérrez, M. (1988). *La generación del 50. Un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.

Marcolin, S. (2002). La poética del cuerpo. En M. Canfield (Ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos* (pp. 63-82). Madrid: Iberoamericana.

Sandoval, R. (2002). El cuerpo y la noche oscura. En M. Canfield (Ed.), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos* (pp. 127-140). Madrid: Iberoamericana.


# FRANCOIS VILLANUEVA PARAVICINO (2021). LOS BAJOS MUNDOS. LIMA: EDITORIAL APOGEO.

**Manuel Alfonso Navarrete Salazar**

manuel.navarrete@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8077-5110>

Maestrando en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

<b>RECIBIDO</b>	[29/12/2021]	<b>ACEPTADO</b>	[16/02/2022]	<b>PUBLICADO</b>	[18/03/2022]	
<b>Pág. 78 - 79</b>						

*Los bajos mundos* (Apogeo, 2021), la primera novela del joven escritor Francois Villanueva Paravicino (Ayacucho, 1989), hace su ingreso en el escenario literario peruano con una propuesta encomiable, pero a la vez arriesgada en el sentido de que se estructura sobre la base de una perspectiva múltiple que, lejos de tejer un relato caótico o ininteligible, logra armonizar de manera compacta los distintos elementos que componen la historia.

La trama medular, que principalmente puede ser concebida como un *thriller* (una especie de novela negra moderna, ambientada en la sierra peruana), gira alrededor de un grupo variopinto de personajes correctamente contruidos que residen en una región ayacuchana colindante con los Bajos Mundos, un área relativamente clandestina donde las taras más censurables de la sociedad están a la orden del día. Sus personajes tienen destinos que se entrecruzan para dar forma a una historia poblada de intrigas, crímenes y enredos pasionales —rasgos constitutivos de un pequeño «teatro del mundo» calderoniano—, que muestran las múltiples caras de la naturaleza humana, la misma que suele estar dominada por pasiones que pueden terminar destruyendo a aquel que no sea capaz de domeñarlas.

Por ejemplo, Hans y Dick son una representación clara de aquellos que viven al margen de toda ley o precepto. La «sed de sangre» que los domina los lleva a acometer a empresas que terminan jugando en contra de su propia integridad. De esa forma, se configurará un estilo de vida en el que la muerte será de lo más común. Un caso similar ocurre con los personajes de Bayggón Dan y su grupo de amigos. Todos ellos son jóvenes inconformes y de carácter levantisco, cuyos actos tienden a desembocar en la autodestrucción. Ese conjunto de acciones, llevadas a cabo por los personajes, es narrado desde distintos puntos de vista que exigen al lector una mirada atenta, la cual «va de la mano» con el deseo de desentrañar las situaciones en las que la intriga se erige como rasgo resalante. Para citar un ejemplo, esta condición se ve en la historia que gira en torno a Fidel Larco Astete y Celia Camelia, una pareja de amantes, cuya relación llega a verse amenazada por una fuerza que está por encima de ellos y de la que solo al final el lector llega a distinguir su naturaleza.

Precisamente, el acierto más sobresaliente del libro radica en la capacidad del narrador por tejer su trama novelística a partir de diversos puntos de vista, en aras de construir una novela que termine constituyéndose como un eco de los relatos de un Faulkner, un Joyce y otros autores que se atrevieron a practicar una prosa de tipo experimental. Francois Villanueva abreva las fuentes de estos autores, con el propósito de constituir una impronta



propia que al mismo tiempo rescate la mejor herencia de las estéticas vanguardistas del siglo pasado. Para ser más preciso, el enfoque múltiple utilizado por Villanueva habría tenido su origen en la estética cubista. Es esta una propuesta que, dejando a un lado los resultados obtenidos, siempre es bienvenida en un escritor novel que ambiciona labrarse un camino propio en el siempre difícil contexto literario moderno, en el que los riesgos estéticos no suelen abundar tanto como los autores o los libros.

Por esta y otras razones, es que el propio lector de *Los bajos mundos* deberá descubrir el momento para sumergirse en el texto. Este es un libro recomendable para los amantes de la buena literatura, capaces de percibir y disfrutar el encanto propio de un lenguaje estéticamente trabajado. Sin duda alguna, esta novela se irá haciendo poco a poco de un espacio seguro en nuestra tradición literaria moderna.

# ENTREVISTA A JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ RON, VICEDIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. BÚSQUEDA DE MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN DE LA LITERATURA EN CONJUNCIÓN CON LA FÍSICA

INTERVIEW WITH JOSE MANUEL SANCHEZ RON, DEPUTY DIRECTOR OF THE ROYAL SPANISH ACADEMY. SEARCH FOR RESEARCH METHODS OF LITERATURE IN CONJUNCTION WITH PHYSICS

*José Manuel Sánchez Ron, historiador de ciencia y académico de la RAE. Imagen de archivo EFE (RTVE.es / EUROPA PRESS)*

**Jesús Miguel Delgado Del Aguila**

tarmangani2088@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2633-8101>

Investigador Concytec. Doctorando en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RECIBIDO

[30/12/2021]

ACEPTADO

[22/02/2022]

PUBLICADO

[18/03/2022]

Pág. 80 - 84



## RESUMEN

Esta entrevista realizada al vicedirector de la Real Academia Española, José Manuel Sánchez Ron, busca resolver las inquietudes que se formulan a partir de las posibilidades de hallar una conjunción metodológica entre la Literatura y la Física. Para ello, se toma en cuenta la organización especializada de la RAE, que se encarga de la difusión y la preservación del buen uso del lenguaje y la creación literaria. El discurso, junto con las personalidades que se dedican a desarrollarlo, cumplen también un rol importante para ello, ya que sirven como ejes para construir un lenguaje apropiado del castellano. Para terminar, este intercambio de conocimientos será de utilidad para desentrañar cómo se desenvuelve esta dicotomía de disciplinas en otros ámbitos, como el universitario.

### ► Palabras clave

Real Academia Española;  
Literatura; Física; discurso.

## ABSTRACT

*This interview with the deputy director of the Royal Spanish Academy, Jose Manuel Sanchez Ron, seeks to resolve the concerns that are formulated from the possibilities of finding a methodological conjunction between Literature and Physics. For this, the specialized organization of the RAE is taken into account, which is responsible for the dissemination and preservation of the proper use of language and literary creation. The discourse, along with the personalities who are dedicated to developing it, also play an important role in this, since they serve as axes to build an appropriate language of Spanish. Finally, this exchange of knowledge will be useful to unravel how this dichotomy of disciplines unfolds in other areas, such as the university.*

### ► Keywords

Royal Spanish Academy;  
Literature; Physical; speech.

## INTRODUCCIÓN: PERFIL BIOGRÁFICO

José Manuel Sánchez Ron nació el 6 de enero de 1949 en Madrid (España). Fue elegido académico de número de la Real Academia Española en el 2003. Su discurso de ingreso se tituló «Elogio del mestizaje: historia, lenguaje y ciencia». Doce años después, se le atribuyó el cargo de vicedirector. Previamente, había sido bibliotecario de la misma. Fue comisario de las exposiciones «La lengua y la palabra: trescientos años de la Real Academia Española» y «Es Lope», así como de la magna «Cosmos», en la Biblioteca Nacional de España, la cuarta más visitada en la historia de la institución. Asimismo, es académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y numerario de la Académie Internationale d'Histoire des Sciences. Es doctor en Física por la Universidad de Londres y licenciado en Ciencias Físicas por la Universidad Complutense de Madrid. Primero fue profesor titular de Física Teórica en el Departamento de Física Teórica de la Universidad Autónoma de Madrid y desde 1994 catedrático de Historia de la Ciencia en el mismo Departamento. Es catedrático emérito desde el 2019.

Se ha desempeñado también como director y conferencista, además de contar con múltiples publicaciones. Algunas de ellas son las siguientes: *El origen y desarrollo de la relatividad* (1983), *Ciencia y sociedad en España* (1988), *Diccionario de la ciencia* (1996), *Cinzel, martillo y piedra* (1999), *El siglo de la ciencia* (2001), *El canon científico* (2005), *¡Viva la ciencia!* (2008), *El poder de la ciencia* (2011), *Los mundos de la ciencia* (2012), *El mundo después de la revolución. La física de la segunda mitad del siglo XX* (2014), *Albert Einstein. Su vida, su obra y su mundo* (2015), *Como al león por sus garras, una antología personal con momentos estelares de la ciencia* (2019) y *El país de los sueños perdido. Historia de la ciencia en España* (2020) —esta última es la primera historia completa de la ciencia en español con 1150 páginas.

Asimismo, algunas de sus distinciones son las siguientes: el Premio José Ortega y Gasset de Ensayo y Humanidades de la Villa de Madrid (2001), el Premio Jovellanos de Ensayo por La Nueva Ilustración: ciencia, tecnología y humanidades en un mundo interdisciplinar (2011), el Premio Nacional de Ensayo (2015) por *El mundo después de la revolución* y el Premio «Julián Marías» a la carrera en Humanidades de la Comunidad de Madrid de Investigación (2016).



*Sánchez Ron, en la Biblioteca de la Real Academia, de la que es miembro.  
/ G. VILLAMIL (HTTPS://WWW.ELCORREO.COM/)*

## PREGUNTAS

**1. ¿Existe algún tipo de interacción de la Real Academia Española con entidades u organizaciones de otras lenguas, como el francés, el italiano, el portugués, el alemán, etc., con la pretensión de contribuir a la difusión y la preservación de la literatura y el lenguaje universales?**

JMSR: Las relaciones con Academias que se ocupan de otras lenguas son ocasionales. No existe un, digamos, marco común con algún grado operativo. Los esfuerzos «externos» de la Real Academia Española se consumen en los trabajos sistemáticos con las 22 Academias del español, que forman la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

**2. En las clases de Literatura que recibí del curso Literatura Hispanoamericana de la Conquista y la Colonia, mi profesor Óscar Coello de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú) mencionó que la preparación que estábamos recibiendo como alumnos de pregrado nos formaría como analistas discursivos. Ese resultado provocaría que los académicos en Literatura tendríamos la potestad de referirnos con propiedad sobre cualquier disciplina; obviamente, asumiendo**

**que exista una documentación previa. A ello, se le agrega la facilidad de acceder a cualquier tipo de información académica e interdisciplinaria que hoy en día es una realidad desde la internet. Por esa razón, ¿usted considera que este accionar académico es una ventaja para el estudiante de Literatura o un atrevimiento hacia otras disciplinas?**

JMSR: No, no creo que una sólida formación en Literatura ofrezca tantas ventajas. Sí, no pocas para entender la dimensión humana del mundo; esto es, las ideas, sentimientos, fobias y filias, aspiraciones o renuncias que configuran la existencia de los seres humanos. Obvio, es decir, lo importante que es todo esto. Pero desde hace mucho, y con una intensidad creciente que no vislumbro que se detendrá en el futuro próximo, nuestras vidas y la dinámica de todas, absolutamente todas, las sociedades están condicionadas por las posibilidades que ofrecen la ciencia y la técnica. Por consiguiente, deberíamos ser capaces de al menos entender algo de esa ciencia y esa técnica, y la formación literaria, y en conjunto la denominada humanística, no sirve demasiado para ello.



**3. Es neurálgico retomar las biografías de tantos autores clásicos para un aprendizaje humano. Verbigracia, se hallan las vidas de Albert Einstein, Stephen Hawking, Miguel de Cervantes o Ernest Hemingway. Sin importar las carreras, estas personas resultan admirables, inspiradoras y dignas de imitar por sus vivencias y sus enseñanzas. Frente a ello, ¿cuáles fueron sus referentes totémicos para su formación como físico y su interés por la preservación de la lengua castellana?**

JMSR: Las biografías que leí de joven de Albert Einstein me influyeron mucho; se puede decir que constituyó un referente «totémico» como usted dice, aunque ya bien instalado como historiador de la ciencia vea su vida a la luz de diferentes perspectivas. Incluso soy autor de una biografía suya que no se limita a los aspectos científicos. En cuanto a mi interés por la lengua castellana, no es tanto debido a algún tipo de deseo «hispanico» de resaltar la importancia de la historia y cultura de las naciones que emplean el castellano, aunque no soy ajeno a tales sentimientos y deseo. Más bien, se ha tratado de poder expresarme, en mis escritos, con la mayor fluidez posible, sin renunciar a la búsqueda de la belleza narrativa, independientemente de que escriba sobre todo acerca de la ciencia, una materia técnica, dotada de un lenguaje propio. No quiero limitarme a reconstruir y explicar el pasado científico, y así construir una cierta visión del mundo. Deseo al mismo tiempo conmovir el espíritu de quienes me lean. Y esto solo se puede hacer con una buena escritura.

**4. ¿Qué enseñanza puede brindar la historia de las Ciencias Físicas a la Literatura? ¿Es posible esa volición?**

JMSR: Al menos una es posible: que las vidas de los humanos han sido, y continúan siendo, afectadas profundamente por la ciencia y la tecnología. Y que, por consiguiente, estas disciplinas no pueden ser ignoradas cuando se construyen narraciones literarias.

**5. Las Ciencias Físicas y la Literatura coinciden en que ambas procuran explicar un fenómeno de la realidad y mejor aún si se consigue desde una propuesta innovadora. Para su fundamentación, se suele recurrir a tecnicismos que logran discernir una situación que no es identificable y que muchas veces resulta inverosímil, como en los casos de la ficción literaria y lo que ocurre en el espacio exterior. Ante esta idea, ¿cómo debe afrontar un investigador el hecho de que muchos de sus estudios partan de premisas, ideas y hasta de hechos que se oponen a los dogmas de toda una comunidad académica?**

JMSR: El científico busca entender la naturaleza. Entender en un sentido no completamente satisfactorio, pues de lo que se trata es de encontrar leyes que rigen los fenómenos que se dan en esa naturaleza y las consecuencias a que dan lugar. Una de ellas, cósmicamente insignificante, es la propia existencia de los humanos. Ahora bien, eso ocurre porque esas leyes tienen la forma que tienen y no otras. Incluso, me pregunto por qué existe el universo. Es algo que no está nada claro que podamos saber alguna vez. Ante ello, yo creo que hay preguntas que podemos formularnos, pero que nunca seremos capaces de responder. Establecido lo anterior, debo añadir que no me sorprende que hayamos descubierto «pilares» de algunas teorías científicas que se oponen a nuestras expectativas, a lo que nuestras experiencias sugieren. Tal son los casos, por ejemplo, del principio de constancia de la velocidad de la luz («la velocidad de la luz es independiente del estado de movimiento del cuerpo que la emite»), que se encuentra en la base de la teoría de la relatividad especial que Einstein formuló en 1905, o la dualidad onda-corpúsculo y el «colapso de la función de onda» en la mecánica cuántica. Si no somos capaces de entender cosas como por qué las leyes naturales tienen la forma que tienen, ¿por



qué iban los «pilares científicos del mundo» adecuarse a lo que esperan nuestros limitados intelectos? Lo que realmente me maravilla es que seamos capaces de descubrir esos antiintuitivos principios.

### CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara ser parte del comité editorial de la revista *World Literature & Linguistics*.

### REFERENCIAS

Real Academia Española (2021). José Manuel Sánchez Ron. <https://www.rae.es/academico/jose-manuel-sanchez-ron>

# LAS MUJERES NO LLORAN

## WOMEN DON'T CRY

**Eduardo Agapito Mariscal**

edu\_ars7@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0875-3923>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela de Literatura.

—¿Quieres tirar? —lo sorprendió ella.

Tenía en su voz una sinceridad pura que no se prestaba a una burla pesada. B, como un niño que acepta un caramelo, asintió con la cabeza, mientras la miraba perplejo. Y lo que más lo turbaba no era la proposición apresurada de Anabel, sino la naturalidad con que se lo dijo. Le extrañaba la sonrisa pícaro que ella tenía en los labios, como si le hubiera propuesto una simple travesura de amiga coqueta. B se dejó arrastrar por las mangas de la camisa, mientras ella, impávida, con un porte de mandataria, caminaba mientras se abría paso a empujones por el tráfico peatonal de Lima a las siete de la noche, como quien tiene que arreglar un asunto de vida o muerte.

Una niña señaló con el dedo a Anabel, y miró a su mamá, que la tenía cogida de la mano. Le dijo «mami, mira, ¿qué le pasa a ese señor que parece como muerto?». En efecto, él caminaba sin voluntad, pálido, sin ninguna idea de saber a dónde iba, y sin la más mínima intención de preguntar, tampoco. El miramiento de la niña, con aquella pregunta ocurrente que solo puede brotar de una inocencia irreplicable, le devolvió de un soplo a la realidad, más por vergüenza que por dignidad. Se detuvo en el preciso instante en que Anabel se disponía a cruzar la avenida Abancay.

—Espera —le dijo—. ¿A dónde vamos?

—Te quiero llevar a La Catedral, primero —respondió ella—. Te va a gustar.

La Catedral era un pequeño bar ubicado muy cerca de la Plaza de Armas, donde Anabel solía concurrir con sus amigas del instituto. En ese lugar, ella siempre había encontrado, de una forma u otra, un consuelo para las aburridas tardes sabatinas después de toda una semana de intensa dedicación a sus clases de inglés y computación. Sabía que él frecuentaba algunos bares de la avenida Universitaria y que era un bohemio conocido. Sin embargo, pese a ello, Anabel sabía también de su incontrolable timidez a la hora de acercarse a una mujer. Por eso, por recomendación de una amiga experta en las lides de la seducción implacable, decidió dominar la situación con un previo en La Catedral, donde hasta el más pusilánime e indeciso, con apenas un par de copas recomendadas, salía como si Dios le hubiera concedido la gracia de ser otro.

Antes de entrar a La Catedral, él se fijó en el rostro de Anabel; sobre todo, en su sonrisa ineludible, y entendió que cualquier acto suyo no dependía ya de él, sino de ella, pero eso no le importaba. Las veces que B iba a los bares de la avenida Universitaria lo hacía con sus amigos de la Facultad. Raras veces, se encontraba sentado a solas frente a una mujer, como estaba en aquella oportunidad con Anabel, y menos si le habían propuesto tirar de la manera más natural y descarada que se pueda haber visto.

Anabel le recomendó un trago especial, porque, según las creencias populares, tenía las mismas propiedades milagrosas del «levantamuertos», del «chuchuhuasi» y del «rompecalzón», pero sin los estragos de la bebida de esos tres licores juntos. B, que tenía la fama de no haber caído nunca en las interminables batallas de alcohol mezclado, sintió el impulso vivo de no tomar más; porque, al momento de terminar la primera copa que le recomendó Anabel, sospechó que no saldría consciente de aquel lugar si tomaba un vaso más de aquel endemoniado trago.

—Es lo más fuerte que he probado en mi vida —se excusó él, dejando el vaso a un costado—. Si me das uno más, me muero.

—Ay, papito —le sonrió ella pícaramente—, y eso que esto recién comienza.

Frente a él, Anabel adquirió, de pronto, un aura divina. Los mechones teñidos que ondulaban su frente se transfiguraron en dos rizos dorados que serpenteaban milagrosamente y se perdían en algún lugar detrás de sus orejas, pequeñas, diminutas, donde tintineaban dos luceritos rojos cada vez que ella movía la cabeza. De pronto, adquirió conciencia de la proposición de Anabel, y, sorprendido él mismo por su reacción tardía, se preguntó qué carajo hacía allí perdiendo el tiempo con semejante hembra, si podía estar tirándose en aquel momento. Ahora, la miraba con más determinación, mientras seguía atentamente cada uno de los movimientos de sus manos, de su boca, del taconeo intermitente debajo de la mesa. Todo lo percibía con la máxima atención de sus cinco sentidos. La miraba de frente y de costado. Observaba sus senos. La desnudaba. Imaginaba el color de sus tetas. Las imaginaba suaves y calientes de la arrechura. Era una explosión que ardía dentro de su cabeza, y sintió, en algún momento, cuando Anabel con aquellos encantos de la hembra que se sabe deseada, se mordió los labios y se pasó la lengüita por la comisura de su boca para limpiarse la espuma que le dejaba la cerveza en los labios, que ya no resistiría más. Y si no era por eso que llamaban moral y cultura, se la tiraría ahí mismo.

B no tenía idea de cómo hacerle notar a Anabel que ya quería irse de aquel bar, que lo que más anhelaba en ese momento, y probablemente por siempre, era conocer su cuerpo desnudo, someterla en la cama y disfrutarla de por vida. Ya no sentía la timidez estúpida de otras ocasiones. Se preguntó si sería por el alcohol o era que ya se estaba haciendo hombre. Sintió que aquella oportunidad con Anabel era única. Y por primera vez tenía la firme determinación de hacer algo de lo que se sentía completamente seguro de hacer. Sin pensarlo más, tomó a Anabel de las manos. Las apretó fuerte, y ella, que tenía el cigarrillo en la boca, aspiró profundamente para convencerse de lo que él le estaba diciendo.

—Anabel, vámonos de acá. Lo que sea que buscabas trayéndome a este lugar ya lo conseguiste.

Anabel lo miró. Quiso sonreírle, pero se contuvo. Le dijo que la esperara un ratito, y se fue al baño. B estaba tan apresurado cuando la vio mientras ella caminaba, que pensó que Anabel le había hecho una burda insinuación para que la siguiera al baño y la atacara allí mismo. Pero luego se dio cuenta de que solo podía haber sido su imaginación (o su arrechura, que en ese momento eran lo mismo) lo que le sugirió eso, pues el baño estaba tan repleto de gente que sería imposible intentar una locura así.

Cuando salieron de La Catedral, él pensó que ya había perdido mucho tiempo con ella. Presa de un valor pocas veces experimentado, abrazó suavemente a Anabel de la cintura, y le preguntó si estaba lista. Ella con una sonrisa pícara, una vez más, le respondió que sí.

Sin perder más tiempo, buscó mentalmente algún hostel, el más cercano que estuviese, pero se dio cuenta de que no conocía ninguno, así que no le quedó más opción que buscarlo por los alrededores, quizá en la avenida Abancay, pues tenía que ser uno bastante cómodo, que le alcanzara con los veinte o treinta miserables soles que le quedaban en el bolsillo.

Cuando llegaron al primer hotel que encontraron, más por la desesperación de él que por comodidad económica, B pensó que no era tan malo después de todo, porque lo único que importaba entonces era consumir el acto que, estaba seguro, los dos querían. En ese instante, recordó la canción de David Pavón, «Aquel viejo motel», y la empezó a tararear indescifrablemente cuando subían las escaleras de aquel lugar. Luego de que la dependienta le diera una llave antigua, entraron a un cuarto pequeñísimo, donde apenas cabían los dos. No le importó eso, ya que lo único imprescindible allí era la cama, que era lo más grande que había en ese cuartucho, tanto así que brindaba un aspecto extraño a ese recoveco, pues desintonizaba burdamente con las proporciones normales de comodidad. Anabel ni bien llegó se sentó en el suelo y sacó un cigarrillo. Lo puso entre sus labios carnosos, pero no lo prendió, ni siquiera cuando él le ofreció el fuego de su encendedor.

Sentada, allí, tan tranquila, Anabel no parecía tan dispuesta a cumplir su proposición. Él la percibió distinta. Le pareció que Anabel había ido a ese lugar solo a descansar. Pensó que tal vez se había arrepentido de aquella locura que le planteó hace un par de horas. Quizá era por el lugar al que la había llevado. Quizá ella esperaba hacer el amor en un lugar más apropiado, como pensaba que lo deseaban todas las mujeres en realidad. Se arrepintió de no haberla llevado a un mejor hostel y no estar en una mejor habitación, que se asemejara a una recámara islámica, donde ella podría bailarle la danza de los siete velos y él la desnudaría luego rasgándole las finas telas. Pero, en realidad, era que Anabel tenía una típica y extraña costumbre que seguía en los previos al amor. Antes de acometer a batalla, ella solía hablar. Pero más que un diálogo era un desfogue, una explicación que Anabel ofrecía a sus circunstanciales acompañantes de su conducta tan libertina y, aparentemente, descarada. Porque todas las veces que ella se había acostado con un hombre, que no eran pocas, eran por iniciativa de ella, y siempre de la misma manera impertérrita y coqueta: «¿Quieres tirar?».

Sin embargo, B ignoraba aquella costumbre de Anabel, y tomó su extraña conducta como producto del nerviosismo. No creía que ella podía ser virgen todavía, pero al verla allí sentada, fumando un cigarrillo apagado, revivió inútilmente su esperanza de ser el primero. Y con aquella incierta seguridad, le acarició los cabellos que morían detrás de sus orejas y se sentó a su lado. Empezó lo que entonces era para Anabel su ritual de amor; comenzó a contarle la historia —o el origen, mejor dicho— de su vida. Lo que pretendía ella era explicar la razón de su conducta y mostrarla como la consecuencia de todo el peso de la vida que llevaba anclada en el alma. Pretendía hacerle saber que no era una simple ruca, como muchas veces la habían llamado, por no tener ningún prejuicio a la hora de lanzarse a la seducción del hombre que deseaba, sino, el producto de su niñez, la suma de todos sus traumas.

Hasta los siete años, Anabel había vivido como una reina. Había nacido y vivido toda su niñez en Ciudad de Las Palmeras, un pequeño pueblo ubicado en algún lugar de la exuberante selva peruana, en el departamento de San Martín. Hasta aquí, Anabel relataba su vida como la mejor etapa que tuvo, aunque de aquellos siete primeros años ciudadepalmerinos no recordara mucho. La angustia de su relato empezaba cuando rememoraba todos los años posteriores a su séptimo cumpleaños, como si después de ese día, establecido con fecha y hora en su memoria, hubiera dividido su vida en dos épocas que serían inconciliables para siempre.

Anabel se levantó del suelo, se quitó los tacones y se sentó en un lado de la cama. Encendió el cigarrillo mientras él se quitaba la casaca negra que alguna vez había sido nueva y de su padre. Se sentó en la cama al lado de Anabel. Miró el suave movimiento del pecho de ella cada vez que golpeaba. Bajó su mirada a las piernas extendidas de Anabel sobre la cama. Los pies de ella estaban forrados con un par de medias multicolores y jugueteaban uno encima de otro, rasgándose, frotándose, arañándose. Anabel se había callado de repente, pero se notaba que seguía pensando en su relato. La mirada de él subió curiosamente al rostro atribulado de ella. Había notado que existía algún tipo de recuerdo doloroso, pero no le dijo nada. Volvió a bajar la mirada que se paseó por los pechos de ella, la breve línea de carne rosada que dejaba al descubierto por encima de la correa, y se detuvo instintivamente en la parte apretujada de sus piernas.

La niña volvió a la choza donde había dejado a su padre con la mujer que gritaba como un animal salvaje. «Solo tengo que chequearla rápidamente, no voy a tardar. Ve y espérame afuera, hija». Fue lo último que le dijo su padre antes de que ella, presurosa, corriera hacia el río y se quedara allí con los piecitos remojados sentada en una piedra áspera con forma de asiento. Mientras regresaba, pensaba que se había demorado mucho, pero se acordó de que su padre se demoraba aún más con aquella mujer chillona; porque, de haber acabado, él ya la habría buscado en el río. Cuando llegó a la choza, se sentó en el tronco que fungía de banco a pocos metros de la entrada. Esperó aburrida por veinte minutos. Y, cuando se disponía a espiar por algún hoyuelo de la vivienda, cayó en la certeza de que estaba sola. Se asustó y quiso llorar, pero no lo hizo.

Después de hablar, creyendo firmemente que había sido escuchada, Anabel apoyó su cabeza en el pecho de él y se enroscó en sus brazos. De repente, sintió una boca húmeda que recorría con ansias sus cabellos, mordisqueaba sus orejas y buscaban con una necesidad huérfana sus labios. No tardó en encontrarlos. Anabel se volvió hacia él, y esta vez fue ella quien buscó sus labios con esa necesidad que había sentido cada vez que un hombre la besaba. Los besos de él se apartaron de su boca, empezaron a recorrer sus senos, bajaron hasta su ombligo y se estancaron en sus caderas. Cuando volvió a la boca de ella, en un finísimo instante, B se dio cuenta de que Anabel lo besaba con los ojos abiertos. Al principio, no le dio importancia, pero cada vez que abría sus ojos y comprobaba que ella en ningún momento cerraba los suyos, empezó a desesperarse.

Anabel regresó como pudo a la carretera. Y, como su padre fuera hombre conocido por aquella zona, no tuvo ningún problema en llegar a algún lugar y ponerse a salvo hasta que su madre la recoja. Lo que vino después ella lo recuerda vaporosamente: su madre que la llevaba a casa, el paso de los días y ninguna noticia de su padre, el viaje que la alejó de aquella tierra amada y caliente, la ausencia de su padre. Por mucho tiempo, Anabel se preguntó cómo había podido vivir sin ninguna explicación clara de lo que pasó aquel día. Solo sabía que su padre había desaparecido, y ninguna respuesta, ningún velorio que recordara. Cuando llegó a la edad donde su curiosidad y su desesperación no aguantaron más, regresó a Ciudad de Las Palmeras, sola y decidida a buscar y preguntar lo que de niña le había sido negado.

Ella lo besaba con los ojos abiertos, pero no lo miraba. Su mirada se perdía en el color sucio de la cortina del cuarto o en la rugosidad del techo. La desesperación de B se perdía con las mil conjeturas que deducía de aquel acto de Anabel. Pensó que aquello mostraba un desinterés total y quería reprochárselo, pero no se atrevía. Un ardor que se fue apretando en su garganta lo detuvo. Anabel se percató, se levantó de la cama sin decir una sola palabra y se dirigió a la ventana para mirar hacia afuera. B la empezó a mirar ya no con el deseo de hace unas horas, sino con la extrañeza de no saber qué hacer ni cómo actuar con ella. Un pensamiento cruzó su mente y antes de tomar conciencia de lo que



significaba le dijo «si solo querías hablar, no era necesario todo esto, Anabel. O si te has arrepentido y no quieres estar conmigo, dímelo de una vez y vámonos».

Ella volteó y lo miró por algunos segundos con una mirada que él interpretó como compasiva. Sin responderle, cruzó la habitación y se agachó a buscar sus zapatos. B sintió de pronto un arrebato de cólera porque no esperaba esa reacción de ella. La tomó fuerte del brazo y le dijo que se sentara en la cama. Ella lo miró firme y con un gesto rudo se zafó de él. Lo insultó y le dijo que no volviera a hacer eso. B se paró y también empezó a ponerse los zapatos rápidamente. Salieron de la habitación sin decirse nada. Al llegar a la puerta del hostel Anabel, se plantó firme y le dijo que se vaya. B la miró sin temor, midió sus palabras y a manera de despedida, dando unos pasos hacia atrás antes de alejarse por completo, le dijo «si no quieres tener cargo de conciencia, para la próxima vez cobra».

Mientras Anabel bajaba por el Jirón de la Unión le invadió una infinita ansia de compañía al mirar las tiendas y los restaurantes llenos. Siguió caminando y se abrazó a sí misma como si tuviera frío. Pensó en lo que había pasado hace un instante con B. Pensó que no lo quería volver a ver y que al fin y al cabo ese insulto era uno de los tantos más que había recibido en su vida desde que volvió a Ciudad de Las Palmeras y que ella, al cabo de años había desarrollado una suerte de anticuerpo hacia tipos como ese. Porque si algo había aprendido Anabel en su larga soledad en Lima era que las mujeres no debían llorar. No había llorado cuando se enteró lo de su padre y menos lo había hecho cada vez que un hombre la había ofendido. Se detuvo en una tienda de zapatos y empezó a mirar unas botas plomas a través del vidrio. Tocó sus mejillas y entró.

Lima, 29 de julio del 2009.

# OJOS DE SERPIENTE

## SNAKE EYES

**Diego Rafael Montalvo García**

drmontalvog@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1935-5795>

Licenciado en Periodismo por la Universidad de Las Américas (Ecuador).  
Además, cuenta con estudios de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Zinat llevaba mucho tiempo meditando. En su regazo, yacía un libro del antiguo Egipto que en su postura actual, abierto a la mitad, parecía una mariposa con las alas extendidas, perfectamente rectangulares. Yo me quedé parado a su lado.

Era una tarde aburrida, y Zinat no hacía más que beber vino en una copa cristalina que parecía simular a un frutero. Me dijo que había terminado de leer una carta de un viejo amigo suyo, un millonario coleccionista de reliquias antiguas y raras.

—¿Qué tienen en común los faraones con las personas actuales? —inquirió Zinat mientras se llevaba un sorbo de licor a los labios.

—No lo sé, Zinat. Los faraones vivieron hace mucho tiempo.

—Su comentario no responde a mi pregunta... Debo decir que aquello no me llama la atención.

—Disculpe, Zinat.

—Tranquilo, Futes. Creo que la culpa es mía por tratar de abrirle la mente.

Aquello me pareció en extremo insultante. No obstante, no dije nada más. Zinat caminó hasta su estante con el libro de egiptólogo Zhalet-Al-Sari en sus manos. Lo depositó junto a sus múltiples volúmenes y cerró la vitrina. Caminó hasta el sofá. Se frotó el bigote y luego cogió su bastón. Lo examinó. Tomó la empuñadura y desenvainó la espada, cuya hoja brilló con la luz de la tarde que se colaba desde el ventanal del frente. Luego volvió a envainar el arma. La empuñadura produjo un ligero chasquido cuando topó el cuello del bastón.

—Quiero que me acompañe a ver un cadáver —apuntó Zinat con voz sombría.

—¿Justo ahora? —inquirí, extrañado.

Zinat me miró y una ligera sonrisa se dibujó en su cara.

—No, Futes. Será cuando desee recobrar la vida y se largue caminando —apuntó el detective con sarcasmo—. ¿Cree que lo invité a mi casa para tomar el té y charlar sobre Egipto?

—Pues...

—Irónicamente, eso era parte del plan original y lo único que pretendía. —Sonrió el hombre. Se puso de pie. Abrió la puerta del estudio y bajamos las escaleras. Yo iba detrás. Zinat se colocó el sombrero y la larga gabardina. Sacó un cigarrillo y se lo puso en los labios. Caminamos hasta la acera. El sol empezaba a ocultarse en el ocaso y sobre el cielo azulado

de la noche fulguraron un par de estrellas. Me quedé mirando los colores anaranjados que poco a poco iban desapareciendo y que luego mostraban la agonía de la tarde.

Zinat encendió el cigarrillo. Se abrió el *blazer* de su traje y dentro del chaleco metió la caja de cigarrillos y la de fósforos.

—Oiga, amigo. ¿Va hacer el favor de parar un taxi o qué?

Una vez Zinat le dio la dirección al taxista, el automóvil se puso en marcha. Zinat sacó una libretita del bolsillo interno de la gabardina y del otro tomó una pluma fuente. Con letra pulcra y clara, anotó lo siguiente en la parte centrada superior de la hoja en blanco: «Caso: Ojos de serpiente». Luego, colocó el número «1» debajo de lo que había escrito.

—¿Qué sabemos hasta ahora, Futes?

—Que su amigo, al poco tiempo de haberle telefoneado, fue hallado muerto en la sala de su mansión. Acto seguido, recibió una carta de su mujer en la que decía que acuda lo más rápido posible. No quiso arriesgarse a nada, así que prefirió ese modo de comunicación.

Zinat sacó el sobre y de allí tomó una delicada hoja de papel. Leyó su contenido en voz alta:

Ciudad de México, 14 de octubre de 194...

Apreciado *monsieur* André Zinat

En primer lugar, me dirijo a usted por medio de esta carta para evitar poner mi vida en riesgo. En nuestra casa, ubicada en los Bosques de la Loma, ha ocurrido una desgracia. ¡Mi marido murió al poco tiempo de haberse contactado con usted! Le confieso que él estuvo muy extraño desde su último viaje a Egipto. Cuando regresó de El Cairo, no dejaba de balbucear palabras extrañas en un árabe muy antiguo. Me trajo un par de joyas preciosas.

Un conocido de mi marido, un egipcio de nombre Akenatón Kasem, vino de visita varias veces y le dijo a mi esposo que había traído muchos artículos «malditos». Desde luego, él no le creyó y dejó las cosas así. Pero, a raíz de su repentino quebranto de salud, que básicamente constaba de dolores abdominales, vómitos, diarreas y deshidratación, incluso, dejé de usar las joyas que me había regalado. Traté de venderlas, pero, para mi sorpresa, ¡estas desaparecieron! ¡No puedo hallarlas por ningún lado! Yo no creo en maldiciones, señor Zinat... Pero recuerdo que mi esposo trajo consigo algo muy extraño desde el Valle de los Reyes.

Deseo saber su opinión. Usted ha viajado con él en ocasiones anteriores a Luxor, Alejandría y... a otros destinos parecidos. ¡Ayúdeme! ¡Se lo suplico!

Siempre suya,  
Alexandra Vidal de Wright.

Zinat dobló la hoja. El taxi paró frente a una mansión victoriana. Zinat se apeó. Yo pagué al taxista y luego lo seguí. La servidumbre —un jardinero, un mayordomo y un ama de llaves— nos esperó afuera, en el patio delantero. Zinat golpeó el bastón con impaciencia. El mayordomo, viendo su error, corrió y abrió la puerta principal.

—Disculpe, caballero. Creí que había dejado abierto el portón de la reja.

—Una equivocación muy común —sentenció Zinat, con ligera ira y desconcierto.

La gran casa estaba rodeada de un enorme muro de ladrillo muy elegante, la mayor parte ya cubierta por hermosas madre selvas. Sobre la pared, se alzaban, cada cinco o seis metros, unas esferas de piedra. A cada lado de la puerta de entrada, nos saludaban dos imponentes esfinges con las alas abiertas, hechas totalmente de piedra. Parecían unas monstruosas gárgolas. Zinat las miró antes de entrar. En una de las columnas, yacía pegada una placa dorada con el nombre del dueño de la propiedad: «Franklin S. Wright – Egiptólogo».

El mayordomo nos dirigió hasta el estudio. Él era un hombre alto y delgado, de bigote estrecho y con monóculo en su ojo izquierdo. Antes de llegar, pasamos por un corredor amplio y varios salones amueblados al estilo Luis XV. En las paredes, yacían cuadros de Renoir, Picasso, Rivera, Kahlo, Lacroix y Dalí. Puso su mano derecha enguantada en fina seda blanca encima del pestillo de palanca dorada de la puerta de madera —muy tallada al detalle— y la haló hacia abajo. El seguro cedió. Allí estaba *madame* Alexandra, con un vestido negro y llorando al pie del cuerpo de su difunto esposo. El salón estaba decorado con bellas obras de arte. En una de las paredes, yacía colgado, justo sobre la cabeza del muerto, el cuadro *Autorretrato con la muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin.

*Madame* Alexandra alzó la cabeza al vernos.

—*Monsieur* Zinat, gracias por acudir a mi llamado.

Zinat la abrazó y yo únicamente le estreché la mano. La confianza de Zinat hacia la viuda me hizo sentir incómodo.

—¿Me permite ver el cuerpo? —apuntó el detective con suma seriedad.

—¡Desde luego!...

Policías tomaban fotografías, mientras que el forense estaba desconcertado. Sobre su rostro, se dibujaba un auténtico terror. El cuerpo ya había sido tapado por una sábana blanca. Por debajo del extremo de la manta, sus zapatos estaban sobresaliendo.

Zinat descubrió el rostro de su amigo, y experimentó un sobresalto. Tenía los ojos vaciados. Y en su lugar fueron colocados un par de piedras verdes, como esmeraldas.

—¿Esas son sus joyas, *madame* Alexandra?

Ella, totalmente sorprendida, se volteó en seco. Caminó hasta donde estaba Zinat. Y al bajar la mirada hacia donde apuntaba el índice de mi amigo, no pudo contener un grito. Los policías llegaron con rapidez.

—¡Pero si eso no estaba ahí cuando entramos a verlo! —declaró Hugo Vallarta.

—No confío en sus instintos, inspector.

—¡Lo juro por la Virgen Santa, Zinat!

Las fotografías de revelación instantánea que tomaron los otros policías mostraron los ojos muertos de Franklin Wright.

—¡Alguien debió hacerlo en frente de nuestras narices! —rezongó el policía.

—De eso no hay duda —dijo Zinat.

Zinat empezó a pensar mientras bordeaba el cuerpo inerte de su antiguo camarada. Se agachó y pidió al mayordomo, que estaba sentado y fatigado sobre una de las lujosas butacas, que le preste su monóculo. El hombre así lo hizo. Zinat acercó la luna al cuerpo, y lo examinó con detenimiento.

—¿No sería mejor pedir una lupa, Zinat?

—No moleste, Futes. Yo tengo mis propios métodos.

Zinat sacó su libreta y empezó a anotar una vez más.

El zapato izquierdo tiene rastros de lodo y fango; el derecho no tiene nada. ¡Extraño! Las manos están limpias: no parece haber rastro de carne. Conclusión 1. Se descarta una defensa por agresión física. Sus ojos fueron vaciados y sustituidos por piedras preciosas. Conclusión 2. Un mensaje claro. Zinat tocó el cuerpo (estaba tibio). Conclusión 3. Aún no hay señales del *rigor mortis*.

—¿Han tomado muestras de sangre? —preguntó Zinat, mientras consultaba el reloj.

—Sí, hemos hecho el análisis previo a su llegada —dijo el forense.

—¿Tiene los resultados?

—El cuerpo está limpio. No hay rastros de intoxicación. Concluimos que ha sufrido infarto. Muerte natural.

—¿Las joyas fueron colocadas en sus ojos antes o después de morir, inspector Vallarta?

El policía tragó saliva.

—Después —dijo presuroso.

—Me temo que no. Hay indicios de que sus globos oculares fueron extirpados antes. Si se fija usted bien, hay un poco de sangre resbalando por sus mejillas. ¿Han abierto su mandíbula...?

—Zinat...

—¿Han abierto la mandíbula, inspector? —insistió Zinat.

—¿Por qué lo haríamos, Zinat?

—¡Háganlo! Temo que su lengua no esté donde debería.

Un forense forcejeó la mandíbula que se abrió con un frívolo chasquido. El médico metió el haz de luz de una linterna por la boca. En efecto, ¡la lengua había sido arrancada!

—¡El asesino aún está entre nosotros! ¡Por favor! ¡Cierren las puertas de la mansión!  
—rugió Zinat.

Yo, junto al mayordomo y el ama de llaves nos apresuramos a cerrar todas las puertas.

—Vallarta, ¿alguno de sus inspectores ha salido?



El policía pidió a los gendarmes reunirse en el estudio. Acudieron nueve hombres.

—¿Son todos? —preguntó Zinat.

—Sí, Zinat. Son todos.

—Extraño. Yo conté diez cuando entré aquí...

—¿De qué va todo esto, Zinat? ¿Cómo supo lo de las joyas y lo de la lengua?

—Me permitiré explicarme. Esta es una vieja forma de justicia egipcia. Si una persona era considerada un ladrón, podría recibir «golpes de bastón» entre cien o doscientas veces. Si el robo era considerable —una pena mayor—, podría darse la oportunidad de devolver la mercancía, con la diferencia de que se adicionaría el doble o el triple del costo del total de esta en dinero en efectivo. Pero, si el delito era grave, como un insulto al Estado o la religión, el rey (el faraón) o un visir podían pedir la mutilación; normalmente, se hacía de la nariz, los ojos, la lengua o las orejas... Eran poco comunes, pero existían.

«Quien ha cometido este asesinato es, evidentemente, alguien conocedor a fondo de la tradición egipcia. Quizá un egipcio propiamente dicho... El punto es que nos ha dejado un mensaje claro: "Franklin ha cometido un acto atroz, y debía pagar por ello"».

—¿Qué tipo de acto, Zinat? —dijo la viuda, quien empezaba a llorar a raudales.

—Un robo.

—¿Pero usted no dijo que el robo era un delito menor, Zinat? —apunté yo.

Zinat esbozó una sonrisa torcida, y al rato una risilla nerviosa se apoderó de él.

—Sí, pero yo no hablaba de manzanas o chucherías de bazar... Me refiero a un hurto grave, como objetos preciosos que tienen relación con deidades y cosas religiosas. Estas no son joyas comunes. Lo que mi amigo tiene incrustado en la cara son artículos usados por las esposas de los faraones. La mujer en el antiguo Egipto era considerada una deidad, un complemento al hombre y un dual suyo en un nivel espiritual. Estas piedras se las conocen como «Ojos de serpiente» y son gemas que guían a los muertos al otro lado. Los griegos preferían colocar monedas en los ojos o en la boca para el óbolo de Caronte, el barquero que se encargaba de llevar a los muertos al inframundo. Y para ello cobraba un tributo. Pero los egipcios eran diferentes. Osiris era el dios de la muerte y el renacimiento. Cuando el alma de un mortal iba al Duat —o inframundo—, previo al juicio final, se hacía un ritual llamado el «Peso del corazón». Allí se sopesaba las acciones buenas y malas que había realizado el mortal, previo a su muerte...

—Un momento, Zinat —irrumpió Vallarta—. ¿No se supone que el dios de la muerte en el antiguo Egipto es Anubis?

Zinat rio.

—Su falta de cultura es lo único que le podría dar algo de gracia a este tétrico asunto. Déjeme explicarle. Concatenando con lo que decía antes, este «juicio final» lo llevaba a cabo Ma'at (el símbolo de la verdad), también representada como diosa e hija de Ra. Si era considerado digno, el alma iba a los aposentos agradables de Osiris dentro del Duat. Ahora, cuando Osiris fue desmembrado por su hermano Seth, el dios del desierto

o de la sequía, un dios del caos, Anubis —cuyo nombre también tiene origen griego; he ahí la confusión y el misterio de su nombre onomatopéyico que quiere decir «el chacal que aúlla»— participó en la reconstrucción del cuerpo de Osiris, junto a Isis y Neftis. Lo llegaron a momificar. Así, contestando su duda, inspector Vallarta... Anubis no es el dios de la muerte, sino el dios de la momificación y patrón de las necrópolis. Tiene la tarea de vigilar la «Bel Occidental», es decir la «Tierra de los Muertos». En orden de importancia, van los tres: Osiris, Anubis y Horus —el dios que tutelaba la nobleza de los monarcas—. Cuando Horus muere, se convierte en Osiris y pasa a formar parte del dios Ra, el supremo creador, el dios del sol. ¿Comprende?

Regresando al caso de mi amigo... «Sufrió un infarto». Eso le causó daño al corazón. Destrozó su equilibrio, y le evitó un juicio justo. Es decir, lo excluyeron de que Ma'at lo juzgara. Con un corazón roto, las almas vagan sin control por el inframundo. En otras palabras, los «Ojos de serpiente» podrían ser su salida si Osiris desea un tributo, pero su espíritu noble no es tan corruptible ni vanidoso como el de los dioses griegos. Ahora, particularmente, doctor, sugeriría que haga otra prueba toxicológica... Deseo saber si hay rastros de arsénico, cuyas formas de intoxicación son muy antiguas. Y sí: eran comunes en el antiguo Egipto. Son las más complejas de detectar, salvo con un estudio minucioso. Por otro lado, madame Alexandra... ¿Dónde solía ver míster Francis a su amigo Kazem?

—En el estudio: aquí como siempre.

—¿Cuándo fue que usted vio que tenía algún dolor?

—Desde hoy. Eran agudos y se quejaba de un intenso malestar en el estómago. Salió al patio, ya que creía que necesitaría algo de aire. Lo hallé parado a un costado del jardín.

—¿Estaba totalmente parado en el jardín o solo tenía un pie en el jardín?

—¿Cómo dice...?

—Es vital que recuerde este detalle...

*Madame Alexandra meditó un segundo.*

—Hmm... Creo que tenía un pie en el jardín y el otro estaba sobre el camino de entrada a la casa que, como habrá notado, es de ladrillo. ¿Por qué?

—Eso explica lo de los zapatos —dijo Zinat, casi entre dientes—. Esto confirma mi teoría del arsénico. Lo pensé así cuando leí su carta. Este tipo de intoxicación afecta a la vía digestiva. Y eso hace que se desarrollen los síntomas que usted supo explicarme en su epístola.

El médico tuvo permiso para salir. Después de un par de horas, regresó. Zinat consultó su reloj de bolsillo. Tocó de nuevo el cadáver, y estaba un poco más frío que antes.

—Tres horas justas después de su muerte... Empezó el *rigor mortis*.

Zinat caminó hasta una vitrina vacía.

—¿Aquí es donde tenía los artículos?

*Madame Alexandra asintió, nerviosa y con miedo.*

Luego de unas horas, el médico llegó a prisa y jadeando por la excitación. Ondeaba un papel en la mano.

—¡Doctor, doctor, tenga cuidado...!

—¡Zinat..., Zinat, tiene usted...! —Su voz se cortó desde el jardín delantero.

Un disparo en seco dejó frío al médico. La bala con rifle de francotirador le atravesó el pecho. Yo me quedé asombrado. Subí a prisa al tejado, que era el único sitio desde donde podía haberse efectuado el disparo. Allí, atrás, subieron Zinat, el inspector Vallarta y un grupo de policías. Para nuestro asombro, estaba parado otro gendarme.

—¡Él no es de los míos, Zinat! —rugió Vallarta.

—Ya lo sé. ¡Cálmese! ¡Aquí tienen a su asesino!

—Logró esclarecerlo todo, Zinat, solamente viendo el cadáver. ¡Es usted estupendo! —dijo el extraño.

—Se lo agradezco, Sid Akenatón Kasem.

—¿Cómo lo sabe...? Mejor dicho... ¿Cómo lo supo?

—Usted es un Sid, un «señor» de una noble familia. No crea que me olvidaría de usted. En uno de nuestros viajes junto a Franklin a Alejandría lo conocí a usted, en la biblioteca. Nos llevó a Tuna el-Gebel y deseó que nos perdiéramos porque entramos a una cripta antigua. Además, usted se robó el mapa. ¿Cómo tengo esa certeza? Porque el objeto desapareció luego de que nos llevara por un pasaje inestable de la tumba. Este se derrumbó luego de que yo me apoyara sobre una columna. Kasem, ¡usted se fugó con rapidez! Sabía que quería quedarse con los tesoros de Franklin, pero nunca supe a qué costo... Hasta ahora. Quería deshacerse de nosotros como fuera. Por fortuna, mi sentido de orientación es en extremo agudo, y pudimos escapar completamente ilesos sin su ayuda. Supongo que, adicionando a esta razón, se interesó en que Franklin viajara con continuidad a Egipto completamente solo; incluso, porque es sabido que muchas tumbas tienen arsénico en el aire. Pero, como no tuvo suerte, tuvo que envenenarle usted mismo. Una dosis de 100 a 300 miligramos es altamente mortal. Seguramente, en su última visita, se lo colocó en un *whisky* mientras él le enseñaba sus piezas arqueológicas recogidas. Vino esta mañana. Se retiró. Y, para estas horas de la tarde, mi amigo con seguridad estaría muerto. ¿Me equivoco? Por eso quería alejarlo de mí...

—¡Asesino! —grité, sin más.

Kasem agarró algo de su cinturón. Sacó una cimitarra y la empuñó contra Zinat. Mi amigo hizo lo propio, y desenvainó su hoja del bastón. Yo saqué mi revólver. Zinat extendió la mano.

—Yo tengo viejas cuentas con este escorpión de desierto.

Kasem se abalanzó con todas sus fuerzas y Zinat bloqueó su ataque con la agilidad de un diestro esgrimista. Las hojas de las espadas chocaron a lo largo y ancho de la azotea de la propiedad. Derribaron macetas y seguían atacándose con furia ante la mirada atónita de las expectantes personas que deseábamos ver el espectacular desenlace. Kasem, el Sid, atacó a Zinat por un costado y logró herirle el hombro. Mi amigo gritó de dolor y furia. Entonces, contestó las embestidas de su enemigo. Zinat lo empujó y Kasem se dio contra el filo de la terraza. Zinat blandió la espada delante de su cara y la agitó a un costado. Kasem escupió sangre.

—Aquí termina todo, Kasem. *La victoire est à moi!*

—*Matlqa!* —rugió el hombre.

El árabe insistió. Corrió a velocidad, y Zinat se retiró a tiempo antes de ser atravesado con la cimitarra. Kazem se tropezó con una raja que cortaba el piso, como una cicatriz, y a su velocidad no pudo parar. Atravesó el pequeño muro del costado y cayó de cabeza casi veinte y cinco metros de altura. Zinat envainó la espada.

Vallarta bajó a prisa para ver si podía arrestar al hombre, pero fue inútil: murió en el acto. Sacaron dos cadáveres de la mansión durante aquel hermoso ocaso. Tras un exhaustivo examen a cada una de las habitaciones, hallaron en un costal varias de las reliquias del viejo Franklin. *Madame* Alexandra las colocó en su sitio. Luego, mientras Vallarta y los policías se estaban yendo, la mujer se volteó hacia mí y me ofreció una copa, así como lo hizo con Zinat.

—Nunca creí que fuera Kazem el culpable de todo.

—No es cuestión de sorprenderse. Imagino que mi amigo nunca habló mal de él —apuntó Zinat.

—Nunca, *monsieur* Zinat.

—Ya veo. Bueno, este no ha sido un caso fácil. Pero, lo único que puedo decir es que la muerte nos rodea y nos llega sin remedio.

—¿Pretende quedarse con las reliquias egipcias, *madame* Alexandra? —pregunté. Zinat me lanzó una mirada inquisitiva.

—No lo creo, doctor Futes. Las donaré a un museo.

—Me parece lo más sano —apuntó Zinat—. Ciertamente, hay un detalle que no me deja de estrujar la mente. Franklin era un admirador de la cultura egipcia... Pero me extraña que su casa esté adornada con un par de esfinges aladas. Es decir, esta representación es griega y no egipcia.

—Déjeme enseñarle algo, *monsieur* Zinat.

La dama nos llevó hasta un gran estudio —más grande del que pudimos apreciar cuando llegamos a la mansión—. En dos pilares de piedra separados, vimos posadas dos estatuas que me llamaron enormemente la atención. Una de ellas tenía la representación de la gárgola Toluse. El fiero dragón tenía las alas extendidas y las fauces abiertas. En otro, estaba una réplica a escala de la escultura de Ricardo Bellver, el *Ángel Caído*. Tras varias horas de conversaciones triviales y charlas sobre la vida de Franklin, su mujer al fin se decidió a hablar del tema en cuestión:

—Frank creía que las esfinges griegas de la entrada espantarían la mala suerte. Es cierto que son un símbolo maligno, pero, según el mito, la esfinge no era un monstruo en realidad. Fue la hija del rey Layo a quien se le dio a encerrar un secreto por los monarcas tebanos. Cuando Layo murió, muchos de sus hijos fueron a reclamar el trono. Pero la esfinge, que conocía los secretos de cada rey antes que él, sabía que no cualquiera podía hacerse con el poder de Tebas. Por ello, la esfinge tenía que guardar el secreto del enigma, hasta que llegara Edipo y pudiera descifrar el más antiguo de los enigmas. Por ello, a pesar de que se cree que las esfinges son espíritus malignos y traedores de la mala suerte, en realidad son guardianes de un secreto... Un secreto profundo que no podía ser para todos.

—Según los egipcios —empezó Zinat—, las esfinges eran representadas con cuerpo de león, porque simbolizaban la fortaleza de los monarcas. Además, ellos creían que por las noches cobraban vida y protegían las tumbas de los faraones. Lo opuesto a lo que describió Apolodoro en Grecia, que decía que las esfinges eran demoníacas, tenían patas de león, cuerpo de lobo o perro, bustos y cabeza de mujer, cola de dragón y alas de halcón. Estacio decía que tenían boca con veneno, mirada llameante y alas ensangrentadas. Por ello fue el griego Heródoto quien propuso el nombre «Androesfinge» para referirse a esta criatura y así no causar confusión con la versión griega del monstruo. Mi amigo, míster Franklin Wright, quiso atraer la mala fortuna y contrarrestarla al mismo tiempo. Nunca fue muy predecible que digamos. ¡El misterio del porqué de sus actitudes se lo llevó a la tumba! Ese es el caso insondable.

*Madame* Alexandra rio después de la reflexión de mi amigo.

—Por esa razón, estas dos estatuas, colocadas sobre la puerta principal, también sirven como desagües. Un canal se conecta desde el tejado y pasa hacia una tubería subterránea que sube de nuevo internamente por ambas columnas y termina en las fauces de las esfinges.

—*Oh génial! Une merveille architecturale!* —Rio a su vez Zinat.

Luego de charlar sobre Egipto, ver viejas fotografías y conocer más a fondo a míster Franklin Wright, nos despedimos. Zinat tomó su sombrero y su gabardina. Su herida no necesitó más que una venda. La profundidad del corte era mínima.

—Hasta luego, *madame*.

Sin decir nada más, nos despedimos. Había transcurrido muchísimo tiempo dentro de esos fríos muros plagados de cuadros y enigmas del mundo. El frío de la madrugada nos abrazó con gélida fuerza.

—C'est la triste débâcle d'un égyptologue —dijo Zinat con una voz tan frívola como la bruma de la madrugada.

—Y que lo diga, mon ami.

—Ahora, vamos. Me apetece comer algo de camino a casa.

Quise acotar algo adicional, pero no supe qué decir. No dejé de pensar en los hechos que acababa de presenciar. Había veces en la vida donde las cosas se tornaban violentas, decadentes y horribles. No obstante, comprendí que allí radicaba la verdadera fortaleza de un hombre. Todo este caso vivido me ha dado un buen tema de conversación para algún día. ¿Hasta cuándo podré estar junto a mi amigo y vivir aventuras de esta magnitud? Después de todo, él era el cerebro; y yo, un simple abogado.

Así sería mi vida de hoy en adelante: Gregorio Futes, el simple compañero de una mente brillante de la deducción... Pensándolo bien, ¿qué podía hacer al respecto?



# MI ÚLTIMO DÍA

## MY LAST DAY

**José Feliciano Pozo Ñaño**

josepo1.9.jp@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0184-0573>

Magíster en Neuroeducación por la Universidad César Vallejo y licenciado en Tecnología Médica en la especialidad de Terapia Física y Rehabilitación por la Universidad Nacional Federico Villarreal, con segunda especialidad en Fisioterapia y Pediatría por la Universidad Cayetano Heredia.

Otro día más. Qué flojera da despertarse —me dije al abrir los ojos sobre mi cama. Tenía un poco de sueño, pero debía levantarme, sino se me iba a hacer tarde para irme a mi universidad. Me levanté, y me dirigí al baño. Sin embargo, justo en ese momento, observé una pequeña tarjeta y una pluma debajo de la puerta de mi cuarto. Me quedé asombrado. Me acerqué, y la levanté. Para mi sorpresa, había una anotación muy curiosa: «Hoy es tu último día (18 de marzo)».

No comprendía. ¡Qué hacía esa carta en mi puerta! ¡Y por qué decía eso! Seguro será alguna mala broma de alguien. No entendía esa situación. Además, ¿qué hacía una pluma junto a esa tarjeta? ¿Qué significado tiene? No encontraba respuesta a mis dudas. Al final, creo que no me iba a importar tanto, porque no le iba a hacer caso al mensaje de esa misiva. Aunque, en ese instante, me acorde de algo: hoy era el cumpleaños de mi hermanito que había fallecido unos días después de nacer. Eso me puso más a pensar. ¿Habrá sido él? ¿Quién me está mandando ese anuncio? Me senté un rato en el suelo. Pensé en lo que iba a hacer. Transcurrieron unos minutos, y decidí que no perdía nada haciendo caso a lo que decía esa carta. Si no le prestaba importancia, iba a perder algo, hasta quizás la vida, que es lo más hermoso que existe.

Lo primero que hice fue cambiarme y saludar a todas las personas que vivían en el edificio donde vivía. Me dirigí rumbo a una iglesia que estaba cerca de mi casa. Cuando ya estuve a punto de llegar, pensé que era una buena idea confesarme antes de que empezara la misa, así que entré, y me dirigí al confesonario. No hacía esto hace casi tres años. Ni bien el cura terminó de absolverme, recé mi penitencia, y comulgué. Sin embargo, por un momento, pensé que todo lo que había hecho no era de urgencia para mí. Por el contrario, a los minutos, cuando terminó la misa, cambié de opinión. Me sentía diferente. Estaba feliz. Me puse a pensar en que si hoy en verdad era mi último día naturalmente debería estar triste, pero no era así: estaba feliz. Me di cuenta de que cuando uno está con Dios siempre va a estar feliz, así sea el primero o el último día de tu vida.

Lo segundo que hice fue llamar a mis padres. Los había descuidado mucho. Hace cuatro meses que no hablaba con ellos. Frecuentemente, me llamaban para saber cómo estaba, aunque yo ya no les contestaba, porque me sentía que no tenía tiempo para nada y menos para ellos. Solo trataba de enfocar mis energías a mis estudios. Me había dedicado por completo a ellos. No me importaba nada adicional y distinto.

—Aló —me contestó.

—Aló, mamá. ¿Cómo estás? —la interrogué—. Soy Fernando.

—Hijo, estoy bien. No ocurre lo mismo con tu papa. Él está muy mal. Hace tres semanas, se encuentra enfermo. Además, no he tenido dinero para llevarlo a un doctor. Creo que

lo estamos perdiendo, hijo. Se nos va. Todo este tiempo te estuve llamando, pero no respondías —me lo dijo, mientras escuchaba que también lloraba. Me sentí muy mal conmigo mismo. Me había encerrado en mi mundo, sin pensar en los demás.

—Mamá, no te preocupes. Ahora mismo voy a verte. Llevaré a un doctor para que revise a mi papá. Vas a ver que se va a poner bien —le contesté. Sin esperar más, colgué el auricular.

Regresé a mi departamento para ver qué podía vender para conseguir una suma importante. Necesitaba viajar y ver a mis padres; también, llevarles dinero. Al estar en mi cuarto, me percaté de que tenía muchas llamadas perdidas en mi teléfono. Eran de Gabriela, mi enamorada. Me había olvidado de ella. Tanto había sido mi cambio que el amor de mi vida había quedado en el olvido. Me dolía mucho y me sentía muy mal. Ella vivía en Pacasmayo, el mismo pueblo que el de mis padres. ¡Gran coincidencia! Ahora ya tenía dos motivos para viajar a ese lugar. Lo di por hecho, así que me puse a pensar en qué objetos podía vender para llegar hasta allí. No tenía dinero. Decidí vender mis libros. Eran lo más valiosos para mí, pero tenía que hacerlo. Mis padres y Gabriela eran más importantes por ahora, así que me fui al lugar donde compran y venden libros, y me deshice de ellos con dolor. No me dieron lo que les pedí, aunque para esa situación peor era nada. El dinero recaudado me alcanzaba solo para las cosas que tenía pensado hacer. Luego de un rato, guardé mi ropa en mi mochila, y me fui al terminal de buses. Tomé el primer bus que partía rumbo a Pacasmayo.

En todo el trayecto, estuve pensando en muchas cosas, hasta que el sueño me venció. A las seis de la tarde, ya me encontraba en el suelo de Pacasmayo. El viaje fue muy pesado, ya que salí a las diez de la mañana. Apenas llegué, me fui en busca de mis padres. Mi mamá sería la primera en recibirme. Ella me abrió la puerta, y al verme se echó a llorar. Cuando la vi así, pensé lo peor. No quería ni imaginarme la posibilidad de...

—Mamá, ¿qué pasó?, ¿por qué lloras? —le pregunté con un inmenso dolor en el alma.

—Tu papá sigue de mal a peor. Ya no quiere comer, y está muy pálido.

Entré, y me acerqué al cuarto de mi papá. Él estaba ahí, echado. Me aproximé más. «Papá, estoy aquí. No quiero que te pase nada. No nos puedes dejar. Vas a salir de esta. Perdónenme por haberlos descuidado. Sé que he sido un mal hijo. Me he comportado de una manera muy egoísta», le decía a mi papá, mientras derramaba algunas lágrimas. Al instante, noté que él me apretó la mano con fuerza. Abrió los ojos, y me dijo “hijo, te quiero mucho; no te preocupes: ya has perdonado”. Luego, me pidió que lo abrazara, así que lo hice con mucho entusiasmo, como si fuera mi última oportunidad para hacerlo.

Llamamos a un médico, y lo vio. Nos dijo que lo que mi papá tenía era una depresión. Me hizo saber que el hecho de que se encontrara en ese pésimo estado era por culpa mía. Antes de irse, nos entregó una receta con algunos medicamentos para que le compráramos. Me dijo que si los tomaba en un par de días se iba a poner mejor. Me alegré mucho de que mi progenitor se pusiera mejor dentro de poco. El problema ya estaba por solucionarse, pero... Pero aún faltaba realizar otro acto de caridad. Gabriela, el amor de mi vida. Tenía que verla de nuevo. Me apresuré en dejar todo en orden, y me despedí de mis padres por un rato. Les dije que se cuidaran mucho y que ya volvía. Me fui a ver a mi enamorada, sin esperar a más.

Toqué su timbre. No salía nadie. Me empecé a preocupar. Toqué de nuevo, hasta que por fin salió. Ni bien la vi sentí que la amaba como nunca. La amaba con toda mi alma. No quería perderla. Quería estar con ella hasta el fin del mundo.

Unas lágrimas cayeron de mis ojos. Ella me miró, y se sorprendió mucho. Jamás me había visto llorar.

—Mi amor, ¿qué haces aquí? ¿Y tus estudios? —me preguntó.

—Mis estudios... Mis estudios no son tan importantes. Tú eres lo más valioso para mí. No me interesa nada. Solo quería aprovechar para decirte que te amo. ¡Te amo mucho, mucho, mi amor! Perdóname por a veces no decirte lo que siento por ti, por no demostrar que te amo, por no luchar por eso, por no prestarte atención, por no estar contigo cuando me necesitas. Sé que la distancia no permite tantas cosas; pero igual no hay pretexto. Sé que he sido muy egoísta conmigo mismo. No he pensado en lo que tú sentías. Y nunca tuve tiempo para ti. Perdona por haber sido tan tonto. Pero, ahora, lo único que te puedo decir es que te amo con todas las fuerzas de mi corazón. Haría lo que sea para que este momento fuese eterno y nunca se detuviera (aunque no sea posible). Te amo.

Ella estaba llorando.

—Mi amor, no digas eso. Siempre vamos a estar juntos. Vamos a casarnos y a tener hijos. Los cuidaremos y los querremos mucho. Moriremos de viejitos, pero juntos, siempre juntos.

—¿Por qué dices eso? —me pregunté.

Sin esperar una respuesta de inmediato, empecé a contarle todo lo que me aconteció mientras estuve ausente, todo. Al final, no le quedó ni una sola duda, ni un solo vacío que no pudiese comprender: le conté todo. Después de eso, ella me miró con una expresión particular.

—Mi amor, estate tranquilo. Seguro es una broma. Tú no te vas a morir. Tú vas a vivir muchos años. Yo me voy a morir primero que tú. Ya no pienses en eso. Abrázame fuerte y bésame. —Eso hice: la abracé con intensidad y la besé. No quería desaprovechar el tiempo. Solo la besaba y le recalcaba lo mucho que la amaba. No paré ni un segundo, y ella me pedía que siguiera.

Ya eran casi las once de la noche. Y, en eso, tuve un cambio repentino. Empecé a sentir miedo: miedo de perder a mis padres para siempre y el amor de mi vida. ¿Qué pasaría si él moría? Mis padres podrían morir también de una impresión. Estaba seguro. Los conocía, y por eso tenía miedo. Regresé a la casa de mis padres, junto con Gabriela. Al encontrarlos juntos, también les conté lo sucedido. Se quedaron pensativos.

Las horas eran eternas, no había nada que hacer. En vez de ponerme a pensar en el tiempo que me faltaba para vivir, sacaba cálculos de lo que me restaba para morir. Entre llantos, lamentos y lágrimas, esperábamos ese momento: una hora y más, una exacta, treinta minutos... Sudaba frío. Mi familia trataba de darme ánimos. Me acariciaban. Me abrazaban. Me cantaban al oído. Me recitaban cosas bonitas, pero yo nada. Estaba convencido de que ocurriría lo peor. Solo pensaba en el final: en la muerte. Faltaba muy poco. Hasta que luego de unos minutos, el plazo se cumplió. Llegó el momento. Eran las doce de la noche, y no me había pasado nada. No pude creerlo. No sentía ni un malestar en mi cuerpo. No sé qué había ocurrido. Traté de comparar la hora de mi reloj con la de mi papá, la de mi enamorada, la del reloj de pared, la del noticiero y la radio, pero nada. Todo seguía su curso.

Entonces, mi papá, con un aire tranquilizante, se me acercó, y me dijo «hijo, ese mensaje te lo mandó tu hermano; gracias a ese recado, logró que vinieras a visitarnos». Mi mamá también se puso de acuerdo con esa idea. Y yo me conmoví. Mi papá continuó: «Si no hubiera sido por tu hermano, de repente ya hubieras perdido a tu papá. No habrías querido perder a otro familiar tuyo, ¿verdad?», me dijo mi mamá.

—Y a mí también —me lo hizo recordar Gabriela, como si hubiese salido de la nada.

Me percaté de que mi hermano sabía lo que pasaba. Yo estaba perdiendo a las personas que más amaba. Y él me mandó esa tarjeta para que todo lo que me pasaba no termine mal. Toda esta historia me dejó una moraleja. Debía vivir cada día como si fuera el último y siempre decir lo que sentía, porque cualquier día, sin darme cuenta, iba a morir. Y allí ya iba a ser muy tarde para hacer todas las cosas pendientes y que jamás las realicé por miedo.

# LA FUERZA DEL AMOR VERDADERO

## THE FORCE OF TRUE LOVE

**Iván A. Saavedra**

unlugarparaver@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7482-9378>

Servicio Andaluz de Salud, Sevilla, España.

En la Costa Blanca, en la Comarca de la Marina Baja, existe un pequeño pueblo costero, donde la vida transcurre, bajo el influjo de los recuerdos, de su barrio mariner. Quedándose ensimismado, con las historias que los viejos del lugar, aún recuerdan. Cada uno de sus rincones, irradia un estado de plena armonía, felicidad y amor. La brisa y el sonido del mar adormecen el alma en una absoluta tranquilidad.

Tiene un precioso mirador, donde cada día se reúnen familias y grupos de amigos, curiosos turistas y distraídos coterráneos, para disfrutar en completa tranquilidad. Ven el vuelo de las gaviotas que surcan el azulado arco celestial, mientras los barcos pesqueros se alejan, y dejan su estela sobre las aguas cristalinas y mansas, a la espera de su regreso. Dejan en su memoria la impronta de unos entrañables momentos familiares, seductores de solo contemplarlos, de palpar la paz de cerca y de poder convocar instantes de absoluta felicidad, que te hacen de nuevo renacer cada día.

Hasta allí, se acercaba diariamente un perro callejero, sucio y feo, que intentaba pasar desapercibido. Abordaba los amplios vagones de silencio que naturalmente formaban parte de aquel espacio. Observaba los juegos de las familias y absorbía las risas, ensimismado, como presa de una perturbación de otro orden, de otro contexto. Pasaba horas en aquel extremo diariamente echado al piso, jadeante e imperturbable. Reflejaba su mirada la felicidad que antaño sin duda disfrutó.

Aunque intentaba apenas ser visto, quizás por entender que su presencia resultase incómoda, ese instinto supradesarrollado de los perros que los humanos solemos confundir con inteligencia. Ese pequeño rato que allí permanecía resultaba ser para él lo único que le mantiene aún con vida.

La gente no había pasado por alto su presencia. A medida que pasaban los días, muchos se preguntaban cómo hacer para impedir que aquel perro tan sucio y feo, que cada día permanecía en silencio y sin molestar en una esquina del lugar, dejase de ir, ya que, para algunos, les resultaba incómoda su apariencia.

De alguna manera, el perro se percató de que había un rechazo, una manifestación de intolerancia, más allá de los límites de la indiferencia, en la actitud generalizada por aquellas personas que frecuentaban el lugar o que ejercían actividades en aquellas inmediaciones. Por lo tanto, paulatinamente y no sin sentir pena en su interior, dejó de ir.

Pasado unos días, la gente, al no ver más al perro, se extrañó mucho al principio, como quien añora un mal necesario; pero, al poco tiempo, ya apenas se acordaban de aquella bola de pelos melindrosa y desaseada que trajinaba silenciosamente sobre el pavimento para ir a detenerse siempre en una de las esquinas del lugar.



Excepto una pequeña, que al igual que hacía el perro, cada día acudía a aquel mirador, después de sus quehaceres escolares y bajo la venia de una maternidad o tutoría poco celosa y detallista. Aunque, ella lo pasaba observando y ensimismada, como el perro parecía disfrutar, de forma melancólica, con solo observar el clima fraterno de juegos familiares y de sana convivencia que los concurrentes al mirador expedían con caras risueñas y actitudes amistosas —cosa extraña en el seno de su precario hogar y que tanto añoraba.

Al tercer día de ausencia del canino, sintió los síntomas precoces de la preocupación. Sintió sus pequeños pies caminando por una estrecha vereda que antes no había transitado, el camino de la angustia. Se armó de valor y decidió ir en busca del perro. Se había fijado, como cada día. El perro hacía el mismo recorrido y que, sin duda alguna —imaginaba—, debía conducirlo a donde él. Seguramente vivía.

Sin pensárselo demasiado y sin tener tampoco en cuenta que los padres o quien ejerciera la función de cuidarla la castigarían por irse sin su permiso, comenzó a buscarlo. No hizo falta andar mucho para encontrarlo cobijado, bajo lo que parecían ser las ruinas de algún antiguo edificio.

La pequeña se fue acercando lentamente. Procuraba no asustarlo y también por miedo de que el perro se marchara. Cuando ya se encontraba bastante cerca, el perro se giró y se la quedó mirando. Con un gesto de comprensión y solidaridad, como si conociera de antemano a qué vino, movió la cola con cierto esfuerzo. Y entre dientes y lengua dejó entreabierto una mueca que la niña percibió como una sonrisa perruna y que a la pequeña le emocionó. El perro, como quien asume su realidad por dolorosa que esta sea, volvió a girar la cabeza y dio varios lametazos a la perrita que se encontraba hecha un ovillo en un rincón.

Sin duda alguna, la perrita se encontraba en etapa de una enfermedad terminal. Apenas parecía quedarle tan solo unos pocos minutos de vida. El perro permanecía junto a ella. De vez en cuando, le daba pequeños lametones de amor. Esto sucedía cada vez que la perrita se quejaba de dolor o daba muestras de alguna necesidad de movimiento.

La pequeña se sentó junto al perro en silencio y sin querer molestar demasiado. Al poco tiempo, la perrita exhaló su último aliento. En ese momento, el perro se tumbó junto a ella, y emitió pequeños gemidos que, entre las ráfagas de viento que interrumpían el silencio, se sentían desgarradores, como el más conmovedor de los lamentos, como un llanto en otras tonalidades, incomprensibles a nuestras arbitrarias pretensiones de seres pensantes y creyentes.

Después de un rato, este se incorporó y mordió delicadamente el cuello de la perrita, como hacen las madres con sus cachorros. La arrastró poco a poco hasta desaparecer tras una de las esquinas de aquellas ruinas.

La niña sintió una tempestad en el laberinto de sus emociones, un derrumbe con epicentro en su inocencia, un deslave que la arrastraba a la profundidad del abismo de la tristeza. Lloró como se llora a un difunto cercano, congelada ante su imposibilidad de recursos y abismada por el efecto perturbador de los hechos. Tras un rato, apareció de nuevo y se fue acercando muy despacio, hasta donde aún permanecía la pequeña. Cuando apenas restaban escasos metros por llegar a ella, se paró y se tumbó, mientras la miraba. Poco a poco, también él fue adquiriendo la misma postura, que había mantenido antes la perrita que estaba junto a él.

De repente, la pequeña sintió un fuerte deseo de acercarse a él y acariciarlo, así que se levantó y se sentó a su vera. En ese momento, el perro cerró los ojos y acomodó su cabeza en las piernas de la pequeña. Esta comenzó a acariciarlo suavemente y con delicadeza, hasta que, poco a poco, fue sintiendo cómo la vida se le escapaba.

El perro, al igual que su compañera, se encontraba en el umbral de la muerte, pero se esforzó por permanecer con vida para cuidar a su compañera hasta los últimos instantes. Para ello, acudía cada día a aquel lugar, donde conseguía contagiarse de esa paz, ese amor y esa energía que conseguía en las miradas de los miembros de cada una de las familias que allí veía. Esa fe alojada misteriosamente en quien, aun sufriendo, ríe y comparte lo mejor de sí mismo.

Él tan solo buscaba un pequeño momento de paz para recobrar fuerzas y seguir cuidando de su compañera. Al final, también él obtuvo su recompensa y pudo cerrar por última vez sus ojos bajo la luz de la compañía que da paz y felicidad a todos los perros. Una pequeña que supo ver más allá de un perro sucio y feo y que en sus últimos instantes, de manera instintiva, pudo darle el estímulo por el cual consagra su existencia en el universo aquel mamífero digitígrado que notables comunicadores de nuestro mundo llaman «el mejor amigo del hombre»: un ser que no escatima sentimientos cuando debe expresar la fuerza del amor verdadero.

# TRES ESTACIONES

## *THREE SEASONS*

---

**Álvaro Acevedo-Merlano**

alvaroacevedomerlano@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0131-0276>

Profesor-investigador de la Universidad de la Costa, Colombia.

Doctorando en Bioética, magíster en Educación y Cibercultura, magíster en Comunicación y Desarrollo.

### I

Soberbia justificada como naturaleza humana  
pretendiendo controlar una realidad inventada  
colapsada ante sus ojos.

Sedienta de poder  
simulando convicción y enfoque  
llena de pasión sin más nada que ofrecer.

Siendo desechable  
reemplazable  
sin momento  
ni lugar.

II

Aunque incómodo  
e incomprensible que parezca  
a veces el deber ser  
no puede ser.

¡O fortuna!  
¿Qué más temible que la incertidumbre de un sentimiento?  
Que lo absurdo de la venganza  
Que la utopía de libertad.

Intentar transformar el mundo  
mientras duele entenderlo  
engendra indiferencia.  
¿Qué sentido tiene transformar sin comprender?

Y así fue como pasó  
el futuro llegó como un presente injusto  
y el presente  
se convirtió en el pasado  
que deseamos olvidar.

## III

Batidos entre lo profano y lo sagrado  
elaborando artificios sacralizados  
con imágenes y fetiches divinos irreales  
para justificar el sacrificio del día a día.

Prisioneros  
en una cárcel emocional  
que seculariza  
su inmaculada imagen  
por una pasión divina  
mortal y prohibida.

El mundo girará queramos o no  
las cosas serán  
queramos o no  
el final llegará  
tarde o temprano  
pero con seguridad llegará  
mientras arrodillados  
esperaremos con devoción.

# LAS VERDADES DEL POETA

## *THE TRUTHS OF THE POET*

---

**Alberto Julián Pérez**

julian.perez@ttu.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4820-3697>

Ph. D., Spanish. New York University (NYU), Estados Unidos.

### I

Yo digo

Hermanos poetas  
navegantes de las tinieblas,  
portadores de las lámparas de fuego  
que iluminarán el camino a los ángeles  
cuando se cierre el cielo  
y venga la última noche,  
mis hermanos, mis padres,  
mis esclavos, mis maestros,  
mis muertos favoritos,  
todos nosotros hijos del mismo espíritu  
cuyo nombre no sabemos realmente  
y le llamamos poesía.



II

Digo, contradigo.

Quien no siente a Dios en sí  
no puede vivir la poesía,  
quien no se sabe inmortal  
no es un poeta,  
quien no siente que el lenguaje  
es el origen  
no comprende la vida.

Quien no entiende que la poesía es un manto  
duerme desnudo y solo en el vacío  
abandonado de los dioses.

Quien no se casa con la poesía  
llora sin consuelo en el cielo frío.  
El sol mira con envidia al poeta.

III

Hermanos ángeles

a.

Digo, contradigo  
las verdades no son eternas,  
como una moneda cambiante  
el mundo está en metamorfosis.

b.

La poesía es un juego.  
El hombre es su propio dios.  
Los dioses han bajado del Olimpo.

c.

El poeta vive en la historia.  
Sin historia no hay poesía.

d.

Hay una poesía para los reaccionarios.  
Otra para los colonizados.  
Otra para los que buscan a Dios.  
Otra para los que le temen  
y escriben en prosa.

e.

Lo real  
Lo surreal  
La poesía  
Sus contradicciones

## IV

Yo juego

1.

Como no ser yo  
como estar muerto  
y seguir escribiendo desde las sombras

2.

Digo, contradigo

3.

La poesía busca a los poetas  
y Dios a sus hijos

4.

Los libros sagrados  
fueron escritos por los poetas

5.

La poesía es un acto  
involuntario.  
La musa guía la mano  
del poeta. El poeta  
obedece su llamado.

6.

¿Quién es la musa?  
Marque con una cruz:  
la muerte,  
la eternidad,  
la vecina de la esquina,  
mi madre,  
la editora de Planeta.

7.

Erato, Calimnia, Caliope  
mis madres  
el que va a morir os saluda

V

Yo pienso

i.

Cuando la palabra del poeta  
se desprendió de sí  
nació la prosa  
y comenzó la literatura.  
La divinidad dejó de ser en ella.  
Exiliados del cielo  
los poetas desde entonces  
vagan por la tierra  
y escriben, eternamente,  
un mismo poema interminable.

ii.

La poesía, mortal, peregrina,  
expulsada del Olimpo  
por ser demasiado humana,  
vive en la constante nostalgia  
de su propia divinidad.

iii.

Digo, contradigo.

iii bis.

El hombre es un proyecto inconcluso.  
La crueldad es común a todos los animales.  
Darwin cree en la evolución.  
Sócrates busca la verdad.

iv.

Poetas errabundos  
levántense del polvo  
dejen que venga el día  
la luz eterna  
la poesía del sol.  
Dejen que entre el otro  
que llegue la pasión.

Abandonen su isla  
reemplacen el verso por el diálogo  
el monólogo por la política.

v.

El yo desea un lugar en el mundo

vi.

La vida  
El juego  
Nosotros, los poetas,  
perdidos en las tinieblas  
buscamos en las estrellas  
la inmortalidad del alma.

vii.

Que se haga la luz  
y viva  
la poesía del día  
la poesía del amor  
la poesía del pueblo  
la poesía del mañana.

viii.

La verdad  
El destino  
La revolución  
El hombre  
Vuelta a uno mismo

ix.

Yo digo, contradigo.

Vivimos en un mundo de apariencias.  
Vivimos en un mundo de ilusiones.

**2021**