



**UNIVERSIDAD DE CONCEPCION  
DIRECCIÓN DE POSTGRADO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
DOCTORADO EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

**DE RUINAS HUMANAS Y ANTIUTOPÍAS:**

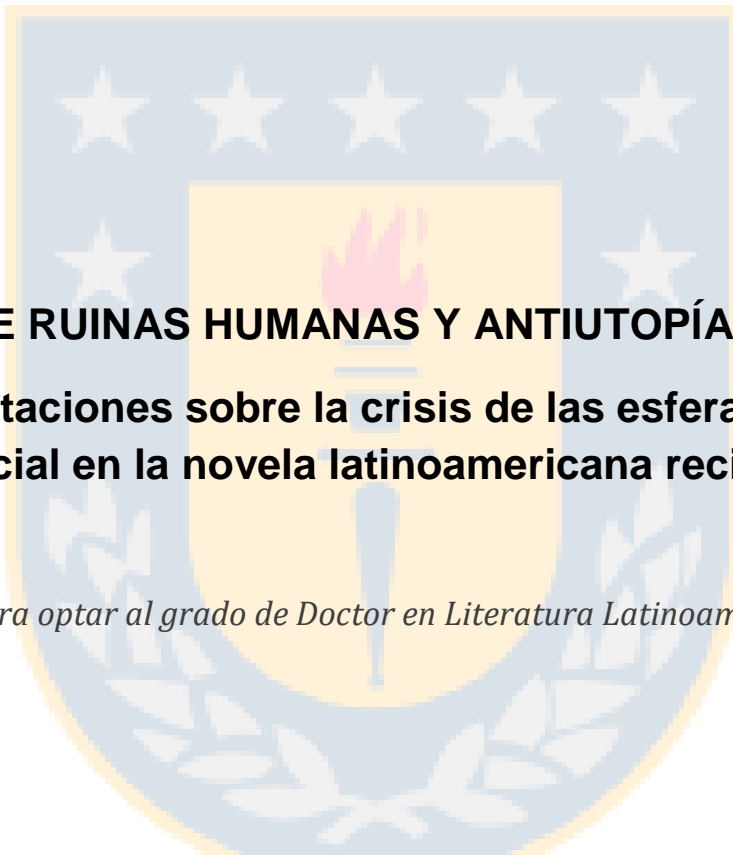
**Representaciones sobre la crisis de las esferas política  
y social en la novela latinoamericana reciente**

*Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana*

**POR: WILLIAMS ENRIQUE TOLENTINO HERRERA  
CONCEPCIÓN-CHILE**

**Abril de 2024**

Profesora Guía: Dra. Mariela Jinett Fuentes Leal  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción



**DE RUINAS HUMANAS Y ANTIUTOPÍAS:  
Representaciones sobre la crisis de las esferas política  
y social en la novela latinoamericana reciente**

*Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana*

**POR: WILLIAMS ENRIQUE TOLENTINO HERRERA  
CONCEPCIÓN-CHILE**

**Abril de 2024**

Profesora Guía: Dra. Mariela Jinett Fuentes Leal

*Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento*

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es, para bien y para mal, consecuencia de una pandemia. Y como tal, debe parte de su inspiración a las circunstancias del encierro, del aislamiento y la crisis de una esperanza itinerante, pero viva. Recuerdo que, en algún instante de la cuarentena, movido por el interés de indagar sobre la condición humana, descubrí a través de una novela de Hemingway, los siguientes versos del poeta inglés John Donne (1572-1631):

*¿Quién no echa una mirada al sol cuando atardece?  
¿Quién quita sus ojos del cometa cuando estalla?  
¿Quién no presta oídos a una campana cuando por algún hecho tañe?  
¿Quién puede desoír esa campana cuya música lo traslada fuera de este mundo?  
Ningún hombre es una isla entera por sí mismo.  
Cada hombre es una pieza del continente, una parte del todo.*

Y en esta certeza me baso, para dejar constancia de mi agradecimiento a todos quienes, de un modo u otro, me ayudaron a concebir este “mundo” que es la tesis y su inseparable vivencia de casi un lustro como migrante, trabajador y estudiante en tierras chilenas.

En especial, a mi familia: a mis padres, mi hermana y mis dos sobrinos, a quienes vi llorar la tarde antes de mi despedida, y reír, afortunadamente, en numerosas ocasiones. Quienes para mí definen, por encima de cualquier otro hecho, esa añorada y dolorosa realidad llamada «Cuba».

A mi profesora guía, la Dra. Mariela Jinett Fuentes Leal, quien con su trato amigable y su paciencia infinita no solo condujo el proceso investigativo, sino también me brindó un apoyo incondicional en tiempos de celebración y, sobre todo, de tormentas. Quien me inició en el interés por el habla literaria de las ruinas, sin riesgo a destruirse uno en el intento.

A todos mis profesores del Doctorado en Literatura Latinoamericana: los doctores María Luisa Martínez, Edson Faúndez Valenzuela, Mario Rodríguez, Juan Cid Hidalgo, Mauricio Ostría, Clara Parra y Cristhian Espinoza. Y asimismo al resto del claustro, que tributó a mi formación como investigador y académico. A Lilian Güenante, con quien he compartido innumerables diálogos y correos electrónicos, incluso antes de llegar a Chile. Al Dr. Rodrigo Pulgar, decano de la Facultad de Filosofía, quien me adentró en la comprensión del pensamiento de Martin Heidegger y María Zambrano.

A la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), que me dio la oportunidad de emigrar a Chile, estudiar un doctorado y crecer en lo personal y académico a lo largo de estos cinco años.

A Aylén Pérez Hernández y Jesús Arencibia Lorenzo, quienes me acompañan desde mis tiempos de formación universitaria como periodista, y con quienes he compartido hasta hoy tantas horas de diálogo como compañeros de doctorado y, sobre todo, amigos. A Liliana Hurtado Viera, quien llegó a Chile hace apenas unos meses y contribuyó desde entonces al resultado de esta investigación, pero también, quien llegó muchos antes a mi vida personal y ha permanecido en ella, pese a causas y azares. También a René García, con quien, a pesar de la diferencia de rumbos, aún tengo una deuda de gratitud. A Liany Vento, vecina, amiga y colega del doctorado, uno de mis más gratos descubrimientos de amistad en el pasado 2023.

A mis compañeros de doctorado: Adianys González Herrera, Edwin Padilla Villada, Alejandra Novoa Romero, Cecilio Herrera Mejías, Valentina Albornoz Tolosa, Ilsen Alejandra Joffré, Alejandro Useche, Aníbal Carrasco Rodríguez, Ana María Rodríguez Sierra, Mariela Ramírez Peña, Dunielys Hernández y Carlos Ruiz. Me excuso en caso de no haber mencionado a alguno, sepan que cualquier omisión ha sido accidental.

Porque cada una de las personas enumeradas me ha acompañado asimismo en esta larga travesía doctoral, corroborando la idea de Donne de que un ser humano va unido “a toda la humanidad”. Y toda esta humanidad le fortalece y afecta. Porque cada uno de ellos es parte fundamental de ese continente que ha sido mi vida durante estos últimos años.

*Williams Enrique Tolentino Herrera*  
*15 de enero de 2024.*

*“TORSO. Únicamente quien supiera contemplar su propio pasado como un producto de la coacción y la necesidad, sería capaz de sacarle para sí el mayor provecho en cualquier situación presente. Pues lo que uno ha vivido es, en el mejor de los casos, comparable a una bella estatua que hubiera perdido todos sus miembros al ser transportada y ya sólo ofreciera ahora el valioso bloque en el que uno mismo habrá de cincelar la imagen de su propio futuro”.*

*Walter Benjamin, Dirección de calle única, 1928  
(1987, p.58)*

\*\*\*

*“El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible; la cercanía de los leñadores también, porque éstos se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales. El arroz y las frutas de su tributo eran pábulo suficiente para su cuerpo, consagrado a la única tarea de dormir y soñar”.*

*Jorge Luis Borges, Las ruinas circulares, 1940  
(2014, p.119)*

# ÍNDICE

RESUMEN .....	X
INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I. DE (ANTI) UTOPIÁS Y RUINAS HUMANAS. VIÑETAS SOBRE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO Y FILOSÓFICO OCCIDENTAL .....	
18	
1.1. RUINA Y MODERNIDAD: GENEALOGÍA DE UN ROMANCE ¿CONTRADICTORIO? .....	23
1.2. MODERNIDAD, ARTE Y SOCIEDAD EN CLAVE DE (ANTI)UTOPIÁS .....	36
CAPÍTULO II. UTOPIÁS Y RUINAS HUMANAS: SENDEROS QUE CONVERGEN .....	
50	
2.1. SENDERO COSMOGÓNICO: EL ¿PESIMISMO? DE EMIL CIORAN.....	53
2.2. SENDERO CRÍTICO DE LA MORAL: LA ESPERANZA NIETZSCHEANA .....	56
2.3. SENDERO HERMENÉUTICO: LAS RUINAS SEGÚN HEIDEGGER.....	65
2.4. SENDERO DE LA RAZÓN POÉTICA: MARÍA ZAMBRANO Y LAS RUINAS .....	74
2.5. HACIA UNA COMPRENSIÓN DE LAS RUINAS HUMANAS .....	82
CAPÍTULO III. APUNTES SOBRE EL “TERCER CÍRCULO”. RUINAS, UTOPIA Y VIOLENCIA EN EL IMAGINARIO LATINOAMERICANO. UNA MIRADA AL CORPUS DESDE LA CRÍTICA LITERARIA .....	
94	
3.1. SANTIAGO RONCAGLIOLO: RUINAS, VIOLENCIA Y VERSATILIDAD .....	113
3.2. RUINAS, HISTORIA Y VIOLENCIA EN LA NARRATIVA DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ .....	123
3.3. CARLOS MANUEL ÁLVAREZ Y LA TRADICIÓN LITERARIA POSTSOVIÉTICA .....	132
CAPÍTULO IV. DERIVACIONES MÍTICAS Y ANTIUTÓPICAS DE LAS RUINAS HUMANAS. ABRIL ROJO Y LA SOLUCIÓN DE LA LOCURA ¿DESMITIFICADORA? .....	
141	
4.1. HISTORIA Y CRISIS DEL SUJETO: LA DIVERSIDAD DE LAS RUINAS HUMANAS.....	145
4.2. EL CONTRASTE DE LAS RUINAS: POÉTICA DEL ENCUENTRO Y ESBOZO DE LA ANTIUTOPIA.....	161
CAPÍTULO V. <i>LA FORMA DE LAS RUINAS HUMANAS</i> : RELIEVE PARANOICO DE UNA ANTIUTOPIA HISTÓRICA .....	
180	
5.1. LA ADVERTENCIA PARANOICA EN <i>LA FORMA DE LAS RUINAS</i> .....	184
5.2. RETÓRICA Y ALEGORÍA ANTIUTÓPICA DE LAS RUINAS HUMANAS .....	198
CAPÍTULO VI. DEL CANIBALISMO SOCIAL COMO DISTOPÍA PLURALISTA O EL PRESENTE SIN LÍMITES DE LOS CAÍDOS .....	
216	
6.1. CANIBALISMO SOCIAL COMO DEGENERACIÓN DEL SER HUMANO .....	218
6.2. LAS MÚLTIPLES CAÍDAS DEL PRESENTE Y LA ENSOÑACIÓN ANTIUTÓPICA .....	234
7. CONCLUSIONES .....	252

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	259
9. ANEXOS .....	271

## TABLA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. Angelus Novus. Autor: Paul Klee. Fecha: 1879.....	30
ILUSTRACIÓN 2. Diagrama sobre la categoría de «cuidado» y sus subcategorías .....	67
ILUSTRACIÓN 3. Diagrama sobre la concepción heideggeriana de las «ruinas» .....	71
ILUSTRACIÓN 4. A la izquierda, fotografía de la calota del cráneo del general Rafael Uribe, donde se aprecia el orificio de la herida causante de su muerte. A la derecha, fotografía del frasco que contiene un fragmento de la vértebra de Jorge Eliécer Gaitán, donde se encuentra alojada la bala que ocasionó su deceso.....	186
ILUSTRACIÓN 5. Fotografía del cadáver de Gaitán, en la clínica donde se certificó su fallecimiento. ....	205



# RESUMEN

Esta investigación examina la existencia de un nexo entre las representaciones de las ruinas humanas y el establecimiento de una crítica sobre la crisis de las utopías sociales y políticas en la novela latinoamericana del siglo XXI, a partir de la lectura a tres obras: *Abril rojo* (2006), del peruano Santiago Roncagliolo, *La forma de las ruinas* (2015), del colombiano Juan Gabriel Vásquez y *Los caídos* (2018), del cubano Carlos Manuel Álvarez. Primeramente, se realiza una sistematización de los referentes conceptuales y teóricos relativos a la evolución de las representaciones sobre las ruinas, la utopía y la violencia en la tradición estética y filosófica occidental. Dicho recorrido se acompaña, asimismo, de una atención a varios filósofos contemporáneos que han abordado estos conceptos en paralelo a una preocupación por la naturaleza y la vida humana. En un segundo instante, se caracteriza el desarrollo del imaginario latinoamericano sobre estos conceptos desde la interacción entre literatura y política, en tanto se resumen los aportes hechos por la crítica al análisis de las novelas seleccionadas. Todo ello, como preámbulo al análisis textual del corpus narrativo que busca identificar las diferentes ruinas humanas representadas e interpretar sus matices críticos y alegóricos respecto a temas como el sujeto, la memoria y el legado histórico de la violencia en los contextos sociopolíticos de Perú, Colombia y Cuba. Los análisis prestan atención a ruinas en sus dimensiones anatómicas, cognitivas y afectivas, que remiten al sentido trágico de la vida humana y hacen posible una invasión del pasado en el presente narrativo, con efectos en la comprensión crítica de la historia y la conversión del presente en antiutopía. La metodología asumida es transdisciplinar y parte de una consulta a las ideas filosóficas de autores como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Ernst Bloch, María Zambrano, Emil Cioran y Jacques Rancière, entre otros.

# ABSTRACT

This research examines the existence of a link between human ruin's representations and the establishment of a criticism about the crisis of social and political utopias in the Latin American novel of 21st century, based on reading three works: *Abril Rojo* (2006) by the Peruvian Santiago Roncagliolo, *La forma de las ruinas* (2015) by the Colombian Juan Gabriel Vásquez and *Los caídos* (2018) by the Cuban Carlos Manuel Álvarez. Firstly, a systematization of main theoretical-conceptual references related to the evolution of representations of ruins, utopia and violence in the Western aesthetic and philosophical tradition is carried out. This journey is also accompanied by an attention to several contemporary philosophers and intellectuals who have addressed these three concepts in parallel with their concerns for nature and human life. In a second moment, the development of the Latin American imaginary on these concepts is characterized from the interaction between literature and politics, while the contributions made by literary studies to the analysis of the selected novels are summarized. All of this, as a preamble to the textual analysis of the narrative corpus in order to identify the different human ruins represented and to interpret their critical and allegorical nuances regarding topics such as: the subject, memory and historical legacy of violence in sociopolitical contexts of Peru, Colombia and Cuba. Textual analysis pays attention to ruins in their anatomical, cognitive and affective dimensions, which refers to the tragic meaning of human life and make possible an invasion of the past into the narrative present, with effects on the critical understanding of history and the conversion of the present in an anti-utopia. The methodology assumed is transdisciplinary and is based on the philosophical thought of authors as Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Ernst Bloch, María Zambrano, Emil Cioran, and Jacques Rancière, among others.

# INTRODUCCIÓN

*“Si pensamos en los gérmenes primitivos del sentido artístico y nos preguntamos cuáles son las diferentes especies de goce engendradas por las primeras manifestaciones del arte, por ejemplo, entre los pueblos salvajes, encontramos primeramente el placer de comprender lo que quiere decir otro; el arte es aquí una especie de adivinanza que proporciona a quien encuentra la solución, el placer de comprobar la rapidez y la agudeza de su propio espíritu”*

*Friedrich Nietzsche, El viajero y su sombra, 1880  
(Nietzsche, 2022, p.79)*

Parece arriesgado, aunque no menos cierto afirmar que todavía, en medio de la proliferación de discursos literarios que abogan por una representación desencantada y distópica de varias de las sociedades latinoamericanas de las últimas décadas, la mirada crítica al concepto de «utopía» resulta ser clave para la comprensión del vínculo que una parte de la literatura del área sostiene con la realidad política. Las utopías, al constituir expresiones desiderativas sobre el grado de posibilidad de un mejor futuro, y al nacer de la insatisfacción que a menudo sienten las sociedades humanas con su presente, o bien con algunos momentos de su pasado, han resultado ser un factor clave para la tradición literaria latinoamericana.

Es un hecho ampliamente señalado por intelectuales contemporáneos como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o José Carlos Mariátegui, que algunas de las primeras configuraciones del imaginario regional sobre este término, brotaron de obras literarias centradas en elaborar una definición de «lo propiamente latinoamericano». Un enfoque

que a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX tomó, por ejemplo, distintos caminos: desde el énfasis inicial por afirmar la posibilidad de 1) una identidad telúrica, es decir, «lo latinoamericano» expresado a través de la naturaleza autóctona del área, o bien de 2) una posible identidad indigenista, basada en el fundamento de recuperar la herencia cultural precolombina, o incluso en 3) el reconocimiento al legado histórico de los primeros movimientos independentistas y 4) la posterior defensa del cosmopolitismo como rasgo de una tradición latinoamericana nacida del diálogo y la fricción histórica entre múltiples lenguas, culturas originarias y externas al continente.

Hacer una cartografía completa de la evolución de este concepto en la literatura regional es ya de por sí una tarea utópica. En buena medida, porque conlleva atender a una multiplicidad de conceptos y enfoques difíciles de sintetizar en pocas líneas. A lo que se suma también el problema de una selección de antecedentes dispersos lo mismo en la crítica literaria, que en la tradición narrativa, poética y ensayística latinoamericana. Pero hay una realidad que sí se mantiene inmutable: las representaciones literarias de lo utópico han estado casi siempre en sintonía crítica con los proyectos y preocupaciones políticas, sociales, culturales y, sobre todo, existenciales, del ser humano que habita la región. Cuando se alude a este fenómeno, sin embargo, no se comprende el hecho desde una perspectiva determinista signada por la hegemonía de lo político sobre lo literario, sino, precisamente, lo opuesto: la existencia de un nexos donde la representación sensible preserva su autonomía y expresa, a partir de ella, su propia condición política.

La idea ha sido teorizada por el filósofo francés Jacques Rancière (2009; 2013) en los conceptos de «política de la literatura» y «reparto de lo sensible», como fundamento de la existencia de una cualidad política en los regímenes representativos del arte, que permite una interpretación de la obra al margen de las militancias políticas del autor y los condicionamientos prácticos de la vida en sociedad. De esa manera, la «política de la

literatura» se busca en un recorte singular de la representación del tiempo y los espacios de la trama, así como en el accionar y en las reflexiones o dilemas existenciales de los personajes, relativos al contexto de la narración y de la época histórica referida.

También es posible argumentar esta autonomía desde el pensamiento filosófico de Ernst Bloch (2004; 2006; 2007), gracias a sus juicios sobre la presencia de una «utopía crítica» en las representaciones del arte, en tensión permanente con la forma moderna de las utopías políticas y sociales. La explicación del asunto, según Bloch (2004), deriva de una limitación en las comprensiones políticas del término, que durante la modernidad se enfrascaron en potenciar el componente imaginativo de las aspiraciones humanas, por delante de la capacidad crítica de estas en la valoración del presente social. Razón por la cual, la utopía blochiana, hallaba su fundamento en la inversión de la lógica, afín a la concepción de la Escuela de Frankfurt sobre los contenidos utópicos en el arte, en tanto que juicios estéticamente orientados a la crítica y transformación del presente.

Cabe destacar que la narrativa latinoamericana reciente no ha permanecido ajena a estas dos posibilidades interpretativas. Un hecho que se confirma en los estudios de la académica española Francisca Noguero (2012), quien afirma en el cultivo regional del género distópico, la tendencia de una narrativa actual que toma distancia del desencanto manifestado en décadas anteriores y basa su consideración del presente en el imaginario pautado por otras «utopías negativas». Noguero (2012) se refiere a esa literatura como portadora de “utopías intersticiales”, cuyo rasgo central es el anclaje en “un humanismo re-emergente, [y un] politeísmo, de cualquier cosa plural”, gracias al abordaje de varias “microutopías de la vida cotidiana, defensoras de la vida en comunidad” (p.58).

La investigadora menciona las nociones de «antiutopía» y «contrautopía», como dos de los caminos asumidos por esta literatura, heredera de la tradición del desencanto de

fines del pasado siglo. Dos caminos caracterizados por la enunciación de un rechazo o una advertencia a propósito del “mito del pseudoprogreso y la industrialización”, ora en defensa de un hedonismo literario, ora en la denuncia del malestar contemporáneo en los ámbitos social, político y nacional (Noguerol, 2012, p.55-56). Y en la que descansa también, en algunas ocasiones, una perspectiva humana del tiempo histórico, junto a la tematización, incluso visceral, de la violencia.

### **Cuestiones metodológicas**

En el marco de dichas consideraciones, la presente investigación pretende con su objetivo general: fundamentar la existencia de un vínculo simultáneo al tratamiento de la violencia, entre la representación de las ruinas humanas y el establecimiento de una crítica literaria sobre la crisis de las utopías políticas y sociales, a partir de la lectura de tres novelas latinoamericanas publicadas en las primeras dos décadas del siglo XXI. Se trata de obras que aluden a acontecimientos traumáticos del pasado de sus respectivos países y subrayan, asimismo, una caracterización distópica del entorno social y político. Debe precisarse que se trata de una indagación exploratoria, porque las interpretaciones aquí propuestas no buscan agotar el objeto de estudio seleccionado, sino inscribir su análisis en los debates actuales acerca de la relación entre la novela, la utopía y la política, desde la perspectiva estética y filosófica de un cuarto concepto: las «ruinas humanas».

La comprensión de este término en la tesis encuentra sus principales fundamentos en la tradición crítica del pensamiento estético y filosófico occidental desarrollado por varios intelectuales, entre quienes destacan Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Martin Heidegger, María Zambrano, Emil Cioran y Zigmunt Bauman. Autores cuyos postulados sobre las ruinas y las utopías convergen bajo el denominador común

de una crítica a las ideologías y valores sociales, políticos y morales de las sociedades modernas, en función de un entendimiento de las imágenes ruinosas del arte, mediadas por una reflexión sobre la violencia y la tragedia en el curso de la vida humana. En ese sentido, se califica como «ruinas humanas» a aquellos elementos de naturaleza residual, decadente o fragmentaria, que, desde un orden anatómico, afectivo o cognitivo, remiten a un cuestionamiento crítico del pasado histórico a través de una mirada a la existencia y a la experiencia del hombre. Ruinas entendidas de este modo, por el ofrecimiento de una alegoría al estado contingente de la vida, así como a las problemáticas del sujeto contemporáneo en los procesos de inserción social e interpretación de la historia. De ahí que la asunción de este término no implique una ruptura con el imaginario tradicional de las «ruinas», sino su enriquecimiento, con mayor énfasis en una comprensión trágica y poética de la «vida». Similar a cualquier otra tipología estética de ruina, las «humanas» basan su carácter crítico y alegórico en una problematización del «tiempo» y de su paso indetenible. Aunque su fundamento humano, deriva de una preocupación mayor relativa a la experiencia trágica de esta categoría, es decir, a la multiplicidad de temporalidades que conforman a los seres humanos contemporáneos, desde los planos de la memoria y su interacción con la conciencia del tiempo histórico.

En base a semejante óptica interpretativa, esta investigación adopta los siguientes objetivos específicos:

1. Sistematizar fundamentos teóricos y conceptuales concernientes a la evolución histórica y filosófica de las nociones de «ruina», «vida humana», «violencia» y «utopía» en la tradición crítica del pensamiento estético occidental.
2. Identificar las ruinas asociadas a una representación del ser humano y de los órdenes sociales y políticos establecidos respectivamente en Perú, Colombia y Cuba, durante las dos últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del XXI, al interior de las novelas que integran el corpus de la investigación.

3. Describir las funciones de la memoria traumática, del olvido y otras estrategias de ocultamiento y comprensión del pasado, relativas a las representaciones literarias de un proceso de ruina o conversión residual del sujeto, evidenciado en la caracterización de algunos personajes protagonistas y secundarios del corpus narrativo.

4. Interpretar las dimensiones crítica y alegórica de las ruinas humanas representadas en las novelas del corpus, respecto a la tematización del legado histórico de la violencia y a la crisis de las utopías políticas y sociales del escenario latinoamericano correspondiente al período comprendido por las dos últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del XXI.

Vale precisar, asimismo, el carácter transdisciplinar de este estudio sobre tres novelas de la narrativa regional, cuyo diseño metodológico está en sintonía con la posibilidad de basar el análisis en un diálogo multidisciplinario de teorías provenientes de la filosofía, la antropología, el pensamiento estético, la historia del arte, la sociología, entre otras. Sobre todo, porque cada una de ellas contribuye al enriquecimiento de la perspectiva analítica propuesta con la noción de las «ruinas humanas». Y porque, de igual manera, responden a las demandas del imaginario estético actual de las «ruinas», que Andreas Huyssen (2010) describe como un espacio con la apariencia de un palimpsesto en el que confluyen múltiples representaciones y formas del conocimiento humano.

### ***Presentación del corpus***

Las novelas seleccionadas para el corpus de esta investigación han sido publicadas en las primeras dos décadas del presente siglo, en medio de circunstancias similares en lo concerniente a la trayectoria biográfica y a los intereses temáticos de sus autores. Las tres responden, en ese sentido, a una misma preocupación por el abordaje del pasado latinoamericano reciente, con énfasis en algunos de sus acontecimientos más violentos o traumáticos. Entre los elementos compartidos, figura la intención de un cuestionamiento a la historia nacional de sus respectivos países de pertenencia, a través de la mirada de



tres escritores que decidieron emigrar y adoptaron una escritura literaria anclada en el tratamiento de temas universales como la memoria, la violencia, el individuo o la propia emigración. Ellas son:

***Abril Rojo* (2006), del escritor peruano Santiago Roncagliolo (Lima, 1975)**

Considerada por la crítica como una de las novelas que recientemente han tributado a la internacionalización de la literatura latinoamericana referida al legado de la violencia política regional, *Abril rojo* es pionera en la narrativa peruana que aborda los efectos psicosociales de la guerra sostenida entre Sendero Luminoso (SL) y el régimen político autoritario instaurado por Alberto Fujimori en la última década del siglo XX. La obra narra las investigaciones del fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana, con motivo de los cinco asesinatos que parecen sugerir un rebrote de la organización terrorista de SL, en el contexto de las jornadas electorales y las celebraciones por Semana Santa, relativas al año 2000, en la comunidad andina de Ayacucho. En su narración, las indagaciones de Chacaltana sobre esta historia se tematizan paralelamente a un gradual redescubrimiento del pasado personal, en el que aflora la violencia, desde una representación que intuye el deterioro psíquico del fiscal con cada avance de la trama. La escritura responde, sobre todo, a la combinación de las formas del relato policial con las del thriller. La obra fue galardonada en el mismo año de su publicación, con el premio internacional de novela de la editorial Alfaguara.

***La forma de las ruinas* (2015), del colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973)**

*La forma de las ruinas* se inserta en el mencionado fenómeno de internacionalización de la novela latinoamericana dedicada a la violencia, a través del análisis de dos hechos históricos del pasado colombiano: los asesinatos de los líderes políticos liberales Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliécer Gaitán. La trama se sitúa en el año 2012, durante el regreso

de Vásquez a Bogotá, quien asume el rol protagónico de la narración y rememora sus descubrimientos acerca de dos posibles conspiraciones ocultas durante la investigación policial e historiográfica de los crímenes. En cuanto a la escritura, *La forma de las ruinas* entremezcla el relato de ficción con recursos propios del ensayo, el discurso autobiográfico, el género policial y las teorías de la conspiración, para una comprensión de la violencia como la práctica articuladora de la historia colombiana a lo largo de todo el siglo XX. Publicada, asimismo, por la editorial ibérica Alfaguara, su recepción en el ámbito de la crítica cuenta con una valoración positiva, a propósito de su importancia para una concepción actual de la novela histórica.

*Los caídos* (2018), del escritor cubano Carlos Manuel Álvarez (Matanzas, 1989)

La novela representa un caso atípico, con relación a las dos anteriores, a causa de un menor tiempo transcurrido desde su publicación y un incipiente desarrollo de la crítica literaria interesada en su estudio. Sin embargo, ha contado hasta la fecha con diferentes reconocimientos que han situado el nombre del autor en algunas listas internacionales dedicadas a enumerar los principales escritores jóvenes llamados a destacar en la escena literaria hispanohablante de los próximos años. *Los caídos* es una obra que explora las consecuencias sociales y afectivas de las tres últimas décadas en la Cuba postsoviética, a partir de la representación de una familia disfuncional. Uno de sus rasgos consiste en la adopción de un modelo narrativo plural, donde se intercalan los monólogos interiores de cuatro personajes en torno a la valoración de la realidad familiar y del presente social marcado por las carencias económicas, las carencias afectivas, la violencia psicológica y la anomia social. Su trama evita cualquier referencia temporal específica, pero esclarece los hechos en un momento histórico posterior a la crisis económica evidenciada en Cuba durante la década de 1990, popularmente conocida con el rótulo de «Período Especial».

### *Precisiones teóricas de partida*

Vale destacar que la incursión de una mirada investigativa en el complejo escenario actual de las relaciones entre literatura y política siempre debe realizarse al amparo de ciertos presupuestos teóricos de partida, que aquí se asumen, principalmente, alrededor del pensamiento filosófico de Jacques Rancière. En específico de su concepto «política del arte» o «política de la literatura», ya mencionado, pero no explicado todavía, con un detenimiento oportuno. Además del referido nexo de interdependencia autónoma entre ambos espacios, la teoría de este autor francés ubica la politicidad del arte en el cruce de tres lógicas puntuales: la del trabajo ficcional, las estrategias metapolíticas y las formas de la experiencia estética (Rancière, 2013, p.68).

Rancière (2013) emplea esta distinción para argumentar que la política del arte reside específicamente en la posibilidad de generar disenso, entendido este último no como “el conflicto de las ideas y los sentimientos”, sino “el conflicto entre diversos regímenes de sensorialidad” (p.61). Con ese criterio, el filósofo establece que la ficción constituye el espacio encargado de producir el disenso, al transformar “los modos de presentación sensible y las formas de enunciación, al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (Rancière, 2013, p.66-67).

En su pensamiento, tales postulados sirven a una fundamentación de la centralidad de la lógica estética, como ámbito principal de la inclinación política en el arte. De ahí que buena parte de su interés reflexivo, proponga un acercamiento crítico a este espacio, del cual dimana, a su juicio, uno de los errores más frecuentes en los debates actuales sobre la interpretación del arte. Rancière (2013) formula el problema en la “sustitución de la mediación representativa por la inmediatez ética”, es decir, en una subordinación de la

estética a la ética, que cifra la dependencia de los contenidos artísticos (p.58). Por tanto, sus conclusiones acerca de la «política del arte» proponen como necesario el retorno a la estética.

Basada en esta teorización, la académica Svetlana Boym (2020) concibe la estética como “forma de conocimiento que se desarrolla a través de una interacción particular del sentido, la imaginación, la razón y la «distribución de lo sensible»” (p.48-49). Lo cual, en Rancière (2013), se traduce como “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad” (p.59).

«Lo sensible» aparece definido, en un momento anterior de su obra, como el reparto realizado por el juicio estético en el recorte de los personajes, del tiempo y los espacios representados. De modo que, acotaba: “Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarle” y “tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible” (Rancière, 2009, p.19).

Es por todo esto que, llevada al plano de las representaciones artísticas y literarias, la conceptualización de Rancière (2009) identifica también tres regímenes distintos, en los que se dirime la interpretación contemporánea de las imágenes y contenidos sensibles: 1) la ética, consistente en precisar cómo “la manera de ser” de ciertas representaciones “conciernen al *ethos*”, 2) la poética, valoración del hecho artístico a partir de la pareja de *poiesis/mimesis* y 3) la estética, “modo de ser sensible propio de los productos del arte” donde “el *logos* se torna idéntico al *pathos*”<sup>1</sup> (p.21-25).

---

<sup>1</sup> Conviene ofrecer una breve definición para varios de los términos griegos empleados por Rancière. Con *ethos* alude a una forma específica de convivencia, de comunidad humana. El binomio *poiesis/mimesis* se refiere a dos métodos del arte: la conversión del «no-ser» en «ser» y la imitación de la naturaleza, por ese

La propuesta interpretativa de esta investigación halla su basamento en estas ideas de Rancière, según la cual, podría entenderse la comprensión esbozada anteriormente sobre el concepto de «ruinas humanas», como una derivación del trabajo de la estética en las tres novelas del corpus. En lo fundamental, por la enfatización de la tragedia en tanto que fundamento de la vida humana; una apreciación compartida por buena parte de los filósofos contemplados en el recorrido teórico de este informe. Ello explica por qué, con el objetivo de identificar e interpretar sus representaciones, el rumbo de las lecturas a propósito de las ruinas humanas y su valor alegórico, se concentra mayormente, en lo adelante, en la dimensión estética de las novelas de Roncagliolo, Vásquez y Álvarez.

### ***Hipótesis***

La hipótesis de la investigación considera las representaciones de las ruinas humanas contenidas en el corpus, como una crítica de carácter antiutópico acerca del naufragio de los proyectos y/o utopías políticas y sociales, difundidas durante las últimas décadas en los contextos peruano, colombiano y cubano. Una crítica que, desde semejante postura, propone también el argumento de una escisión del sujeto respecto al juicio de la acción política como motor de la historia, mientras busca huellas de la violencia en el pasado, para la configuración literaria de un presente hostil y la proyección de un futuro incierto o desesperanzador. Esta intención, en correspondencia con las formas de la novela antiutópica, se basa en el planteamiento narrativo de una hegemonía de la vida humana sobre la política y las condicionantes económicas, sociales y culturales de un momento histórico específico.

Se estima que, en las novelas, las representaciones de las ruinas humanas participan de esta intención discursiva, a partir de una funcionalidad crítico-alegórica, orientada a

---

orden. El *logos*, por su parte, designa el orden o la base del mundo, con lo cual se ha asociado al concepto de «razón» como principal capacidad humana. Por último, el *pathos* expresa el sufrimiento humano como un asunto existencial, o sea, es clave en la comprensión humana del estar en el mundo.

la enunciación de varias ideas sobre la construcción del relato histórico y el fundamento trágico de la vida del hombre. El contacto de los personajes con estas ruinas constituye el punto de inflexión para una reflexión narrativa en torno a la vulnerabilidad del sujeto en los órdenes sociopolíticos modernos y la fragilidad de su existencia en el marco del ejercicio o la amenaza de la violencia. La mirada a las ruinas sirve, así, a la exploración crítica del pasado histórico y de su legado violento, además de funcionar como antesala a varias revelaciones narrativas que le dan a las tres obras su orientación antiutópica.

Además de las ya mencionadas, otra de las revelaciones antiutópicas reiteradas en las novelas, es el sostenimiento en común de una comprensión de la historia, basada en el necesario entrecruzamiento de la versión oficial del pasado y la experiencia humana que se deriva de su interpretación a partir de las vivencias personales. Alrededor de dichas ideas, se aprecia que las novelas del corpus comparten una vocación antiutópica similar, consistente en proponer un entendimiento redimido del tiempo histórico y en advertir al lector sobre los peligros que entraña el olvido o la ignorancia del pasado. Así pues, la advertencia característica de la novela antiutópica reivindica, en el caso de estas obras, la relevancia de las ruinas humanas para la interpretación de la historia, en rechazo a la situación del presente en que se representan: como objetos del pasado relativos a la vida del ser humano, cuyos testimonios se han perdido para la versión histórica oficial.

Dilucidar el habla de un relieve humano visible en algunas representaciones literarias de las «ruinas», a propósito de un enjuiciamiento de los ámbitos político y social, es una tarea que requiere de un constante ir y venir reflexivo, debido a la consideración de no pocas concepciones filosóficas que han examinado en la contemporaneidad las infinitas y complejas dimensiones de la condición humana. Se trata de un ejercicio marcado por avances y regresiones del juicio interpretativo, a partir de la atención a distintos detalles estéticos, éticos y discursivos contenidos en el desarrollo de la trama novelesca. De ahí

su semejanza analítica a la labor de quien pretende buscar la salida de un laberinto, sin mayor orientación que la posibilidad de recorrer y desandar cada recodo, en tanto teje su propio hilo de Ariadna, para no repetir caminos y preparar un hipotético retorno a este espacio, sin temor a perderse.

Pero ¿qué sucede cuando, para el investigador, la manifestación de ese laberinto es doble y a la confusión espacial se añade la superposición de múltiples temporalidades a tener en cuenta? Pues bien, algo parecido ocurre en el curso de esta investigación, con la intención de poner a dialogar las representaciones de las ruinas humanas y el abordaje literario dado a la crisis de las utopías políticas y sociales difundidas durante las últimas décadas en tres naciones latinoamericanas. Intención dialógica que se fundó, sobre todo, en la posibilidad de explorar las ramificaciones humanas de ambos conceptos, junto a una descripción sucinta de los principales usos y significados estéticos, filosóficos y políticos que se le han dado en sus respectivos imaginarios.

De cierta manera, los dos primeros capítulos de este informe constituyen la respuesta al interrogante anterior, movido por la necesidad de articular la interpretación del corpus narrativo elegido, alrededor de los principales aspectos que determinan la comprensión humana contemporánea de las ruinas y las utopías. Son la materialización de un deseo de tejer ese hilo teórico-conceptual, capaz de regir el retorno al análisis de las ficciones, tras la progresiva argumentación de una afinidad entre los dos conceptos. Afinidad que, como parte de la revisión a la bibliografía teórica y crítica, termina por identificarse en el denominador común de la experiencia subjetiva del tiempo y la huella de la violencia como eje de la vida en sociedad.

Así, el Capítulo I «De (anti)utopías y ruinas humanas. Viñetas sobre el pensamiento estético y filosófico occidental», se dedica a una exploración resumida de las principales

lecturas atribuidas a estos dos términos, con énfasis en el acoplamiento de significados similares e incluso antagónicos, vistos desde el inicio de la modernidad a la fecha. De ahí que su recorrido, fiel al propósito de enmarcar la reflexión en el panorama de una multiplicación constante de los imaginarios sobre las «ruinas» y las «utopías», tome por separado la explicación de cada término, si bien incluye pistas acerca de las relaciones posibles entre ellos. El principal indicio al respecto es la conclusión reiterada en los dos acápites del capítulo, en torno a un mismo postulado filosófico que ha regido el examen de estas nociones en el arte: la mirada a la forma del juicio estético presente en cada una de las representaciones. De este apartado se recuperan para la interpretación del corpus, fundamentalmente, los aportes teóricos de Walter Benjamin y Ernst Bloch acerca de la posibilidad alegórica en el juicio estético y su afinidad con las imágenes de las «ruinas» (Benjamin, 2006) y con la «función utópica del arte» (Bloch, 2004). Propositiones que, de conjunto, ponderan la inclinación trágica y humanista de ambos conceptos.

Por su parte, en Capítulo II «Utopías y ruinas humanas: senderos que convergen», la continuación de la ruta teórica discurre a través de una problematización constante en la que los dos imaginarios se examinan juntos, al calor de una tradición filosófica anclada en las categorías de «vida» y «naturaleza» humana. La lógica expositiva adoptada es la de un movimiento pendular, donde la presentación de cada filósofo no responde a una disposición cronológica, sino al gradual acercamiento de sus aportes teóricos al sentido «humano» de las ruinas propuesto para el análisis crítico-literario del corpus. Razón por la cual, confluyen en el mismo espacio las conclusiones de autores tan diversos como Emil Cioran, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger y María Zambrano, entre otros más que se suman a la reflexión sobre este concepto en el último apartado del capítulo. La valoración de sus respectivas ideas, a tono con un movimiento de fuerza centrípeta, se



condensa en este acápite a través de la enunciación de varios principios imprescindibles en la interpretación estética de las «ruinas humanas»

En el Capítulo III «Apuntes sobre “el tercer círculo”. Ruinas, utopía y violencia en el imaginario latinoamericano. Una mirada al corpus desde la crítica literaria», se ofrece una doble panorámica que discurre entre la descripción de la tradición estética regional sobre estos tres conceptos y la recepción específica de las tres novelas seleccionadas. La primera parte de semejante recorrido proporciona una síntesis acerca de la evolución en el continente de los imaginarios relativos a las «ruinas» y a las «utopías». Periodización que, dividida en cuatro etapas, agrupa las principales tendencias en la interpretación de estas nociones, desde la época colonial hasta la reconfiguración de los debates literarios del área en el marco de la experiencia postmoderna. Cabe decir que la caracterización de este último período, además de tributar a un enriquecimiento de las ideas expuestas en los dos capítulos anteriores, aporta también una contextualización sobre el estado del arte relativo a las novelas de Roncagliolo, Vásquez y Álvarez. Hecho que posibilita un diálogo con el segundo instante expositivo del capítulo, donde se reseñan las principales consideraciones de la crítica a propósito de estos tres autores y de sus novelas.

El Capítulo IV «Derivaciones míticas y antiutópicas de las ruinas humanas: *Abril rojo* y la solución de la locura ¿desmitificadora?», inaugura la interpretación del corpus narrativo, con atención a las representaciones de este concepto en la novela del escritor peruano Santiago Roncagliolo. La lectura propuesta, en diálogo con los aportes hechos por la crítica literaria, atiende a dos regímenes representativos distintos de la escritura en el abordaje de la violencia, dados a partir de una distinción entre las ruinas humanas y sus homólogas documentales. En medio de este primer tópico, se argumentan también las repercusiones psicosociales del descubrimiento del pasado en el protagonista de la novela y se examina el carácter antiutópico en la representación del presente peruano.

La comprensión distópica de dicho tiempo, se acompaña de una interpretación al último sueño del personaje, del cual brota la distintiva orientación hacia el futuro de la novela antiutópica.

El análisis literario prosigue con el Capítulo V «*La forma de las ruinas humanas: relieve paranoico de una antiutopía histórica*», aun cuando lo hace desde una arista no explorada antes, debido al concurso de una escritura metaficcional situada en el espacio de la memoria del colombiano Juan Gabriel Vásquez, como autor y personaje principal de su novela. Dicho rasgo incide en un desplazamiento de las interpretaciones hacia los espacios de las vivencias y las experiencias del Vásquez de la ficción, como parte de sus investigaciones en torno a dos de los principales crímenes políticos del pasado histórico colombiano en el siglo XX. La concepción antiutópica de la obra reside en la valoración negativa del presente nacional de Colombia, a causa de una continuidad de la violencia contemplada en los asesinatos de Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliécer Gaitán. En tanto, la orientación al futuro aparece tematizada de forma alegórica, para advertir al lector sobre los riesgos intrínsecos al olvido de la historia y a la exclusión del «factor humano» en su revisión crítica.

Con el Capítulo VI «*Del canibalismo social como distopía pluralista o el presente sin límites de Los caídos*», culmina el análisis de la representación de las ruinas humanas en el corpus. Esta vez, las reflexiones del tema se ajustan a la lectura de la primera novela del escritor cubano Carlos Manuel Álvarez, así como del pluralismo narrativo asumido por su escritura, en la intercalación de monólogos interiores que corresponden a cuatro personajes de una familia cubana disfuncional. El camino interpretativo asumido, presta un mayor interés a la diversidad de ruinas humanas, cuyas representaciones se asocian al retrato de una degradación de las relaciones sociales y afectivas en el presente cubano postsoviético. La descripción negativa de esta temporalidad, junto a la interpretación de

las proyecciones de futuro presentes en los sueños de uno de los personajes, configuran la forma antiutópica de la narración.

En estos cinco capítulos, la perspectiva de las ruinas humanas expande sus horizontes a una diversidad de representaciones anatómicas, afectivas y cognitivas, marcadas por la violencia política y social. Pero también, y, sobre todo, por una comprensión trágica de los acontecimientos históricos, desde la óptica subjetiva que aportan los personajes de cada novela. De forma tal que el redescubrimiento del pasado violento y de sus efectos en el ser humano, permiten la caracterización distópica del tiempo presente y fomentan la escisión de los personajes de la ficción respecto a la política. En cada obra, el empleo de estas estrategias antiutópicas no siempre transcurre por los mismos caminos, pero las representaciones de las ruinas humanas siempre aparecen como una puerta de entrada en la alegoría de la catástrofe y el caos. Tal confluencia es, en ese sentido, uno más de los múltiples hilos posibles en el laberíntico escenario actual de tensiones entre la literatura y la política.

# DE (ANTI) UTOPIÁS Y RUINAS HUMANAS VIÑETAS SOBRE EL PENSAMIENTO ESTÉTICO Y FILOSÓFICO OCCIDENTAL

*“Tenemos que actuar sin dilación, pues, en los distritos de la zona oeste, todavía impera el caos, el griterío, los cadáveres, los animales y, por desgracia, una cantidad significativa de números que han traicionado a la razón”*

*Evgueni Zamiatin, Nosotros, 1920.*

En diciembre de 2001, apareció bajo el sello editorial Harper’s Magazine una breve colección de ensayos del periodista norteamericano Don De Lillo, titulada *In the Ruins of the Future*, a propósito de los atentados terroristas llevados a cabo apenas tres meses antes, contra dos rascacielos de acero y vidrio en el corazón de Manhattan. Tal y como entonces sugirió su popular circulación entre una amplia variedad de lectores, se trataba de una obra cuanto menos inusitada en el panorama intelectual de la época, azuzado por el enorme revuelo mediático que los actos del 11S habían generado a escala global. En uno de los primeros párrafos De Lillo (2021) anticipaba –aún de manera imprecisa–, la silueta de lo que sería la tesis fundamental de su reflexión:

La respuesta del terror es un relato que se ha ido escribiendo a lo largo de los años, pero que ahora se vuelve inexorable. Los territorios que han quedado ocupados ahora son nuestras vidas y mentes. El acontecimiento catastrófico ha cambiado nuestra forma de pensar y de actuar, momento a momento y semana a semana, y no sabemos cuántas semanas, meses y años de acero están por venir. Nuestro mundo, o por lo menos varias partes de nuestro mundo, se ha precipitado en el de ellos [los terroristas], lo cual quiere decir que ahora vivimos en un lugar de peligro y de furia. (De Lillo, 2021, p.10)

*In the Ruins of the Future*: el propio título es de por sí desconcertante, no solo por la clara asociación del porvenir con la imagen de una temporalidad regida por la catástrofe y el miedo, sino también por la sutil inversión de una idea recurrente en el imaginario occidental contemporáneo sobre las ruinas. Y es que de frente a la conocida concepción de Walter Benjamin sobre el ángel de la Historia –como ser atónito ante la observación de la destrucción vista en el pasado y, por ende, vuelto de espaldas al futuro–, la idea de De Lillo implicaba, en cambio, la mirada despavorida de un ángel ante la acumulación de las ruinas en un tiempo por forjar todavía. Lo inquietante de esta visión contempla una serie de interrogantes: ¿cómo concebir el futuro como un paraje de ruinas, o en ruinas, cuando éstas siempre han sostenido en el pensamiento moderno, una estrecha e insoslayable relación con el pasado?; ¿cómo aprehender semejante noción distópica sobre el futuro, en tanto tiempo fracturado, incompleto y derruido, acorde al tradicional entendimiento moderno del progreso y la esperanza?

La reflexión de De Lillo cifraba la respuesta a estas preguntas en el presupuesto de que el cambio de mentalidad provocado por los eventos del 11S había tenido lugar, ante todo, en el ámbito de la perspectiva humana acerca del futuro. Según el escritor y periodista, el ser humano había sostenido hasta entonces con el término una relación íntima, asentada en una intelección lineal, progresiva y causal del tiempo. Mas los acontecimientos de esta fecha, señalaba, no habrían podido responder nunca a esa lógica, porque con ellos sus autores habían “traspasado las fronteras de una retribución apasionada” y proporcional a la desconfianza, el rencor y a la amargura motivada en el orbe por los Estados Unidos<sup>2</sup>. Esta vez, concluía su análisis, “estamos intentando

---

<sup>2</sup> De Lillo (2021) desarrolla la probabilidad de esta idea a partir de tres causas esenciales: 1) el legado histórico de la política internacional norteamericana, 2) el efecto hegemónico de la cultura estadounidense en la conformación de una cultura global en permanente fricción con los imaginarios locales y 3) la decisiva participación de la ideología neoliberal del país, como modo extraterritorial de mantener las asimetrías económicas y geopolíticas entre distintos grupos de naciones en el planeta (p.17).

ponerle nombre al futuro, no con la esperanza que nos caracteriza, sino guiados por el miedo” (De Lillo, 2021, p.52). En la proposición del autor, el atentado quebró asimismo, entre otras cosas, la confianza de Occidente en la tecnología como el motor impulsor del progreso, extendiendo hasta este ámbito los dominios del horror; lo cual, de cara a las dos fuerzas temporales existentes, planteó la derrota momentánea del futuro ante “las viejas y lentas furias” de una religión cimentada en cierta “moralidad de la destrucción” (De Lillo, 2021, p. 37-38).

En cambio, la segunda tesis del escritor gravitaba alrededor de los desafíos éticos impuestos por el 11S a los escritores decididos a buscarle explicaciones a aquel día. En primera instancia, porque el lenguaje vivo –a su juicio, inseparable del mundo que lo provoca–, no se vio mermado por el terror: lo que implicaba, desde un plano metafórico, el enfrentamiento del artista creador a una multiplicación exponencial de las ruinas y del humo en la memoria humana del escenario post-catástrofe (De Lillo, 2021, p.47). Tal situación, a juicio del propio De Lillo, no resultaba ser para nada fácil a la luz de la gran variedad de relatos y contrarrelatos de las víctimas del 11S que circulaban entonces por las redes y los medios internacionales de comunicación.

Mediada por el dolor y la proximidad del hecho, la reflexión final de De Lillo (2021) no podía ser más esperanzadora: si el atentado había dejado la sensación de una escasez temporal, “de compresión, de planes apresurados, de tiempo forzado y distorsionado”, o de vacío, era entonces un imperativo ético del escritor, de cara a entender los efectos de aquel día, el acto de intentar “conferirle memoria, ternura y significado a todo ese espacio aullante” prefigurado en los escombros de las dos torres (p.47). De modo que De Lillo esgrimió ante el desolador contexto de la distopía terrorista, la posibilidad ética de una salida de esperanza, en la calibración de la brújula crítica desde donde acercarse a lo acontecido.

Pero esta argumentación también resulta ser perturbadora, porque guarda una estrecha y contradictoria sintonía con una parte del pensamiento crítico ulterior al horror fascista. Sobre todo, con una tradición filosófica defensora de que la reflexión sobre el porvenir humano, luego del genocidio nazi sobre los pueblos judíos de Europa, no debía fundarse desde una praxis distante y ajena al vínculo dialéctico entre cultura y barbarie. De hecho, las palabras de De Lillo acerca del compromiso ético del escritor en el umbral del siglo XXI, no podían asemejarse más a las planteadas varias décadas antes por Theodor Adorno (1962), en la metáfora de una presunta imposibilidad para crear poesía lírica después de Auschwitz.

Por paradójica que parezca la afirmación, en realidad el sentido dado por Adorno a la frase, como destaca Svetlana Boym en su libro *Otra libertad* (2020), también apuntó entonces a la proposición de un giro ético en las representaciones artísticas. Y esto porque junto a la interpretación literal, la segunda parte de la aseveración adorniana planteaba que solo un tipo de arte moderno era capaz de “hablar sobre los horrores contemporáneos sin traicionarlos” (Boym, 2020, p.84). Idea que Boym, al comparar los testimonios del Holocausto a los de los campos soviéticos de trabajo forzado, atribuye en coherencia con otros filósofos anteriores como el propio Benjamin o la española María Zambrano<sup>3</sup>, al valor de los juicios estéticos, y en especial de los literarios, referidos a la experiencia humana del pasado<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Para una mayor profundización de estas ideas en la obra de los filósofos mencionados se recomienda las lecturas de los textos: *Tesis de Filosofía de la Historia*, de Walter Benjamin (específicamente de las tesis V y VI), así como del libro *Hacia un saber sobre el alma*, de María Zambrano (con especial interés en el capítulo titulado “Por qué se escribe”). Ver en las referencias bibliográficas de la presente investigación.

<sup>4</sup> A decir de Boym (2020): El juicio “en su forma literaria, es la habilidad de discriminar a la hora de leer, adquirir tacto, preservar las múltiples perspectivas y los múltiples destinos humanos y respetar las elecciones”; siendo ante todo una oportunidad para no ser críticos a priori, y en cambio “otorgar un espacio imaginario a los derrotados, a sus elecciones humanas imposibles, y en dejar espacio y entender los sueños de huida [del ser humano] en una situación sin salida” como las del Gulag o los campos nazis (p.547-548).

En concreto, el rasgo perturbador contenido en las ideas de De Lillo y de Adorno es que acaso el retorno hacia la centralidad de lo humano se ha planteado ya en más de una ocasión ante el hecho de que el ser moderno, parafraseando a Jürgen Habermas, todavía parece no aprender de las catástrofes. O dicho en términos de Hannah Arendt (2003), aún parece confiar en la errónea posibilidad kantiana de apegarse a cierta actitud moral que contrarreste los episodios contemporáneos del mal, sin deducir que en las formas modernas de organización social y política, las manifestaciones del mal responden a una banalidad cimentada en la creación de individuos superfluos frente al poder.

Así pues, «aprender de las catástrofes», como sostiene la investigadora María Pía Lara (2009) a través de la apropiación de la expresión habermasiana, es un camino que no se reduce únicamente “al ejercicio colectivo de formación y creación de sentido”, sino que necesita delimitar asimismo una ruptura con el pasado, en la premisa de que la voluntad, por sí sola, no evita los crímenes futuros. Con lo cual, los métodos colectivos de reconstrucción y revisión histórica, requieren de una “actitud reflexiva” respecto al pasado, traducida en generar “algún tipo de conocimiento acerca de la complejidad del alma humana” (Pía Lara, 2009, p.257).

De modo que las representaciones e imaginarios promovidos desde la literatura, el arte y las corrientes filosóficas se erigen como ámbitos idóneos de reflexión sobre la violencia y el tiempo, como elementos constitutivos de los relatos humanos. Líneas que en el análisis de los entrecruzamientos de la experiencia histórica subsumida en la memoria, junto con los conflictos metafísicos de la representación del sujeto moderno, dan cuenta de la relevancia y complejidad de la dimensión humana. Espacios que, por otra parte, al asumir la comprensión de la vida como categoría en común, trascienden el pensamiento subordinado a las coyunturas políticas y sociales, así como a cualquier fundamentalismo, teleología o principio de causalidad.



Tal método analítico es el que coincide con los postulados de De Lillo, a tono con los desafíos éticos del 11S y la comprensión de que el terror debe observarse y pensarse por igual en los terrenos de la vida y la mente humanas. Una dirección hacia donde también pretenden dirigirse las líneas de este capítulo: aunando junto al análisis de la evolución histórica de los imaginarios modernos relativos a los conceptos de «ruina», «utopía» y «violencia», la tradición de varios discursos estéticos y filosóficos contemporáneos que tensionan los usos y sentidos históricamente dados a estos términos. Semejante tarea se concibe en función de una perspectiva a desarrollar en los análisis del corpus narrativo seleccionado, que atiende al revelamiento de la naturaleza y las preocupaciones propias de la condición humana, vistas en el instante de la reflexión del sujeto moderno sobre sí mismo, su existencia, su entorno y su tiempo.

### **1.1. Ruina y modernidad: genealogía de un romance ¿contradictorio?**

*A priori* no debe resultarnos extraño que una parte notable de la crítica cultural y de la investigación académica actual muestren un marcado interés por las lecturas éticas, estéticas y discursivas asociadas a las diversas representaciones de las ruinas en el arte. Se trata de un fenómeno cuya primera explicación debería ensayarse en la acumulación de estas imágenes en el ámbito de la cultura –ya sea en un sentido literal o metafórico: decadencia, deterioro, residuo, catástrofe, basura, enfermedad, cadáver, etc.–, así como a los distintos dilemas que estas provocan en el orden exegético. El énfasis puesto en la ambigüedad de tales representaciones es, de hecho, un denominador común dentro de la bibliografía teórica consultada, la cual fomenta el diálogo con otros conceptos como «nostalgia», «tiempo», «utopía» o «memoria», ya sea desde una perspectiva histórica,

abstracta o sensible<sup>5</sup>. La ambigüedad estriba en el hecho de que las ruinas, en opinión de Francine Masiello (2007), “nos obligan a sentir y a pensar a doble compás”, es decir, funcionan como pretexto para el abordaje del pasado y del futuro, para la revisión histórica y el “avance hacia una nueva práctica colectiva” (p.101).

El crítico de arte francés Jean-Yves Jouannais (2017) la describe como una categoría estética obsidional, similar en su praxis al efecto evidenciado en la obsesión por sitiar ciudades. Tal consideración parte de la premisa de que la contemplación de las ruinas estimula la obsesión nostálgica del artista que la piensa, al hacer orbitar múltiples ideas en torno a una representación específica. Se trata para Jouannais (2017) de un concepto que estimula porque da voz a esta obsesión del artista y la incita a “cantar”, afirmando en su utilidad polisémica la libertad del ser humano ante las ideas (p.14). De ahí la fascinación y el asombro que las ruinas generan, así como la variedad de sentidos que comúnmente se le asignan; al punto de que su imaginario, de acuerdo con Andreas Huyssen (2010): “can be read as a palimpsest of multiple historical events and representation”, comprometido, además, con un enjuiciamiento crítico de la modernidad y de algunos de sus principales ideales, valores y utopías (p.17)<sup>6</sup>.

Vale subrayar la centralidad de este aspecto, porque la forma en que la constelación de sus significados actualmente se concibe, responde o se contrapone por lo general a un grupo de nociones fraguadas en la época moderna. Brian Dillon (2011), crítico y docente británico de escritura creativa, determina el punto de inflexión de este fenómeno en el Renacimiento, al afirmar que antes, el empleo de las ruinas asumía en el

---

<sup>5</sup> El empleo del término remite al sentido dado al mismo por Jacques Rancière (2009) en su concepto del “reparto de lo sensible”, como el ámbito de referencia “que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia...” y, en consecuencia, estructura “la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad” (p.10-12).

<sup>6</sup> Andreas Huyssen: “(...) nuestro imaginario de las ruinas puede leerse como un palimpsesto de múltiples representaciones y eventos históricos” (Huyssen, 2010, p.17).

imaginario humano, casi siempre, un papel secundario, de “telón de fondo” alegórico. Mientras que en la modernidad temprana, se convertiría en una imagen recurrente y un concepto clave del arte occidental. Desde su punto de vista, el giro se explicó a partir de la considerable repercusión que por entonces tuvo el redescubrimiento y estudio de las ruinas arquitectónicas y del arte grecolatino para la cultura renacentista, lo cual permitió entender, entre otras cosas, el legado histórico y cultural de las sociedades humanas “in relation to the remains of the past” (Dillon, 2011, p.12).

En el caso puntual de la literatura, por ejemplo, tal recuperación y examen del legado grecolatino, propició en el pensamiento occidental la emergencia de una interpretación mitológica de las ruinas, según la cual era posible apreciar la grandeza pretérita al tomar en cuenta los testimonios contenidos en el presente fragmentado de las construcciones y obras antiguas, como acaso hicieron varios poetas europeos en el siglo XVI, en alusión a las ruinas arquitectónicas del Imperio Romano (Marfany, 2020)<sup>7</sup>. Esta tendencia no solo enfatizó el carácter de la ruina en tanto que imagen, sino que al perdurar y evolucionar en las décadas y siglos ulteriores, también favoreció el surgimiento de más asociaciones poéticas con ideas e inquietudes humanas como la inevitabilidad de los procesos de erosión y decadencia, a causa del indetenible paso del tiempo, o la plausible posibilidad de un “retorno a la naturaleza” en el seno de “lo arruinado”. Cabe decir que a juicio de Huyssen (2010), estas lecturas sobre usos y sentidos atribuidos a las ruinas, por lo general pueden rastrearse sin la competencia de otras alternativas hasta finales del siglo XVIII: instante en que el influjo del romanticismo y del modernismo evidenciaron

---

<sup>7</sup> Como ilustra el estudio de Marfany (2020), pueden encontrarse antecedentes de esta interpretación mítica de las ruinas romanas, por ejemplo, en sonetos del italiano Baldassarre Castiglione (1478-1529) o del francés Joachim du Bellay (1522-1560) y del español Francisco de Quevedo (1580-1645), con independencia de traducciones, adaptaciones y otras obras que, inspiradas en dicha propuesta sensible, vieron la luz desde entonces.

la irrupción de nuevos mecanismos de creación y atribución de sentidos, en detrimento de las prácticas inherentes a los movimientos barroco y neoclásico.

La revolución de los románticos consistió en priorizar la representación de las ruinas en diálogo con la apreciación de “lo disperso”, del montaje y “lo fragmentario”, en clara oposición al entendimiento anterior que ponderaba la dimensión simbólico-mitológica de estas imágenes. Como advierte Dillon (2011), no se trató en todo caso de un cambio repentino: más bien fue un proceso que maduraría a lo largo del siglo XIX y que, aun así, no cancelaría tampoco los sentidos edificados en el arte pretérito, puesto que solo pretendía establecer las preferencias e inclinaciones representativas de un grupo puntual de intelectuales y artistas de la época. Esta configuración del imaginario forjado por los románticos aparecería por primera vez, de acuerdo con Dillon (2011), en las colecciones de ensayos del enciclopedista francés Denis Diderot, especialmente en su obra titulada *Salons* (1767), bajo la premisa de que las ruinas remarcaban “this sense of having live on too late”, como anuncio de una poética del fallo y del declive pintoresco (p.12). Mientras que para Francine Masiello (2007) algo parecido emanaba de los bocetos del arqueólogo y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi, dedicados a yuxtaponer en un mismo espacio, el presente de las ruinas grecolatinas junto a símbolos constitutivos de las prisiones modernas (cadenas y barrotes).

Lo transmitido por ambos antecedentes, en cualquier caso, remitía por igual al núcleo propositivo de la estética romántica, de esgrimir un cierto sentido de supervivencia al colapso de las aspiraciones y utopías futuras que el pasado había propuesto, y de las que la realidad del presente solía hablar, mediante la ausencia de sus contenidos en la visión de las ruinas. En ambos casos, lo que también predominaba era un reconocimiento del potencial crítico de estas imágenes a propósito de una reflexión humana sobre la época moderna; el germen de una crítica al carácter transitorio del tiempo y de las sociedades,

que en el caso de Piranesi, como sostiene Huyssen (2010), se conjugó asimismo con una advertencia sobre el poder destructivo del olvido del pasado para una cultura cualquiera.

Si se alude aquí a tales antecedentes es porque ha sido el propio redescubrimiento de la obra de Piranesi, en una parte de los estudios teóricos más recientes, uno de los catalizadores centrales del debate sobre los orígenes del imaginario estético-filosófico contemporáneo en torno al habla de las ruinas. Posibilidad que se sustenta en el hecho de que estas representaciones, ya eran entonces capaces de demostrar un nexo con las constelaciones de sentidos promovidas tiempo después, como las enmarcadas dentro de la tradición del pensamiento dialéctico, esencialmente posterior o coetáneo a la amenaza fascista (Huyssen, 2010)<sup>8</sup>.

Unas de las primeras fuentes de semejante constelación crítica, sin embargo, se halla en la obra del sociólogo alemán George Simmel, desarrollada en buena medida un poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Su propuesta apareció por primera vez en 1911, en un ensayo donde el pensador destacaba el concurso de un valor indicativo en las ruinas acerca de una ruptura metafórica del equilibrio entre naturaleza y espíritu, visible en las partes desaparecidas o incompletas de una obra arquitectónica. Idea con la que Simmel también se refería al rasgo transitorio de toda creación humana, signada en su deterioro por una suerte de venganza “natural” que consistía en un retorno de la obra al estado primigenio de su(s) materia(s).

---

<sup>8</sup> Andreas Huyssen (2010) reconoce cierto paralelismo entre lo que él denomina las “ruinas auténticas” captadas por Piranesi, en clara referencia a la pesadilla distópica que se inscribe dentro de la utopía neoclasicista, y la utopía innombrable de Theodor Adorno que parte de sus postulados sobre “lo auténtico” en una obra de arte. Y en ese sentido delimita en las cárceles y ruinas del grabador italiano, así como en la “obsesiva mezcla de tiempos y espacios” que realiza, diversas interpretaciones alegóricas propicias al cuestionamiento –o incluso a la anulación– del ideario moderno sobre la concepción lineal del tiempo, la libertad, la utopía y el progreso, en consonancia con lo sucedido casi dos siglos después con el uso estético de las ruinas, tras la experiencia y los testimonios de los campos de concentración nazis y los gulags estalinistas (Huyssen, 2010, p.26).

Pero hay que decir, según Dillon (2011), que la postura de Simmel, en el umbral del siglo XX, en realidad describía una reiteración tardía de los sentidos dados a las ruinas dentro de la estética romántica; siendo su rasgo novedoso la posibilidad de cuestionar al menos, con la señalización del inevitable devenir erosivo de la obra en el tiempo, uno de los rasgos y sentidos previamente subrayados en torno a esta noción: su “autenticidad”<sup>9</sup>. De modo que la ruina era apreciable como manifestación de una vida pretérita en el presente, cuya relevancia, para Simmel (2016), se establecía “not according to the contents or remnants of that life, but according to its past as such” (p.192). Comprensión nacida también al amparo de su teoría crítica sobre la cultura y la modernidad, que a decir del sociólogo argentino Eduardo Grüner (2016), estuvo condicionada más que por la seducción de una nostalgia sobre la inevitabilidad del declive, por el desencanto ante “la contemplación de una creatividad humana destinada al absurdo” (p.307). Y también por la impotencia de la modernidad para recuperar la conciencia de una praxis fomentada por sí misma, según Grüner (2016), a causa de una hegemonía de lo objetivo sobre lo subjetivo en el espacio de la cultura burguesa, como principio de una transformación de lo cotidiano en un conjunto de “ruinas congeladas y opresivamente estáticas” (p.307). De ahí el interés de Simmel por el salto al pasado desde las ruinas, en detrimento de la entonces asfixiante condición presente, signada en la emergencia y consolidación de la mercancía en las producciones culturales de finales del siglo XIX e inicios del XX.

Las proposiciones de Simmel, en el escenario de su origen, son un nítido reflejo de las crisis que por entonces atravesaban algunos “conceptos modernos” en la tradición del pensamiento estético y filosófico occidental. Ante todo, porque en coherencia con lo planteado por el investigador alemán Werner Jung (2016), la cultura de la época se

---

<sup>9</sup> Para una mayor profundización en este concepto se recomienda la lectura del artículo titulado *Authentic Ruins. Products of Modernity*, del intelectual alemán Andreas Huyssen (2010).

encontraba en un proceso complejo de transición, marcado por la fractura de las utopías románticas de libertad y progreso en el horizonte de la historia humana, a propósito de una crítica contemporánea sobre la pérdida de actualidad de ciertos valores y “orientaciones tradicionales” acorde a los contenidos de estos conceptos que se habían formulado y heredado desde el pensamiento humanista clásico (p.106). En lo histórico, se trató asimismo de un fenómeno lento y gradual, condicionado en parte por las propias circunstancias de una época en la que al poco tiempo estalló la Primera Guerra Mundial, se produjo un movimiento revolucionario comunista en Rusia, y aparecieron con mayor fuerza reflexiones de cariz crítico ancladas en la tradición de la dialéctica fundada en el pensamiento marxista.

De este último hecho emergieron los propios aportes filosóficos de Walter Benjamin al imaginario de las ruinas, comprometidos con una crítica a la historiografía moderna. Aportes que de cierta modo buscaban una problematización mayor e irreconciliable, entre la intelección humana sobre las categorías “vida” y “tiempo”, así como con los episodios de violencia y barbarie evidenciados a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Y es que a diferencia de la propuesta de Simmel, en la que todavía figuraba una sensibilidad nostálgica por las ruinas que se fundaba en una consideración positiva del pasado, en Benjamin la reflexión suscitada por estas imágenes implicaba de manera necesaria una interpelación negativa de la Historia y los métodos modernos de relatarla.

Los efectos que la crítica de Walter Benjamin al concepto de «Historia» tienen en su pensamiento sobre las ruinas es tal, que aun en las ideas relativas al inicio de su obra filosófica –como la discusión de su tesis doctoral *El origen del drama barroco alemán* (1925) o la publicación de su libro titulado *Calle de dirección única* (1928), a su regreso de un viaje por la Unión Soviética–, logran observarse la inspiración mesiánica y el influjo de la dialéctica negativa que lo llevarían a centrar su mirada en el pasado, a

través de los contenidos de verdad histórica y filosófica enmarcados en los juicios estéticos. Aunque dicha comprensión maduraría años más tarde, hasta el momento de su síntesis en el célebre ensayo *Tesis de Filosofía de la Historia* (1955), publicado quince años después de la muerte de su autor. La novena tesis de este texto, que partía de la contemplación de una obra pictórica, es quizás la más representativa:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (Benjamin, 2010, p.64-65)



**Ilustración 1. *Angelus Novus*. Autor: Paul Klee. Fecha: 1879.**

La importancia del juicio estético en la actividad filosófica constituyó la brújula para una buena parte de la obra benjaminiana centrada en una exploración “a contrapelo” de las historias contenidas en las ruinas, tal y como le correspondía hacer al materialismo



histórico (Benjamin, 2010, p.62-63). Pero el valor de sus postulados no estribaba solo en el imperativo de prestarle atención a estas –equivalente a un interés por los gestos y detalles estéticos–, sino sobre todo en la extensión propuesta alrededor de los posibles espacios desde donde buscar la fuente primera de los relatos históricos. Porque si para la historiografía moderna la veracidad del hecho histórico consistía a decir de Benjamin (2010) en el llenado de un tiempo “homogéneo y vacío”, los esfuerzos del materialismo histórico debían centrarse en cambio, en la búsqueda y examen de “la verdadera imagen del pasado” que relampagueaba “en el instante de su cognoscibilidad” y mostraba así el peligro de su tiempo (Benjamin, 2010, p.61). Para Walter Benjamin la interpretación del pretérito demandaba ante todo la apropiación que de estos fragmentos pudiera hacer el investigador materialista, de cara a delimitar la imagen de una época en su justo instante de contingencia, mucho más que en el conocimiento preciso de cómo se desarrollaron o no ciertos acontecimientos históricos.

Cabe reiterar que es posible discernir la vocación de este postulado hasta la temprana argumentación de su tesis doctoral en 1925, donde su apuesta por “lo remanente” sirvió al propósito de vindicar el valor del drama barroco alemán frente a lo planteado por la crítica artística de su época. Este objetivo sería concretado por el filósofo a través de un estudio sobre las transformaciones generadas por algunos exponentes del *trauerspiel* en el entendimiento y uso de la alegoría. Benjamin (2006) argumentaba la centralidad del término en su texto, a partir de la propia importancia atribuible a los fragmentos en el orden del pensamiento crítico de índole filosófica y estética, al sostener que el valor de los retazos era siempre más decisivo cuanto menos pudiera emprenderse su análisis en base a su relación con un todo (p.225). Semejante lógica lo llevó a identificar que la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo era también el camino para la aprehensión de los contenidos de verdad de una época histórica.

La tesis doctoral de Benjamin (2006) estableció este camino justamente en el sentido otorgado a la alegoría cultivada en el *trauerspiel*, que a su juicio venía a representar “en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (p.396). Y que por tanto promovía otras sensibilidades alrededor de estas representaciones, al suplantar la labor del símbolo en favor de la alegoría, pues, mientras que en el primero, “con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela[ba] fugazmente a la luz de la redención”, en la última “la facies hippocratica de la historia” se ofrecía “a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado” (Benjamin, 2006, p.383).

Nótese aquí el parecido entre ese “paisaje inmóvil” y lo enunciado años después por el propio autor, sobre el instante de relámpago del peligro ante la mirada del materialista histórico, como metáforas de un sentido dado a la representación de las ruinas: servir como elemento estético de crítica y contraste, respecto de una reflexión subjetiva de la historia, orientada a desvelar desde lo natural de la carencia y del declive la transmisión de una idea o noción, por delante de sus múltiples significaciones posibles. Esto extendió el núcleo propositivo de su concepto de alegoría a la posibilidad de fomentar la recuperación aprensiva y dialéctica de un pensamiento inclinado a las antinomias, capaz de habilitar, por ello, que cada “personaje, cada cosa y cada situación” representada en una obra de arte también pudiera significar “cualquier otra” (Benjamin, 2006, p.393).

Según señala Claudio Veliz (2015), el espíritu de la alegoría benjaminiana favorecía el reconocimiento de las alteridades en el universo de los significados estéticamente atribuidos a las ruinas, a partir de una “dialéctica negativa” que se enfocó en reprochar “la pretensión conciliadora de un orden triunfante” y de un relato histórico “que ha sepultado las voces de los vencidos bajo esas mismas ruinas que hubo acumulado tras su avance demoledor” (p.45). Y es la apreciación de esta idea lo que permite entender a

la alegoría de Benjamin –y en general a su pensamiento– como una tarea de denuncia de las catástrofes civilizadoras emprendidas a lo largo de la modernidad, junto a la lectura de un “devenir ruinoso” presente en toda obra artística, al ser ella la máscara mortuoria del proceso creativo<sup>10</sup>. Se trata de una perspectiva que mediante la atención a los juicios estéticos, simuló en el orden del pensamiento la labor de uno de los personajes típicos y pintorescos de las clases sociales más pobres de finales del siglo XIX: el trapero<sup>11</sup>. De forma que el pensamiento benjaminiano pretendía crear sus propios collages y montajes en el orden de las ideas filosóficas, a través de la recolección de los desechos de una época, presentes en sus respectivas obras de arte. Una labor que como puntualiza Veliz (2015), buscaba asimismo concebir nuevos modos de representación y de atención a los contenidos silenciados y a los temas clausurados de una época, para así crear un nuevo relato histórico desde la perspectiva de los vencidos.

Es de ese modo que por primera vez se define en la propuesta de Benjamin el vínculo de las ruinas (alegoría en el orden del pensamiento), con la noción de “memoria” que una parte de la bibliografía teórica más reciente (Huysen, 2006, 2010; Pensky, 2011; Solnit [2007] en Dillon, 2011; Bonti y Lijtenstein, 2020, entre otros) establece en base a una tradición intelectual en la que asimismo intervienen el filósofo Martin Heidegger y el sociólogo Maurice Halbwachs<sup>12</sup>. El primero, por exponer los engaños que subyacen

---

<sup>10</sup> En su temprano libro titulado *Calle de dirección única* (1928), el filósofo judío precisa en el aforismo que antecede a sus “Trece tesis contra los esnobs”, que la obra de arte “es la mascarilla funeraria de la concepción” (Benjamin, 2012, p.26).

<sup>11</sup> En su libro *El París de Baudelaire*, Benjamin (2012 b) acota que el número de traperos aumentó en las ciudades gracias a que la basura cobró “cierto valor” por “los nuevos procedimientos industriales”. Ellos solían trabajar “para patrones intermediarios y representaban una suerte de industria casera instalada en la calle” (p.77). Según el filósofo este personaje fascinó a su época, dado en que la “mirada de los primeros investigadores del pauperismo se fijó en ellos, como cautivada en la pregunta muda sobre cuál era el límite que podía alcanzar la miseria humana” (Benjamin, 2012 b, p.77).

<sup>12</sup> Fundamentalmente sería Halbwachs quien más fomentaría esta perspectiva a partir de una premisa que sostenía el vínculo alegórico de las ruinas arquitectónicas con la memoria de un pueblo, al sopesar que los grupos sociales mantenían a lo interno y a lo externo, como evidencia de la solidaridad entre sus miembros y como expresión de una identidad compartida, por ese orden, una serie de rutinas o procesos de memoria ramificados en la experimentación del tiempo y del espacio, en el doble sentido del sujeto

en los relatos que el sujeto moderno construye sobre sí mismo y su lugar en el tiempo; el segundo, por plantear la posibilidad de entender las edificaciones como expresiones físicas de la memoria de la civilización que las erigió.

Esta interpretación de las ruinas, reelaborada como evidencia del deseo destructivo de un grupo humano sobre la cultura y la memoria de otra sociedad, cobraría especial auge, como puntualizan las investigadoras Agustina Bonti y Camila Lijtenstein (2020), en el mismo contexto de la muerte de Benjamin (Segunda Guerra Mundial), a partir del uso extensivo de los bombardeos por parte de los dos frentes en pugna –fascistas y aliados– de cara a reducir la moral de las tropas y de las poblaciones civiles enemigas. Lógica sostenida hasta que al término del conflicto se produjo una “revalorización de la ruina”, asociándosele el sentido de testimonios acerca de la supervivencia de una cultura ante el mal y la violencia contemporánea; alegoría de la memoria exitosa a la catástrofe creada por el ser humano y que por ende debía preservarse.

De hecho, las sociedades europeas de postguerra albergaron no pocas polémicas a este respecto en los debates sobre qué hacer con las ruinas causadas por la guerra, a menudo relacionadas con tres alternativas: 1) mantenerlas intactas o preservarlas con una oportuna intervención humana, 2) reconstruirlas con materiales homologables a los empleados originalmente o 3) terminar de demolerlas por completo, con el propósito de construir edificaciones fundadas en nuevas soluciones de planificación urbana (Bonti y Lijtenstein, 2020). Procesos de discusión pública que también trascendieron –en cierto modo– a la discusión sobre la reconstrucción del relato histórico de lo acontecido, a la búsqueda de justicia, de reparación y reconocimiento a las víctimas, de asunción gradual

---

con el grupo y del colectivo con los objetos materiales del entorno (Pensky, 2011). Motivo por el cual, las edificaciones, según Halbwachs, no se desempeñaban como símbolos de la identidad de una comunidad humana, sino que eran, ante todo, la expresión física de la misma.

del duelo por parte de estas y de sus familiares y amigos; lo cual demandaría décadas de avances y retrocesos en medio del tenso contexto de la Guerra Fría.

A este período histórico que sucedió a la Segunda Guerra Mundial, y que tuvo su fin en la década de 1990 con el colapso del bloque de naciones socialistas encabezado por la URSS, pertenecieron también otras lecturas referidas a la representación estética de la arquitectura derruida. Algunas de ellas, según enumera Dillon (2011) fueron: el uso de las ruinas como: 1) alegorización de la lucha geopolítica, 2) testimonio de los fracasos económicos o errores de planificación urbana, 3) alegorías sobre el fin del colonialismo o 4) advertencia sobre la fragilidad de las sociedades humanas ante la probabilidades de un desastre nuclear.

Varios fueron los acontecimientos históricos que modelaron en Occidente, a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, la incorporación y reelaboración de estos sentidos en el interior de los imaginarios sociales y estéticos sobre las ruinas. Estos hechos incluyen el ascenso de regímenes totalitarios y estados de excepción debido a guerras, violencia de Estado, paramilitarismos y redes de crimen organizado. También se vieron afectados por la proliferación de la ideología neoliberal en las décadas de 1970 y 1980, así como por el declive de las utopías socialistas promovidas por los soviéticos y varias naciones de Europa Oriental a inicios de los años 90. Representaciones cuyos sentidos oscilaron indistintamente entre sentimientos de nostalgia, melancolía o desencanto, y de los que persisten hasta hoy algunos ejemplos puntuales como las ruinas de Chernóbil o los búnkeres abandonados en varios territorios del Océano Pacífico, o las víctimas de la matanza de Tlatelolco en México, o los torturados y desaparecidos por las dictaduras militares establecidas en Latinoamérica durante las décadas de 1960, 1970 y 1980, o del narcotráfico colombiano que tuvo en Pablo Escobar su expresión más absoluta de terror.

Toda una enumeración de acontecimientos capaces de fundamentar por sí solos eso que Huyssen (2010) identifica como “preocupación intensa” en el imaginario reciente a propósito de las ruinas: inscribir sus significados alrededor de conceptos como los de «memoria» y «trauma» (p.17). Y a las cuales se retornaría en parte con los testimonios del atentado terrorista del 11S en Nueva York –como el publicado por De Lillo–, cual último instante de inflexión en la poética de las ruinas y de sus interpretaciones ligadas especialmente a disputas de carácter geopolítico (Dillon, 2011). Toda una constelación de ruinas contemporáneas a las que se sumarían asimismo lecturas más recientes sobre la obsolescencia tecnológica, la cada vez más exponencial creación y acumulación de desechos, los efectos del cambio climático en tanto manifestación de la ruina planetaria, entre otras asociaciones literales y metafóricas señaladas por Dillon (2011). Se trata de una diversidad de usos y sentidos que le ha dado a este imaginario su actual apariencia de palimpsesto descrita por Huyssen (2010), como un universo de lecturas superpuestas entre sí, en diálogo o en fricción constante. Interpretaciones esgrimidas asimismo en clave de una crítica histórica y también antropológica<sup>13</sup>, inseparable por momentos de la propia crisis de las utopías políticas y sociales concebidas como parte de los procesos de civilización y modernización que han marcado la vida y organización de las sociedades humanas, así como de la tradición cultural occidental fraguada en la modernidad.

## **1.2. Modernidad, arte y sociedad en clave de (anti)utopías**

A menudo las relaciones discursivas y de representación estética concernientes a los conceptos de «ruina» y «utopía» también se han establecido sobre la base de un cúmulo

---

<sup>13</sup> El desarrollo de esta idea compete al segundo capítulo de esta investigación, donde se exponen varias de las concepciones filosóficas contemporáneas que atienden a los conceptos de «ruina», «violencia» y «utopía», desde las categorías de «vida», «naturaleza» y «condición humana».

de sentidos y de experiencias, donde quizá han proliferado en mayor número y rapidez las interpretaciones negativas. El hecho no debería tomarnos por sorpresa, habida cuenta de que como expresa el escritor y filósofo rumano Emil Cioran (1981), las sociedades que son incapaces de producir utopías y abocarse a ellas, por lo general suelen estar bajo la amenaza constante “de esclerosis y de ruina” (p.118). De manera que los escenarios en los cuales la aspiración de una transformación humana o la formulación de un futuro esperanzador han caído en crisis, el poder alegórico-figurativo de lo arruinado ha visto un incremento en su potencial expresivo, ya sea en los espacios de la cultura de masas que en los del pensamiento estético y político.

Es posible plantear una primera explicación en el hecho de que la utopía, al igual que las ruinas, responde como concepto a acepciones forjadas en la época de la modernidad. A lo que se alude, es al menos a la comprensión de lo utópico como principio de cambio y mejora de las organizaciones sociales, del que han nacido no pocos discursos políticos y muestras de la barbarie humana. Nociones como «libertad», «progreso», «igualdad» o «justicia», son algunas de las que han impulsado conceptualmente la evolución de este imaginario utópico. El mismo que ante la acumulación de épocas históricas signadas por una violenta praxis del poder dio paso a la configuración de utopías negativas, carentes o privadas de esperanza y futuro.

En claro paralelismo con lo hasta aquí descrito sobre el imaginario de las ruinas, esta descripción de lo utópico constituye apenas la parte evidente de una constelación mayor de sentidos históricos y ontológicos dados al término. Lecturas en las que precisamente se han examinado y registrado ejemplos de utopías, sobre todo desde una óptica atenta a la consideración de coyunturas y problemas de carácter sociopolítico. Un fenómeno que a decir de Bloch (2004; 2006; 2007), nació no obstante de una extendida confusión de su significado en la cultura popular moderna.

Bloch, pensador alemán de ascendencia judía, contemporáneo de Benjamin y al igual que este asociado con frecuencia a la línea de pensamiento de la Escuela de Frankfurt, amplió la argumentación de este juicio en su trilogía titulada *El Principio Esperanza* (1959). Su pensamiento se articuló bajo la premisa de que a lo largo de la modernidad las nociones sobre estos términos –«esperanza» y «utopía»– se vieron afectadas por una abstracción idealista que subsumió sus usos alegóricos y su capacidad transformadora a una visión políticamente sesgada. Bloch (2004; 2006) sostiene que la utopía, vaciada así de otros contenidos, adquirió una menor determinación crítica respecto a su unidad analítica por excelencia (la vida de las civilizaciones humanas), mientras que su intelección se asoció comúnmente a un anhelo de perfección irrealizable o de difícil concreción.

Podría ubicarse el origen de la confusión en la misma raíz etimológica de la palabra, pues tanto la utopía como sus diversas formulaciones negativas, agrupadas en la noción de “distopía”, dejan ver en sus prefijos procedentes del griego antiguo («eu» y «dys»), la posibilidad de vincular su análisis a la descripción de un porvenir inexistente e irreal, a una suerte de adelanto desiderativo de un no-lugar, más allá del presente (Nieves, Blum, Cerda, Cid, Oelker, Sánchez *et al.*, 2005). Razón por la cual, señalaba Bloch (2004), las utopías debían pensarse como expresiones de deseo ligadas a una «esperanza» humana, en virtud de su apuesta por transformar el orden de cosas y anticipar su propia visión de futuro, mucho más que por sus contenidos fantásticos.

Así la teoría blochiana demostró su afinidad con una parte del pensamiento estético y filosófico contemporáneo, anclado en el reconocimiento de una función utópica del arte que es anterior e independiente a toda formulación de deseo o aspiración sociopolítica. A decir de Bloch (2004), este rasgo fue ignorado en no pocos discursos utópicos de la modernidad debido a una mirada abstracta enfocada en el componente imaginativo de



las utopías. Una abstracción que a su juicio subestimó uno de los principios de la teoría crítica frankfurtiana sobre esta noción: el rechazo de la realidad presente en función de la apuesta por un cambio en el futuro.

Cabe añadir que la fundamentación de Bloch, como lo hizo también la de Benjamin sobre la alegoría, halló en el estudio de los juicios estéticos su principal ruta de análisis acerca de las significaciones de las utopías. En concreto, su comprensión, al plantear la independencia del concepto con relación al de «Historia», fue lo que permitió definirlo como “fenómeno práctico del campo desiderativo humano” (Bloch, 2006, p.41). Lo que esta premisa planteó fue la reflexión y el análisis de las utopías como una competencia de “todos los mundos objetivos del trabajo”, referida al ser humano sin distinciones entre las lecturas atribuidas “tanto a la técnica y arquitectura como a la pintura, la literatura, la música, como a la moral y a la religión” (Bloch, 2006, p.200).

En la obra blochiana, tal aseveración constituyó la antesala de su propuesta a favor del concepto de «conciencia anticipadora» de los contenidos artísticos, como ejemplo en el cual el sentido convencional de la categoría «tiempo», con frecuencia terminaba por dislocarse e incluso adquirir nuevas formas de representación. Esta conciencia se refería a una intensidad de previsión en las obras de arte que, a través de las imágenes y/o del lenguaje, buscaban designar siempre “algo más que la conciencia falsa” creada por las sociedades sobre sí mismas (la ideología), y que acaso se usaban “desde una posición concreta para su ornamentación” (Bloch, 2004, p.193). Motivo para avalar por qué las representaciones estéticas posibilitaban trascender las condicionantes impuestas a las utopías por el “suelo histórico-social” de una época, hasta hacer que “las dimensiones a lo ancho y a lo profundo de lo utópico”, no estuviesen limitadas “ni siquiera desde el punto de vista histórico, a su manifestación más popular: la utopía política” (Bloch, 2004, p.195).

Antes de emprender la caracterización y la enumeración de los modos desde los que históricamente se ha construido esta forma puntual de utopía, dentro del segundo tomo de su trilogía, Bloch (2006) toma distancia del término al plantear su preferencia por el concepto de «utopía crítica» o «utopía concreta», en contraposición a la «abstracta» preferida por la política. «Utopía crítica» distinguible en los productos artísticos, cuyo sentido “abstracto”, a diferencia de las utopías políticas, iba “dirigido centralmente a la realidad” y “al adelantamiento del curso natural de los acontecimientos”, o a “la latencia de la faceta por venir”, en la descripción de “un futuro que no había aparecido aún en su época” o de “un estadio final desconocido”; favorable así a la sustitución de la actitud contemplativa por la defensa de un cambio (Bloch, 2004, p.195). De acuerdo con esto, las cualidades de una obra eran visibles en el concurso de una «conciencia anticipadora» capaz de rozar una de las lógicas de la utopía: llevar hasta su perfección la imaginación de un proyecto determinado, aunque para Bloch (2004) sus aportes debían buscarse en el “substrato de la herencia cultural” de su tiempo en tanto excedente de las ideologías (p.195). De modo que las imágenes procedentes del arte mantenían su autonomía con relación a los sistemas referenciales del contexto en que habían sido concebidas, o del que discursaban (época histórica, convenciones lingüísticas, imaginario y significados hegemónicos, etc.), con independencia del hecho de que pudieran valerse de sus contenidos en sus expresiones y representaciones. La cuestión radicaba en que cuando esto ocurría, el arte operaba a partir de sus propios mecanismos de “condensación”, “significación” y “perfeccionamiento” que desde un punto de vista estético se traducían en “ideales”, “arquetipos”, “alegorías” y “símbolos” (Bloch, 2004, p.186).

Siguiendo semejante lógica argumentativa, era comprensible por qué en la tradición del pensamiento popular moderno, la reflexión sobre las utopías dimanaba en ocasiones de una premisa errónea, que era la subsunción de sus proposiciones a una interpretación

política. El error partía así de un no saber divisar los límites existentes entre la realidad y las representaciones artísticas, que en no pocos casos condujo a la lectura y análisis de utopías literarias como propuestas políticas *per se*.

En la tradición estética moderna, la génesis del término la establece la publicación del libro *Utopía*, del teólogo y humanista inglés Tomás Moro, en 1516<sup>14</sup>. Una obra cuya recepción, como era de esperar, también estuvo pautada en buena medida por su diálogo con las ideologías políticas y culturales de su contexto, al punto de que se identificó a la “construcción imaginaria de sociedades ideales donde todo marcha de acuerdo con una perfecta organización”, como su principal rasgo (Casasola, 2015, p.433). Pero allí donde se divisaba la sintonía de su discurso con los males de una época, se malogró también el análisis de las utopías como obras, ante todo, literarias.

El catedrático mexicano Esteban Krotz (2020) precisa el porqué del fenómeno en la ulterior asunción de lo utópico como una forma de conocimiento social y cultural. Pero sobre todo conocimiento humanista, por el hecho de que su reflexión no se expresaba en cualquier caso desde los cánones de la ciencia y política moderna. Se trató de un rasgo que la obra de Moro compartió –al margen de otras diferencias– con utopías literarias como *La Ciudad del Sol* (1602), escrita por el fraile italiano Tomasso Campanella, y que solo comenzaría a trascenderse un siglo más tarde con la aparición de la novela *La nueva Atlántida* (1626) del filósofo y escritor inglés Francis Bacon. La utopía de Moro, producto de la imaginación literaria, generó una tensión con el ideal científicista que

---

<sup>14</sup> Si bien es cierto que la reconstrucción histórica de la teoría concerniente al concepto se remonta a las fuentes clásicas del pensamiento occidental, teniendo como principal referente el ensayo “La República” de Platón, la obra de Moro se considera el punto de partida para el entendimiento moderno de la utopía, debido a que en ella los contenidos utópicos descritos por primera vez en el texto platónico aparecen en diálogo con las formas de organización social y con varias de las nociones claves de la modernidad, como el tiempo, el futuro, el progreso, la igualdad, entre otros. A propósito de este tópico se sugiere la lectura del ensayo titulado “La búsqueda de la perfección a través del papel”, del autor Gabriel Sosa (1998). Vale aclarar que aunque el texto de Sosa es instructivo en la síntesis de este imaginario anterior a Moro, y aun plantea que de alguna manera el género utópico ya estaba anclado en el imaginario ateniense anterior a la obra de Platón, no se comparte aquí su definición inicial de la utopía como un género, a priori, político.

comenzó a desarrollarse en el Renacimiento. Esta tensión se relajó en cierta medida con la obra de Bacon, donde el enfoque científico se conectó por primera vez con las esperanzas humanas. Esto marcó un distanciamiento del humanismo idealista presente en la escritura de Moro, como señala Sosa (1998).

Tal y como puntualiza Gabriel Sosa (1998), a partir de este instante la evolución histórica de las utopías comenzó a adquirir la forma metafórica de un collar de perlas, cuya pormenorización implicaría por una parte el reconocimiento de algunos vacíos en el transcurso del tiempo, de un modo similar a las cuentas faltantes en un collar ajado. Más que plantear la falta de antecedentes de utopías en la producción cultural posterior, el criterio de Sosa (1998) se refiere a la creciente proliferación de proyecciones utópicas que, si bien siguieron originándose desde la literatura, también comenzaron a emerger desde otras áreas del pensamiento y la cultura humanas, hasta hacer titánica una labor cabal de enumerar y estudiar todos los antecedentes y sentidos del imaginario. Y esto, porque si bien desde Moro la utopía quedó orientada al balance descriptivo de pueblos y países que al parecer habían alcanzado un estado de felicidad en un futuro impreciso, décadas y siglos más tarde esta constelación de utopías iría complejizándose sistemática e ininterrumpidamente, con la incorporación de visiones negativas del término, donde los contenidos utópicos aparecen deshechos en el presente representado o en el instante justo de su declive.

De esta última dirección nació la distopía como género literario contemporáneo que tuvo acaso su primer antecedente indirecto en los dramas cultivados durante el barroco y el romanticismo, y que solo en los siglos posteriores adquiriría su orientación actual de narrar el desenlace de una organización social signada por la infelicidad y la frustración de sus habitantes, donde la arruinada huida del ser distópico evidenciaba su impotencia

y vulnerabilidad ante el avasallador empuje de una ideología y el poder que la difunde<sup>15</sup>. Dos juicios estéticos sobre el factor utópico, donde se acometía por igual la imaginación de mundos cuya felicidad resultaba “de la anulación de otro”, ya sea como formulación de deseo en una temporalidad por llegar, o a partir del “residuo” de la supresión de ese mundo en el tiempo que le sucede (Nieves, *et al.*, 2005, p.35).

Al sopesar la función utópica presente en las obras de arte, el entendimiento de Bloch no reparaba en estos distingos gracias a su interés por examinar la crítica alegórica en varias utopías políticas y sociales, pero también humanas, en detrimento de lo explícito de sus contenidos. Sin dudas, un factor clave al momento de entender la sintonía de la literatura distópica con la argumentación blochiana y sus conceptos «utopía crítica» y «esperanza», de cara a la posterior valoración del género como una literatura menor<sup>16</sup> que “siempre busca escaparse de las significaciones únicas e inmutables” (Nieves et al, 2005, p.35).

La asunción de este marcado interés por las resonancias alegóricas, apreciables en el arte dedicado a la relación de una utopía fallida, fue lo que también estimuló a Bloch a dedicarle un espacio considerable en su obra filosófica al análisis del drama barroco y, sobre todo del romántico, en tanto que formas literarias primeras del género trágico en la modernidad. Basado a menudo en la imagen del “instante colmado” que en la novela *Fausto* (1808-1832), del escritor alemán Goethe, se revelaba ante el protagonista como una temporalidad indiferente a su deseo de retención, Bloch (2004), al igual que hiciera

---

<sup>15</sup> Algunas de las obras literarias más representativas del género distópico son: *Nosotros*, del escritor ruso Evgueni Zamiatin (1920); *Un mundo feliz*, del británico Aldous Huxley (1932); *1984*, del también británico George Orwell (1949); y *El cuento de la criada* (1985), de la canadiense Margaret Atwood. Más adelante se profundizará en la caracterización de este género y su «conciencia anticipadora» de cara a la comprensión del peligro que se esconde detrás de la implementación a ultranza de los ideales utópicos.

<sup>16</sup> El término “literatura menor” se entiende aquí desde la perspectiva de los intelectuales Gilles Deleuze y Félix Guattari (1990), quienes a partir del estudio de la narrativa de Kafka proponen su significado como remitente a casos literarios donde por agenciamientos y flujos moleculares, se proponen y crean tensiones permanentes entre la escritura y los sentidos de la obra, respecto de los contenidos y principios molares de los temas que aborda, la estructuración y el manejo literario del lenguaje.

Benjamin poco más de dos décadas antes, identificaba en ambas formas una ruptura en el cultivo del género con relación a su antecedente original: la tragedia griega.

El común interés por el estudio de la estética en el drama de la época moderna hizo que tanto Benjamin como Bloch arribaran a conclusiones similares pese a sus distintos intereses conceptuales, períodos históricos y obras literarias tomadas para la reflexión. Entre las resonancias compartidas entre ambos figuró, por ejemplo, la de distinguir en las expresiones de las obras trágicas y dramáticas el concurso de una intención temporal orientada al futuro<sup>17</sup>. Benjamin (2006) llegó a este criterio a través de una interpelación sobre las funciones de la «alegoría» barroca en sus desencuentros con la trascendencia del símbolo. Bloch (2004), por su parte, arribó a esta idea movido por el trazado de una genealogía acerca de las significaciones dadas a la «esperanza» y la «utopía» en el arte moderno. El primero asumió que, en el caso del drama barroco, lo relevante era la obra de arte en sí, a diferencia de la valoración romántica como tercer instante del abordaje del juego en la “historia de la estética alemana”, donde era pertinente analizar el drama en la conjunción del proceso creativo y su resultado (Benjamin, 2006, p.286). Mientras que el segundo permaneció atento a la tradición romántica porque a su juicio el examen de la «función utópica» debía realizarse a partir de la unidad formada por la «conciencia anticipadora» de las representaciones artísticas y el contenido explícito de las utopías abordadas.

Ambos filósofos también coincidieron en destacar de esta tradición la preeminencia en común de una intención moral que impedía sopesar lo alegórico más allá del ámbito

---

<sup>17</sup> Debe aclararse, con vistas a no cometer un anacronismo, que pese a esta opinión en común, la lógica de exposición adoptada por Bloch (2004) difería un tanto de la expuesta por Benjamin (2006). Con lo cual, si para el autor de *El libro de los pasajes*, la alegoría del trauerspiel aludía a la certeza de un “destino” de “decadencia incontenible”, respaldado por una consideración de la vida humana en el espacio «entre» la caducidad y lo eterno (Benjamin, 2006, p.396), en cambio, Bloch (2004) planteaba la intención del drama romántico en el hecho de volver el pasado en función de lo utópico, como un recurso estético encaminado a pensar el futuro y a expresar una solución procedente de él (p.193).

de la naturaleza humana pre-moderna, debatida entre lo religioso y lo mítico<sup>18</sup>. Según el autor de *El Principio Esperanza*, la atención al componente social en el cultivo del drama alemán tendría que esperar todavía hasta la llegada del pensamiento crítico contemporáneo y su propuesta de trascender la actitud contemplativa y moral anterior, por una reflexión del principio de transformación propio de la «utopía crítica». Bloch (2007) precisó que este giro empezó a madurar gracias a la teoría de la novela de Georg Lukács, donde la distinción entre la épica y el drama posibilitó el trueque de la causa social en “el relieve más objetivo de lo trágico” (p.278). Para él, esta centralidad de lo social podía advertirse gracias al modo en que el héroe la representaba en su “carácter del momento” y a través de la necesidad de sus acciones (Bloch, 2007, p.278). Con tales aportes se firmó también la incorporación del factor histórico-político entre los temas y preocupaciones de la literatura utópica y dramática, donde las recientes formulaciones distópicas parecen predominar, en sintonía con un aumento gradual en la magnitud y la velocidad de los actos de barbarie evidenciados desde la segunda mitad del siglo pasado a la fecha. Filósofos como el propio Bloch (2006) o la española María Zambrano (1973) identifican en esta novela distópica contemporánea, la huella de lo trágico intrínseco a la tradición del drama literario moderno.

En el artículo titulado *Donde nadie ha estado todavía: Utopía, Retórica y Esperanza*, un colectivo de investigadores de la Universidad de Concepción, encabezado por María Nieves Alonso, define el género de la novela distópica como un ejemplo de «literatura menor» acorde al concepto esbozado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1990). El porqué de la actitud «menor», según los académicos, se debe al hecho de que los relatos distópicos sitúan el tratamiento de su inconformidad con el presente, “en el límite de

---

<sup>18</sup> Para Benjamin (2006) la representación del binomio historia-naturaleza humana aparecía en el drama barroco en forma de ruina, lo cual explicaba la reducción de lo histórico a una función de escenario para los hechos de la obra. Bloch (2004), por su parte, planteó que el drama romántico alemán se aproximó a la fisonomía del mito cuando volcó el abordaje del pasado en función de lo utópico (p.163-175).

una banda o de una multiplicidad” en perpetuo estado de moldearse, de trascenderse y de hacerse devenir a sí misma en otras multiplicidades nuevas (Nieves *et al*, 2005, p.35). Teniendo en cuenta el concepto de Deleuze y Guattari (1990) así como los juicios de Bloch (2004) acerca de una rearticulación de la «función utópica» del arte, el valor que este colectivo de autores le atribuye a la conducta «menor» de la novela distópica es claro: sirve como un signo de “resistencia hacia toda acomodación” de una obra “a las relaciones de poder dominantes e institucionalizadas” (Nieves *et al*, 2005, p.36).

Entre los rasgos distintivos de esta literatura distópica, el colectivo de académicos de la Universidad de Concepción encabezado por María Nieves Alonso (2005), destaca la sintonía de esta tradición con las cinco dimensiones constitutivas del género utópico: 1) la imaginación, 2) la crítica, 3) el sentido de posibilidad, 4) la esperanza y 5) la rebeldía (p.37). La explicación proporcionada por los autores parte de un hecho sustentado en el pensamiento blochiano de la «utopía crítica»: en los contenidos del arte, el tratamiento de lo distópico se origina a partir de la referencia a una utopía cuya representación en el presente de la obra se acomete a partir de su declive o fracaso. De modo que la novela distópica también opera bajo estos cinco elementos, combinándolos para la enunciación de un peligro señalado asimismo por la experiencia histórica: el peligro que para la vida de los seres humanos representa la implementación de una utopía cualquiera desde una perspectiva estrictamente abstracta, política o social.

Según acotan varios investigadores (Nieves *et al*, 2005; Galdón, 2011; Zuchel, 2014; Grekova, 2019; Krotz, 2020), la ruta de acceso al estudio de la novela antiutópica parte justamente de la atención a este carácter de advertencia. Ante todo, porque la antiutopía es en sí misma una tipología particular de reflexión distópica que advierte acerca de las posibilidades de una catástrofe en la vida humana que subordina su curso o debe ceder ante las utopías sociopolíticas. Así, explicada a partir de los términos de Bloch (2004;



2006; 2007), la novela antiutópica resalta el riesgo de una ensoñación abstracta de las aspiraciones humanas, a través de la representación del caos inherente a las sociedades que buscan a ultranza la materialización de sus fantasías políticas y sociales.

Valeria Grekova (2019) puntualiza que en el caso de la novela antiutópica semejante advertencia se explora a través de representaciones que recuperan el argumento referido a una centralidad de la tragedia en la historia de la humanidad<sup>19</sup> (p.80). Con lo cual, para la académica rusa, la característica principal de estas novelas consiste en la tematización doble de una temporalidad –el presente de la obra refiere también la proyección futura de una utopía política específica– donde el fluir del tiempo se detiene y el relieve de la advertencia aparece. Al respecto Grekova (2019) destaca que en la novela antiutópica la enunciación de un peligro es por demás clara, si bien puede suceder que el caos relatado no aluda directamente a cambios cualitativos derivados de la degeneración de la utopía abordada<sup>20</sup> (p.89).

Esteban Krotz (2020), por su parte, conceptualiza la novela antiutópica a partir de una operación en la que la crítica narrativa enfoca las peores características del presente ficcional de cara a provocar la inmovilización del tiempo y subrayar así la posibilidad de un futuro más lamentable. Para Krotz (2020), se trata de una maniobra estética donde a menudo la advertencia antiutópica responde a lo que él denomina una corriente fría en el cultivo del género distópico, donde la representación del naufragio utópico se sustituye por la inducción de una “parálisis horrorizada” (p.103).

---

<sup>19</sup> “Ан-тиутопия – это результат переосмысления человечеством своей трагической истории в стремлении к фантастическому миру”.

“La antiutopía es el resultado del replanteamiento de la humanidad, de su trágica historia en busca de un mundo fantástico.” (Grekova, 2019, p.80).

El artículo de Grekova se publicó originalmente en ruso. De acuerdo a la norma APA, cuando se cita una referencia en otro idioma, debe incluirse la cita del original y su traducción en una nota a pie de página.

<sup>20</sup> “Будущее, в ан-тиутопии – это продленное настоящее, поэтому время перестает двигаться, и все происходящие перемены не имеют качественного значения”.

“El futuro, en antiutopía, es un presente extendido, por lo que el tiempo deja de moverse y todos los cambios que se producen no tienen un significado cualitativo” (Grekova, 2019, p.89).

Ángel Galdón (2011) apunta luego de un examen a la tradición de la novela distópica inglesa en el siglo XX que, en casos puntuales, la petrificación del presente también se acompaña de una eliminación del pasado. Una posibilidad que a su juicio advierte por igual sobre el peligro relativo al olvido de la historia. Para el investigador, tal fenómeno es uno de los temas fundamentales de las novelas distópica, contra-utópica o antiutópica junto a: 1) la representación del totalitarismo y una irónica glorificación de su discurso, 2) la alienación y el disentimiento del héroe distópico y 3) la ambientación de la trama en un tiempo futuro, salvo cuando lo que se busca es la abolición del pasado (p.41).

Al hacerse eco acerca de la importancia de dicha maniobra antiutópica de congelar la representación del presente, la académica chilena Lorena Zuchel (2014) especifica la existencia de dos grados distintos de antiutopías literarias. La primera es una “antiutopía estancada” en prevenir al lector “sobre las fuerzas que pudieran cambiar el estado social establecido”: mientras la segunda es una “antiutopía liberadora” que detiene y sopesa las causas del instante caótico, con el fin de estimular un pensamiento favorable a que el aludido orden actual de las cosas, en realidad, no prevalezca (p.26-38).

De vuelta al seno de la teorización de Bloch sobre la «utopía crítica» del arte, es esta misma variante liberadora la que constituye una de las distopías inclinadas a revertir el paradigma popular marcado por la subsunción de todo el imaginario utópico al escueto universo de la configuración sociopolítica. Una forma que es representativa de la novela distópica, porque además de denunciar la posibilidad de agravamiento del caos narrado en un futuro ficticio, posee asimismo una conciencia anticipadora que apuesta por una transformación y superación del presente caótico. La novela antiutópica demuestra con esta lectura su inconformidad con una errónea e histórica deshumanización de la utopía. De modo que la antiutopía es también la forma de una distopía en consonancia con la demanda habermasiana de “aprender de las catástrofes” y con el precepto esbozado por

Benjamin (2010) sobre el deber esencial del pensador materialista histórico: identificar el momento justo en que el peligro de una época relampaguea y se cristaliza en mónada, idea, experiencia, aprendizaje sensible (p.71).

# UTOPIÁS Y RUINAS HUMANAS: SENDEROS QUE CONVERGEN

*“Hacia donde uno se dirija tropieza con lo humano, odiosa ubicuidad que nos hunde en el estupor y la rebeldía, en una estupidez fogosa.”*

*Emil Cioran, Historia y Utopía, 1960  
(Cioran, 1981, p. 91)*

Llegado este punto, buena parte de los caminos argumentativos posibles comienzan a tomar la forma de esa “madriguera” que los pensadores Gilles Deleuze y Félix Guattari (1990) atribuyeron a la tematización de ciertos flujos y agenciamientos presentes en la narrativa de Kafka, como ejemplo de una literatura «menor». Un juicio en sintonía con la disposición «rizomática» o «molecular» de algunas obras literarias, donde la tarea de divisar o proponer una sensación de totalidad, de organización o de cohesión armónica entre las partes y el todo, se le revela ardua –y acaso imposible– al lector, demandando en cambio la estrategia de un constante ir y venir reflexivo. Si se recupera este símil, es porque la exploración hecha hasta ahora de los imaginarios modernos sobre las ruinas y las utopías, también nos remite a esta encrucijada en la que el factor «humano» aparece como la cámara central de la madriguera, debido a una inconmensurable multiplicidad de usos y sentidos históricamente creados al respecto, por la tradición del pensamiento estético y filosófico occidental.

Por separado, ya la descripción de ambos imaginarios permitía entrever a través de la forma de un palimpsesto, la complejidad, la ambigüedad y la superposición de lecturas planteadas indistintamente desde el pensamiento occidental, sobre todo contemporáneo. Sin embargo, es un hecho que debido a la capacidad dialógica de estos dos conceptos con la categoría de «lo humano» –aun en una función adjetiva de esta: «ruinas o utopías humanas»–, la posibilidad de seguir pensando a propósito de estas dos constelaciones de ideas y juicios, en tanto que caminos distintos, entra en crisis. Y que esta crisis, desde el instante específico de la modernidad en que los dos conceptos empezaron a sopesarse al abrigo de semejante noción, supuso, también, entre otros procesos, un enriquecimiento, una fusión y una confusión de sus imaginarios.

Parece oportuno partir por este último fenómeno, para exponer la situación actual del tema si, sobre la base de la opinión de Hannah Arendt (2012), se acepta que a lo largo de las diversas vías de aproximación pensante a “la cuestión de la naturaleza humana”, vistas desde la modernidad, el debate derivado del concepto no ha tenido ni aún parece tener una sola respuesta que sea abarcadora y definitiva, ora en lo “filosófico general”, ora en lo “psicológico individual” (p.37-38). Razón que explica por qué, más allá de un único sendero en las reflexiones críticas y académicas actuales sobre la representación de «lo humano» en el arte, los criterios oscilen a menudo entre tendencias humanistas y post-humanistas, de una manera similar a la evidenciada en los debates contemporáneos sobre «modernidad» y «postmodernidad».

Es posible ofrecer un botón de muestra de esta complejidad de posturas, a través de una cartografía reciente que la investigadora uruguaya Mabel Moraña (2021) establece en torno a las diversas perspectivas de consideración de las relaciones del cuerpo con las dimensiones de la «condición humana», y que la llevan a plantear a medio camino entre «lo humano» y «lo post-humano», el ascenso de una nueva vertiente «transhumanista»

en el arte. Siendo esta, en cualquier caso, “una de las formas en que se materializan estas nuevas visiones que se avizoran como posibilidades de los poshumano” y que aluden a un estadio intermedio entre ambas, reconociendo su nexos con la filosofía nietzscheana del «superhombre»<sup>21</sup> (Moraña, 2021, p.331). Y cuyo objetivo de mejorar la «condición humana», a menudo deriva en discursos a favor de una “expansión del espacio vital por medio de la colonización espacial y la proliferación de [los] mundos virtuales” (Moraña, 2021, p.331).

Ahora bien, ante semejante panorama, cabría preguntarse primero cómo es que se ha arribado a este punto del pensamiento occidental. O todavía más relevante: ¿cuáles son los principales fundamentos y autores que han tributado a demarcar y a expandir estos debates sobre «lo humano» a lo largo de la época moderna? Interrogantes cuya utilidad no sería otra que la de puntualizar en lo adelante: qué dimensiones, condicionamientos y rasgos son insoslayables en el ensayo de una explicación acerca de cómo se incorpora el «factor humano» en la discusión intelectual, académica y artística actual, referida a las nociones de «ruinas» y «utopías» en sus disímiles formas. Y así sucede que, de nuevo, es posible tomar al menos varias rutas filosóficas para la exploración del tópico, donde la intención de delimitar en la modernidad los orígenes del malestar sobre «lo humano», parece ser el primer rasgo en común.

---

<sup>21</sup> En su estudio, Moraña cita un fragmento contenido en la página web de este novedoso movimiento de transición entre «lo humano» y «lo poshumano», que aporta más pistas sobre cómo se auto-conciben los partidarios del «transhumanismo»:

[...] movimiento intelectual y cultural que afirma la posibilidad y el atractivo de mejorar fundamentalmente la condición humana a través de la razón aplicada, especialmente en el desarrollo y la amplia accesibilidad de tecnologías para eliminar el envejecimiento y mejorar en gran medida las capacidades intelectuales, físicas y psicológicas. [Asimismo, implica] el análisis de las ramificaciones, promesas y peligros potenciales de las tecnologías que nos permiten superar las fundamentales limitaciones humanas, y el estudio relacionado con los asuntos éticos relacionados con el desarrollo y uso de tales tecnologías. (Moraña, 2021, p.331)

En lo adelante –debido a la importancia que tiene para el curso de esta indagación– se mencionan algunas rutas, desde la óptica de filósofos y humanistas que han abordado este tema, y que, respectivamente en el espíritu de sus propias ideas sobre «lo humano», han teorizado sobre los conceptos de «ruinas» y/o «utopías». El recorrido propuesto, en todo caso, no responde a la reconstrucción cronológica de la discusión intelectual, sino que pretende imitar con cada sendero, el movimiento metafórico de un péndulo.

### **2.1. Sendero cosmogónico: el ¿pesimismo? de Emil Cioran**

Las cosmogonías constituyen modelos de narración cuya orientación principal estriba en la proposición de respuestas a temas tales como el origen del universo o el curso de las relaciones dadas entre los seres humanos y ciertos entes divinos. Razón por la cual, a menudo suelen interesarse por la contemplación y análisis de los símbolos, tomando por referencia las variadas formas que estos adquieren al interior de un sistema de creencias colectivas como la religión, las mitologías, las leyendas u otros relatos originarios. En su vertiente pesimista, remiten por lo general al abordaje nostálgico de un instante de la preexistencia humana, en el que la situación de los males de la época presente aún no se advierte, o bien a la tematización del pasado como tiempo de un caos que antecede y justifica el actual orden de cosas. Es por esto por lo que en ellas la presentación de los problemas y de las preocupaciones humanas aparece bajo el relieve de una pérdida, de un acto ilegítimo o de la ruptura del equilibrio entre la humanidad y lo divino.

En la filosofía occidental el empleo de estas narraciones ha funcionado en buena medida como preámbulo a la identificación de una problemática que debe buscarse y resolverse al interior del «ser humano». Una de las más representativas en tratar los problemas inherentes a las utopías políticas contemporáneas, es la propuesta por el

filósofo rumano Emil Cioran, quien fija la causa del malestar humano en la obsesiva búsqueda del saber.

En su libro *La caída en el tiempo* (1964), Cioran acota que el ser humano se precipitó en la desgracia por una incapacidad para la dicha que lo llevó a comer de los frutos del árbol del conocimiento y a su consecuente expulsión del paraíso. Tal suceso determinó su salida de la eternidad y la consecuente caída en los espacios del tiempo y la historia. A partir de entonces, destaca que se produjo la conversión del hombre en «individuo», entendido en su pensamiento como una “fractura” y “fisura del ser”, lo cual dio al traste con una escalada de actos soberbios en su conducta histórica, alentados por el deseo de arrogarse para sí el poder propio de los dioses (Cioran, 1986, p.18).

De modo que cuando el hombre supo de su mortalidad, en lugar de aspirar al retorno de su condición inicial de inocencia y felicidad, se abocó al cultivo de una ciencia cuyas constataciones, precisa Cioran (1986): “son el reflejo de las apariencias, pero no tienen un conocimiento verdadero”, dado que solo se han enfocado en producir instrumentos para mejorar las imperfectas habilidades humanas (p.27).

Anclado en esta premisa sobre la soberbia humana y el entendimiento de la ciencia moderna en tanto artificio, Cioran (1981) aclara que la agrupación de los individuos en sociedades solo ha contribuido a la amplificación de su carácter ruinoso –expresado en una inextinguible necesidad de “absoluto”–, así como a la proliferación de la violencia, latente en la envidia como lo único “verdaderamente humano” de la vida en sociedad. Postulado con el cual Cioran evidencia su separación de la filosofía marxista, al agregar que, si bien el pueblo tiene la posibilidad de la revolución, en verdad a lo que “puede aspirar es a cumplir honestamente con su misión de vencido” (Cioran, 1981, p.73).



A decir del filósofo, el ansia de poder del individuo en el plano colectivo se concreta en el hecho de que mayormente son los débiles quienes gobiernan gracias a un conjunto manejo de “la astucia” y “el delirio”, que no son más que la administración oportuna de la fuerza y las promesas contenidas en los sistemas utópicos (Cioran, 1986, p.20). En ese sentido, la utopía política aparece en los razonamientos del autor como degradación de una esperanza que tiende a la negación del retorno al prístino estado de dicha, de cara a promover la participación directa del hombre en su destino. Este comportamiento de la esperanza provoca en Cioran (1981) una ponderación negativa de la categoría «acción», aparejada a la observación de una imposibilidad teórica en toda utopía social y política: las promesas de felicidad, de igualdad o de justicia en las sociedades humanas implican la subsunción del «individuo» en la colectividad y la consecuente renuncia a su libertad.

Frente a esta encrucijada, la conclusión de Cioran es clara: la recuperación del rumbo de la humanidad hacia la dicha paradisíaca estriba en disolver las instituciones y saberes creados bajo el mandato de la voluntad de poder del hombre. Y más específicamente, se avizora al margen de la variable social en la asunción de la voluntad individual de «ser», antes que en la de «ser hombre».

La insistencia de un monstruo sobre otro monstruo es doblemente monstruosa: olvidar al hombre, e inclusive a la idea que encarna, debería constituir el preámbulo de cualquier terapia. La salvación viene del ser, no de los seres, pues nadie se cura en contacto con sus propios males. (Cioran, 1986, p.23-24)

La persecución del conocimiento divino, la ambición de poder y la dimensión social como una vuelta de tuerca a la pérdida de individualidad del «ser», fracturada ya al caer en el ámbito histórico, son así tres pilares en el *pesimismo* cosmogónico de Cioran. De ahí que las utopías en calidad de proyecciones de un deseo colectivo o de una aspiración de futuro, no representen la solución. Estas, concluye Cioran (1981), con frecuencia han carecido de “olfato” o de “instinto psicológico”, o sea, han limitado en sus contenidos la

mirada a la existencia natural del «ser» (p.123). Y lo han hecho afirmando la pertinencia de la «acción» y de la «producción» social basada en el conocimiento científico como garantes de un porvenir, obviando que no es sino fuera del actuar donde la existencia del ser humano se manifiesta.

Al calor de estos argumentos, el pesimismo de su teorización asume *a posteriori* un giro similar al expuesto antes en las conceptualizaciones de Benjamin y de Bloch sobre «alegoría» y «utopía crítica», respectivamente: “Habiendo abandonado la realidad a favor de la idea, la idea a favor de la ideología, el hombre ha resbalado hacia un universo desviado, hacia un mundo de subproductos donde la ficción adquiere las virtudes de un dato primordial” (Cioran, 1981, p.33).

A la par de los dos filósofos judeo-alemanes, Cioran (1981) propone la validez de la exploración de «lo humano» al interior de los juicios estéticos. Y coincide también con ambos en la proposición de que lo aludido con dicho término, aparece representado en las formas del arte como una ruina: elemento “irreparable” e “irracional”, idea antes que sentido. Cioran (1981) constata de esa manera que el comportamiento de las utopías, “al abolir [de sí mismas] lo irracional y lo irreparable”, también se opuso en la modernidad “a la tragedia, paroxismo y quintaesencia de la historia” (p.125). Tal es el giro crítico y ético de su aparente pesimismo cosmogónico: el ser humano no “se conoce a sí mismo más que a partir del momento en que se empieza a decaer” y entabla una diatriba interna con la realidad “monstruosa” de su conducta en el mundo, tras la caída primera (Cioran, 1981, p.124).

## **2.2. Sendero crítico de la moral: la esperanza nietzscheana**

Muy anterior a Cioran en el tiempo, el pensamiento humanista de Friedrich Nietzsche se fundó en una serie de premisas críticas acerca de las transformaciones negativas de la

modernidad en los órdenes de lo individual y lo social, la moral y la cultura. Premisas que, por ejemplo, resumiría entre la primavera y el verano de 1875, en uno de los tantos aforismos publicados tras su muerte, donde aseveraba que la “fealdad” de las sociedades modernas podía divisarse en los “vestigios” y problemáticas metafísicas heredadas del diálogo con la *cultura antigua*<sup>22</sup> (Nietzsche, 2009, p.93). Con esto, el filósofo alemán aludía a ideales modernos que constituyeron el tema central de su crítica al contexto decimonónico: 1) la exclusión de «lo humano» en el método científico, 2) la equivocada anteposición de la «conciencia» y del conocimiento científico a la existencia humana, 3) la disposición del poder en las sociedades y 4) el servilismo inherente a algunos valores morales de la época.

Inspirada por un aparente sentimiento nostálgico relativo a la pérdida de la inocencia y la felicidad anterior a esta etapa histórica, buena parte de su obra filosófica la dedicó a la fundamentación de la pertinencia de un cambio consistente en una autosuperación permanente del ser humano por sí mismo, al margen de la fe cristiana, las leyes de su tiempo y las nociones moralistas sobre la delimitación del «bien» y el «mal». Diferente a lo planteado por las cosmogonías pesimistas sobre la expulsión del paraíso, y gracias a su revolucionaria formulación del concepto del «superhombre», las proposiciones de

---

<sup>22</sup> Con *cultura antigua* Nietzsche alude a la comprensión y reconstrucción del pensamiento filosófico de la Grecia clásica promovida en un temprano estadio del Renacimiento, como fuente primaria del saber y de la ciencia moderna. Buena parte de las críticas epistemológicas del filósofo sobre su época, se centran en proponer una enemistad irreconciliable entre la cultura de su tiempo histórico y esta *cultura antigua*, que consideraba “caduca” en sus fundamentos de la moral obediente y la distribución asimétrica del poder social entre siervos y señores. La crítica de Nietzsche también arremete contra el cristianismo, la magia y las diversas formas del pensamiento religioso pre-moderno. Para mayor detalle del tema se recomienda la lectura de sus escritos póstumos correspondientes al período (1869-1889), que han sido aunados en la antología titulada *Friedrich Nietzsche. Sabiduría para pasado mañana* (2009). El aforismo mencionado en el texto de la investigación es el siguiente:

Volvamos la vista hacia un período considerablemente largo de la humanidad; ¿qué aspecto tendrá algún día una humanidad que nos contemple a nosotros desde una distancia similar? Nos hallará completamente inmersos aún en los vestigios de la cultura antigua. Verá a una humanidad que sólo encuentra consuelo en «ser caritativa y servicial» ¡y que rechaza cualquier otro consuelo! — ¿Brotará también la belleza a partir de la cultura antigua? Yo creo que nuestra *fealdad* depende de nuestros vestigios metafísicos; la confusión de nuestras costumbres, la mediocridad de nuestros matrimonios, etc., son la causa. (Nietzsche, 2009, p.93)

Nietzsche fueron de las primeras en concebir el tiempo contemporáneo de la «vida humana» como instante abierto a la posibilidad transformadora del «ser», en lugar del previo supuesto del individuo moderno como una ruina acabada de este.

Buena parte de estas ideas las desarrollaría en el período concerniente a la madurez e independencia académica de su pensamiento (1879-1889), signado por una movilidad constante a causa de enfermedades y de las primeras manifestaciones de demencia. Uno de los libros distintivos en este aspecto fue *Así habló Zaratustra*, publicado en cuatro volúmenes entre 1883 y 1885, donde el autor expuso la tesis central de su filosofía en defensa del «superhombre», mediante la metáfora de tres transformaciones necesarias en el espíritu humano: primero de “camello” a “león”, y finalmente de “león” a “niño” (Nietzsche, 2022 a, p.115-118).

Las tres transformaciones hacían referencia, por ese orden, al estado servil inicial del hombre en el seno de las sociedades esclavistas antiguas (camello) y su conversión en dueño de sí y autor de sus leyes durante la modernidad (león), a la espera de una tercera fase por concebir, relativa al «superhombre». Zaratustra, a medio camino entre el león y el niño, es en la obra el personaje que encarna la posibilidad de esta metamorfosis cuyo núcleo estriba en la adopción de una afirmación dionisiaca por «el sentido de la vida», divergente a la propuesta por la filosofía clásica y la lógica de Hegel.

Según el catedrático español Jesús Conill (2021), esta afirmación representa uno de los mayores aportes del pensamiento nietzscheano, por cuanto remite a los ámbitos de lo corporal, de lo vital y de lo práctico de la existencia humana, reconociendo el pensar como un acto poético y de creación anterior al acto objetivo y consciente. En uno de sus discursos, Zaratustra describe este último acto como una “voluntad de volver pensable todo lo que existe” y, por ende, desencadenante de la conformidad de lo existente en

tanto “espejo e imagen reflejada” del espíritu (Nietzsche, 2022 a, p.247-249). Pero Zarathustra renegaba de esta actitud: a ella opuso su propia «voluntad de poder», entendida como afirmación de la pregunta filosófica por el «sentido de la vida», más allá de los planos axiológico y cultural, social, científico e histórico (Nietzsche, 2022 a, p.247-249).

La problemática de soslayar la dimensión histórica ya había sido señalada en varios escritos anteriores a *Así habló Zarathustra*. Por ejemplo, en marzo de 1875 había acotado la conversión de la «vida» en un asunto liviano dentro de la perspectiva del hombre que se comprende a sí mismo de “modo histórico” y subordina su entendimiento al servicio de esta idea (Nietzsche, 2009, p.84). Apenas un lustro más tarde añadiría a este criterio, en *El viajero y su sombra* (1880), que la materialización del relato histórico a través de la memoria había adquirido en la modernidad la forma de una conciencia cósmica. Esto porque bajo la intención de resaltar la presunta superioridad del contexto decimonónico sobre los tiempos antiguos, siendo el primero el instante que “ha roto los viejos límites entre la naturaleza y el espíritu, el hombre y la bestia, la moral y la física”, subyacía en realidad el discurso moderno que afirmaba la producción de saberes como frutos de la genialidad humana (Nietzsche, 2022 b, p.117).

Por otra parte, y con vistas a connotar el rechazo de su filosofía a una preeminencia de los componentes «social» y «moral» –en su concepción kantiana de precepto rector de la «razón»–, Nietzsche esgrimiría a través de las palabras de Zarathustra, la metáfora, aparentemente absurda, de un río sobre el que navega una barca. El río lo constituye el pueblo conformado por una colectividad de individuos no-sabios, mientras que la barca alude al lugar sobre el que se asientan los valores de la cultura moderna. De modo que, con dicha comparación, Nietzsche señalaba las limitaciones de la moralidad moderna y cristiana para abarcar la ilimitada complejidad de las acciones y aspiraciones humanas.

A este respecto, la crítica de Nietzsche tomaba un cariz más crítico cuando planteaba que, a su juicio, la adopción de tales valores, entre ellos las nociones moralistas sobre el «bien» y el «mal», solo habían servido en la modernidad para el ejercicio de la violencia y el fomento de la envidia, el verdadero “oculto amor, el esplendor, la emoción, [y] el desbordamiento” del alma en el «ser» social (Nietzsche, 2022 a, p.251).

También Nietzsche (2022 a) hizo extensible esta crítica alegórica a la fe cristiana en el libro que narra la ascensión moral de Zaratustra, al sopesar la puesta religiosa de la superación del hombre en manos de un ente exterior al mundo (Dios), como un rasgo propiciador de una separación entre «lo humano» y «lo divino», cuando en realidad la capacidad creadora radicaba en esta dualidad: en “una *sola* y misma realidad, un *único* misterio” (Nietzsche, 2022 a, p.249). De modo que el enunciado dejaba comprender la labor de la superación en el hombre, su transición hacia el «superhombre», como una empresa capaz de implementarse solo desde, por y para el propio «ser humano».

Los principios para tener en cuenta, planteados por Nietzsche a propósito de ese camino de autosuperación permanente del «ser», adoptaron distintas formulaciones a lo largo de su obra, si bien respondieron conjuntamente a la proposición de una moralidad única. En uno de los aforismos publicados solo tras su deceso, relativo al período comprendido entre fines de 1876 y 1877, Nietzsche (2009) definiría esta moralidad como la búsqueda de “lo útil” por el hombre, de “lo que no le proporciona placer de inmediato o no se lo proporciona en absoluto, pero le garantiza la ausencia de dolor, especialmente en interés de unos cuantos” (p.114). Su búsqueda de esta moralidad se ancló así en presupuestos puntuales como: 1) el cultivo de una sabiduría independiente al conocimiento científico, 2) la pregunta del «ser» sobre su existencia, al margen de condicionamientos históricos, 3) la voluntad personal del «obedecerse a sí mismo», en

vez de la vista renuncia social del «ser» a su libertad y 4) la incorporación de un principio concerniente a la superación auto-dirigida y constante del espíritu<sup>23</sup>.

A tono con estos presupuestos, la propuesta filosófica de Nietzsche tanteaba una ruptura en dos tiempos con la intelección de «lo humano» en el pensamiento precedente. Por una parte, figuraba la ruptura con la tradición filosófica clásica acerca del «ser» en sus dimensiones social, política y moral, acorde al concepto griego de «vita activa» (Arendt, 2012). Por otro lado, evidenciaba su separación crítica con los principios de la cultura moderna en lo concerniente a la moral, a la inclusión del individuo en la masa social, así como a buena parte de los discursos utópicos referidos a un mejoramiento de la vida humana como horizonte posible a partir de una praxis social y política regida por la ciencia. De ahí que su proposición del «superhombre» planteara una doble trascendencia negadora, del hombre antiguo y del moderno, por la concepción de un «ser humano» aún no dado. Este aspecto ligó así su filosofía a la posibilidad de insertar el futuro en el debate ontológico; idea de la cual también derivaron sus juicios relativos al examen de los conceptos «ruina» y «esperanza».

A propósito del último término, escribiría Nietzsche (2009) entre finales de 1876 y el verano de 1877:

La esperanza es el arco iris tendido sobre el torrente de la vida que se precipita con ímpetu, cien veces engullido por la espuma y vuelto a surgir una y otra vez, y que con tierna y bella audacia brinca por encima de aquél [sic] ahí donde ruge de forma más salvaje y peligrosa. (p.117)

De esta sentencia llaman la atención algunas ideas. La primera: desde la perspectiva nietzscheana, la reflexión sobre la «existencia» del hombre es inherente a una mirada de la violencia evidenciada en el curso de su «vida». De este fenómeno, por ejemplo, ya

---

<sup>23</sup> La enumeración de estos principios responde a una elaboración propia, realizada a partir de la consulta a tres obras nietzscheanas: *El viajero y su sombra* (1880), *Así habló Zaratustra* (1883-1885) y buena parte de los aforismos escritos por Nietzsche en sus últimos veinte años de vida, aunados en el libro *Friedrich Nietzsche. Sabiduría para pasado mañana. Antología de Fragmentos póstumos* (1869-1889).

había escrito en marzo de 1875 desde la crítica al juicio moderno de una finalidad en el vínculo del hombre con sus semejantes, que lo llevaría a valorar el axioma de “«existir los unos para los otros»” como “la más cómica de las comedias” difundidas en su época (Nietzsche, 2009, p.83). Para el filósofo esto se explicaba en el hecho de que la mayoría de los hombres existían en el mundo de un “modo *contingente*”, sin la necesidad de un orden superior. Una constatación que, aparejada al ideal de organizar a los individuos en función de servir a un colectivo social, planteaba la contradicción de una multiplicidad de «seres» existiendo siempre en vínculo con otro y, por tanto, sin una finalidad para sí mismos (Nietzsche, 2009, p.83).

La segunda idea concierne al entendimiento de la esperanza como horizonte tendido a la vez sobre el tiempo violento de la «vida» en el que se arroja y del cual es también independiente en tanto que principio «humano». Un criterio con el cual Nietzsche dejó en claro la necesidad de las esperanzas en calidad de apuestas por la transformación del presente, siendo la transición de Zarathustra hacia el «superhombre» uno de sus mejores ejemplos. Empero, debe decirse que la relevancia de este juicio es mucho mayor si se le presta especial interés a la relación de este concepto con el «tiempo de la vida». Sucede que al ser engullida por, y a la vez ser capaz de remontar “el torrente” de violencia cuya materialización en el presente de la «vida» es la “espuma”, la «esperanza», a decir de Nietzsche, partía de un fundamento trágico sobre la existencia humana que demandaba un necesario vínculo con el pasado.

De modo que el examen de la tragedia y de sus prefiguraciones en el ámbito literario, se convirtió asimismo en un imperativo de su obra filosófica. El propio autor esbozaría esa convicción entre la primavera y el verano de 1874 cuando, de modo irónico, planteó que, si los antiguos filósofos buscaban sin éxito la felicidad del individuo, era porque la recompensa del buscar residía precisamente en no hallar lo buscado; razón por la cual,



el anhelo de la interpelación filosófica debía enfocarse en la búsqueda de la “desgracia”, siendo su “más alto consuelo” el no poder encontrarla (Nietzsche, 2009, p.79).

En marzo de 1875, el pensador alemán sería aún más incisivo al respecto:

Quiero decir de una vez todo aquello en lo que ya no creo — también lo que creo.  
El ser humano se halla en medio de un gran hervidero de fuerzas y se figura que dicho hervidero es racional y posee una finalidad racional: ¡Error!  
Lo único racional que conocemos es esa pizca de razón del hombre: tiene que exprimirla mucho y se precipita hacia su perdición cada vez que quiere abandonarse a algo así como «la providencia».  
La única felicidad reside en la razón, el resto del mundo entero es algo *triste*. La máxima razón la veo, en cambio, en la obra del artista, y es él quien puede sentirla como tal... (Nietzsche, 2009, p.85)

Semejante postura dejaba entrever una intención recurrente en la obra nietzscheana, descrita por Jesús Conill (2021) como defensa doble de la «vida» y la «cultura», “pero sin estetizar la vida, ni la cultura, ni la política” (p.171). Según el investigador ibérico, la apuesta de Nietzsche por esa doble defensa habría surgido de la afirmación dionisiaca y de la doctrina del «eterno retorno» como anuncio de la nueva educación intrínseca al «superhombre» por concebir. Dicha afirmación dionisiaca, aduce el académico, condujo al filósofo a comprender la tragedia como “un sentimiento de vida y de fuerza”, con lo cual fue también el primero en “transponer lo dionisiaco a un *pathos* filosófico y [así] convertirlo en una «*sabiduría trágica*»” (Conill, 2021, p.167). La correspondencia de tal comprensión «trágica», concluye Conill (2021), surgió del mismo denominador común entre lo dionisiaco y el «eterno retorno»: la intención poética.

Cabe decir que es al calor de esta intención, que el pensamiento de Nietzsche acerca de las «ruinas» también mantuvo una estrecha relación con la «esperanza». Y que parte de este diálogo, nuevamente aparecería reflejado en los discursos de Zaratustra, en tanto que componentes centrales en la comprensión del personaje sobre el curso de su «vida». La explicitación de este punto Nietzsche la tematiza en el capítulo titulado “El canto de

los sepulcros”, donde Zaratustra asume la convicción de venerar la memoria del pasado en que se le despojó de sus creencias y recuerdos infantiles, en clara alegoría al tiempo pre-moderno. De manera que, al avistar en la isla ficticia de los sepulcros, los recuerdos de las tragedias vividas en su juventud, el personaje expresa un deseo de reconciliación con la memoria de sus “muertos” y del tiempo arrebatado, consistente en llevar “una corona siempre de verde vida” a esas ruinas físicas que son en paralelo las de su pasado (Nietzsche, 2022 a, p.242).

El giro en la comprensión de ambos conceptos emergería después de los lamentos de Zaratustra, al mencionar su «voluntad de poder» como el camino para la superación del trauma que dicho tiempo de violencia generó en él. Tal voluntad de poder, transfigurada en “sabiduría trágica”, es la que le permite pasar “por entre todos los sepulcros”, previo a la afirmación de que “solo donde hay sepulcros hay resurrecciones” (Nietzsche, 2022 a, p.246). Así, el pensamiento de Nietzsche propuso también la apertura interpretativa de las «ruinas», al menos, en dos direcciones: 1) la posibilidad de abogar por un futuro transformador del hombre y 2) su propiedad para remontarse e independizarse, como la «esperanza», del “torrente” de la «vida», o sea, del tiempo en su curso violento y lineal.

Así, para el filósofo alemán, tanto las «ruinas» como la «esperanza» aludían desde lo poético a una comprensión de la tragedia en la «vida» del hombre, desde el enfoque de la multiplicidad de tiempos gravitantes alrededor de su presencia en el mundo. Para el autor de *Así habló Zaratustra*, de hecho, el mismo hombre, en calidad de «individuo», era el resultado de la disputa entre estas temporalidades. La razón para esta concepción de las «ruinas», como relato dual de la tragedia pretérita y de la esperanza puesta en una futura superación del ser humano, Nietzsche la proporcionaría poco más de una década antes de su muerte. En uno de los aforismos correspondientes al período comprendido entre noviembre de 1887 y marzo de 1888 el autor expresaría: “la *décadence* es propia

de todas las épocas de la humanidad: por todas partes hay materiales de desechos y de ruinas, la eliminación de formaciones de decadencia y de declive es uno de los procesos de la vida misma” (Nietzsche, 2009, p.317).

### **2.3. Sendero hermenéutico: las ruinas según Heidegger**

Martin Heidegger desarrolló su propia concepción filosófica de la relación entre las «ruinas» y la «existencia» humana, en su labor académica previa a la publicación de su libro *Ser y Tiempo* (1927), como parte de varios cursos impartidos en la Universidad de Friburgo entre los años de 1919 y 1923. Según destaca el investigador Carlos Bedoya (2014), esta labor sería primordial en su futura teorización sobre las relaciones del «ser» con su ente primero, el «Dasein», como categorías centrales en sus aportes filosóficos a la metafísica y hermenéutica contemporánea. En dicha obra, el filósofo había puesto su enfoque en la argumentación de una necesidad sobre el replanteamiento de la pregunta por el «ser» y las implicaciones de este interrogante en el presente de su época. Parte de su atención giró entonces alrededor de la problematización de esta pregunta, en la que la mirada a la expresión fáctica del «Dasein» había sido uno de los primeros momentos de análisis. Precisamente, la cuestión acerca de la facticidad del «Dasein» sería un tema de interés en estos cursos previos donde la noción «ruina» adquirió un papel relevante. Sin embargo, las conclusiones heideggerianas de esta etapa estarían dedicadas a otro asunto: la discusión y propuesta teórica de una *hermenéutica fenomenológica de la facticidad*.

Conviene dividir esta terminología con vistas a su comprensión. El joven Heidegger aludía con *facticidad* a los hechos dados en la manifestación existencial del «ser». Y a la luz de semejante término, proponía entonces una articulación de los procederes propios

de la fenomenología (análisis del «mundo» según su interpretación en la «conciencia» humana) y de la hermenéutica (disciplina filosófica relativa al arte de la interpretación). De modo que, bajo esta denominación global, procuraba indagar acerca de los preceptos y mecanismos de un tipo específico de reinterpretación filosófica de la «vida», a partir de las lecturas hechas por el «ser» sobre esta.

Es posible describir la evolución de esta propuesta dentro del pensamiento del joven Heidegger a partir de tres momentos. El primero correspondería a los cursos repartidos en el período 1919-1921 y la preocupación puntual por los movimientos evidenciados en el vínculo de la «vida» con el «mundo». El segundo respondería a la profundización categorial de estos movimientos durante el curso de invierno comprendido entre finales de 1921 y los primeros meses de 1922. Mientras que el tercer y último instante iniciaría en 1922, con la sustitución del término «ruina» por «caída» y la articulación final de su *hermenéutica fenomenológica de la facticidad*.

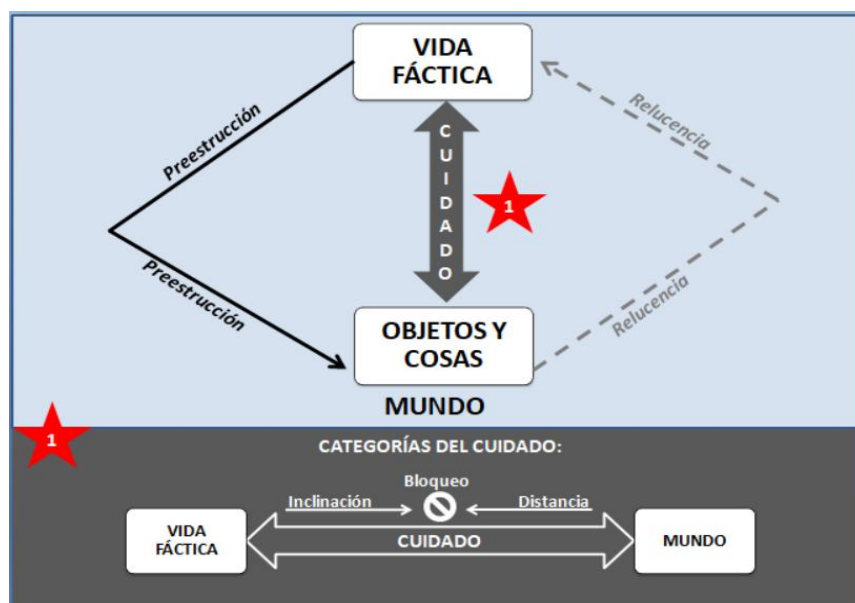
En las primeras aproximaciones del filósofo a este tema<sup>24</sup>, la «ruina» era pensada en tanto que término denotativo de la relación de la «vida» con el «mundo», a través de un movimiento doble de caída. Heidegger explicaría esta dualidad mediante la enunciación de dos tendencias dadas en la relación de la «vida fáctica» con el entorno: por un lado, la *continencia*, entendida como la “preocupación auténtica” del «ser» “consigo mismo” y, por otro, la *dispersión* referida a la posibilidad de “perderse-uno-a-sí-mismo” durante la caída (Bedoya, 2014, p.105). Ambas tendencias esclarecían la naturaleza dialéctica de la forma aproximativa del «ser» a una interpelación por el sentido de su existencia, en la que constantemente se desvanecía el logro de una auto-comprensión originaria de esta, a

---

<sup>24</sup> En esta etapa del pensamiento heideggeriano sobre las «ruinas» destacan dos cursos: 1) *Introducción a la fenomenología de la religión* (semestre de invierno 1920-1921) y 2) *San Agustín y el neoplatonismo* (semestre de verano de 1921). En el primero se referiría por vez primera a la asociación de este concepto con el de «caída», lo cual sería central en la fundamentación posterior del joven filósofo. En el segundo, por su parte, se acercaría a una primera enunciación del modo de relación de la «vida» con el «mundo», que derivó poco después en la propuesta de la categoría «cuidado».

causa de la contraposición entre *continencia* y *dispersión*. Así, la premisa heideggeriana argumentaba la insuficiencia metódica de la fenomenología para extraer de las «ruinas», por sí sola, una lectura primordial sobre la «vida» del «ser», debido a que dicha lectura era obstaculizada por la posibilidad de dispersión en la conciencia humana. El hecho, a tono con este razonamiento heideggeriano, demandaba entonces la incorporación de la hermenéutica con vistas a aclarar el desvanecimiento de semejante respuesta originaria en la preocupación del «ser» por su existir.

El filósofo modificaría la fundamentación de este movimiento ruinante de la «vida» en el curso de invierno de 1921-1922, mediante la designación de un vínculo aún más complejo de la «vida» con el «mundo», descrito en la categoría «cuidado» (Imagen 2). Según acota Bedoya (2014), en la comprensión del Heidegger de entonces la relación permanente de estos conceptos se explicaba en el hecho de que el «mundo» constituía el “horizonte de realización” de la «vida» (p.101). De ahí que esta siempre se orientara en dirección al «mundo» en calidad de “fenómeno existencial en toda su realización”, es decir, de proceso dinámico y constante (Bedoya, 2014, p.101).



**Ilustración 2. Diagrama sobre la categoría de «cuidado» y sus subcategorías (Elaboración propia).**

La reformulación heideggeriana de esta etapa substituyó la tendencia dialéctica inicial por la proposición de tres instantes fundamentales de la interpretación fenomenológica, aunados bajo el ya referido término de «cuidado». Para el filósofo, la forma de relación de la «vida» con las cosas y objetos del «mundo» denotaba por tanto una «inclinación» donde era plausible que la «vida» alcanzara una auto-interpretación de sí misma. Dicha «inclinación» representaba en ese sentido una fase del pensar fenomenológico previa a la dispersión o al desmoronamiento de la «vida» en la búsqueda de un sentido para sí misma, así como constituía la fuente de “toda posible auto-interpretación” hermenéutica del asunto (Bedoya, 2014, p.102). En oposición a este primer instante Heidegger añadió una segunda noción: la «distancia» como fase orientada a anular la «inclinación» inicial. La argumentación de esta «distancia» o «anulación de la distancia» radicaba en el hecho de que al estar inclinada hacia el «mundo», la «vida» se precipitaba en él con tendencia a la «dispersión» que le impedía apropiarse “adecuadamente de la distancia” a mantener frente a sus “objetos significativos” (Bedoya, 2014, p.103). De modo que a causa de la «distancia», la lectura fenomenológica adoptaba la forma de un ocultamiento del sentido genuino del «ser» de la existencia humana, o sea, una interpretación falsa de la «vida».

El tercer instante en este acercamiento desde la fenomenología, Heidegger lo definió con el término «bloqueo», referido al resultado de la oposición entre la «inclinación» y la «distancia». Acorde a la reconstrucción realizada por Bedoya (2014) a propósito del pensamiento heideggeriano sobre las «ruinas» en la etapa de su juventud, dicho bloqueo concretaba todavía más el ocultamiento inherente a la interacción de los dos momentos anteriores. La explicación del tema para Bedoya (2014) consistió en que este «bloqueo» expresaba “la situación de la vida, según la cual, en su estar inclinado que anula la distancia con el mundo del cuidado, se elude constantemente a sí misma como tal” (p.103). Así pues, esta noción encarnaba una paradoja en la comprensión fenoménica de

la «vida», evidenciada en su doble movimiento de ocultación del sentido originario del existir y de la apertura constante a la identificación de nuevas significaciones, deducidas de la reflexión sobre la situación en el «mundo».

Estas tres subcategorías del «cuidado» sostendrían para el joven filósofo un vínculo particular de renovación constante entre ellas: por una parte, el «bloqueo» estimulaba y afectaba la «inclinación», mientras esta posibilitaba la «anulación de la distancia» y, por último, en la «distancia» afloraban nuevas ocasiones para el «bloqueo». Pero un poco más tarde, Heidegger plantearía la colaboración de estos tres instantes fenomenológicos en la formación de un único movimiento de la «vida fáctica» dado, no obstante, en dos direcciones. Según el filósofo alemán, estas dos direcciones del «movimiento ruinate» de la «vida» eran interdependientes: es decir, se sostenían mutuamente si bien una era diferente a la otra. Heidegger nombraría «prestrucción» a la primera y «relucencia» a la segunda para describir, por ese orden, el “movimiento por el cual la vida está siempre proyectándose hacia las cosas” y a la par refleja luz acerca de su propia situación en el «mundo» (Bedoya, 2014, p.103).

Para Heidegger, nuevamente el problema consistía en que la obtención de semejante luz acontecía de un modo desfigurador para la «vida» en el momento de la «relucencia», aunque esta última tomara la luz inicial en el curso de la «prestrucción». En este punto, el pensador entendería como «ruina» a esta doble movilidad en la que paralelamente la «vida» se convierte en fáctica y se auto-examina, si bien terminaría reemplazando este término por el de «caída». Este cambio el pensador lo mantendría hasta la publicación de *Ser y Tiempo*, cinco años más tarde, como parte de una precisión específica: la caída ponía “de manifiesto en forma palpable una *modalidad existencial* del estar-en-el-mundo” (Heidegger, 1927, p.131). Se trató así de una modificación relevante para el pensamiento heideggeriano, por cuanto las «ruinas» ya no eran solo este movimiento

dual, sino la manifestación de la propia caída de la «vida» en el «mundo»; y contenían, además, ese sentido originario de la existencia del «ser», antes de su ocultamiento en el instante de la «relucencia».

Las precisiones realizadas por Heidegger (1927) en *Ser y Tiempo* demuestran que, en todo caso, la explicitación de esta «caída» debía considerarse asimismo como uno de los caracteres ontológicos relevantes del «Dasein». Desde semejante perspectiva, la «caída» solo constituía un “concepto ontológico de movimiento” ligado a la propia situación del «Dasein» en el mundo (Heidegger, 1927, p.133). De modo que la dualidad de la «caída» era equiparable a la dualidad del «Dasein» mismo, habida cuenta del precipitarse de este en el mundo<sup>25</sup>. Así pues, la «caída» no implicaba una significación negativa del proceso del «cuidado» de la «vida», porque no aludía a la probabilidad de un “estado original o más puro” de esta (Heidegger, 1927, p.131). Por otra parte, el empleo del término, para el filósofo, tampoco refería un proceso acabado o “una mala y deplorable propiedad óptica<sup>26</sup> que, en una etapa más desarrollada de la cultura humana, pudiera quizás ser eliminada” (Heidegger, 1927, p.131). En cambio, lo que su comprensión requería era atender al constante estado de lanzamiento de la «vida» y del «Dasein» en el mundo, como pruebas favorables a la demostración de la facticidad de ambos conceptos.

Una vez explicadas estas nociones, la teorización heideggeriana de una *hermenéutica fenomenológica de la facticidad* comenzaría a tomar su forma definitiva, en la solución de intentar rescatar para la «vida», esa significación o luz primera que como parte de su precipitación en el «mundo» se le revelaba desfigurada (Imagen 3). Tal rescate requería del concurso de la hermenéutica, según Heidegger, con vistas a la implementación de un

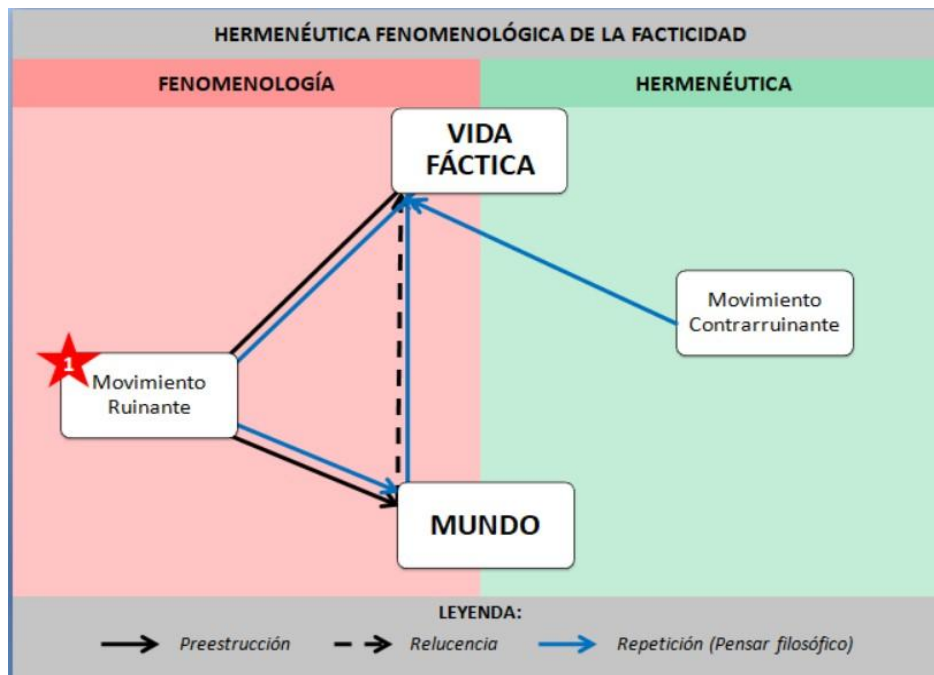
---

<sup>25</sup> En *Ser y Tiempo*, Heidegger define el «Dasein» como ente anterior a todo «ser» y que por tanto posee ya para sí una interpretación primaria de este. Motivo por el cual, el «Dasein» se desdobra en tanto que portador de un conocimiento óptico y ontológico de la existencia del «ser». Nótese la similitud de este desdoblamiento en el «Dasein» con la naturaleza dialéctica de la caída de la «vida fáctica» en el mundo, a partir de los movimientos «ruinante» y «contrarruinante» explicados por el filósofo en su juventud.

<sup>26</sup> Propiedad relativa a la existencia del «ser» que se formula como fuente para el pensar filosófico.



«movimiento contrarruinante» capaz de contrarrestar el ocultamiento generado durante el primer compás de la «prestrucción» y la «relucencia».



**Ilustración 3. Diagrama sobre la concepción heideggeriana de las «ruinas» (Elaboración propia).**

La delimitación primera de este «movimiento contrarruinante», el joven Heidegger la situaría entonces en la propia naturaleza de la «caída» de la «vida fáctica» que, mientras elude en la «relucencia» la respuesta primordial a su pregunta por la existencia, también se mantiene al tanto de la «distancia» que la provoca e intenta oponerse a ella. Dicho de otro modo: en el preguntarse por sí misma, la «vida» es capaz de identificar el desvío en el sentido proporcionado por la «relucencia», con lo cual también se mantiene abierta a la búsqueda de nuevos sentidos ajenos a los alcanzados en su «movimiento ruinante».

A juicio del filósofo friburgués, la pertinencia de buscar este contramovimiento en el proceso de la «caída», habida cuenta de la interpretación desvirtuada en la «relucencia», no implicaba una paradoja. Su argumentación planteaba, por el contrario, que la «caída» brindaba la posibilidad real de indagar ontológicamente sobre la «vida», debido a que en

ella el «Dasein» estaba menos expuesto “a una autocomprensión artificial” de sí mismo (Heidegger, 1927, p.138). Tampoco este contramovimiento, aclara Bedoya (2014) en su análisis de la filosofía heideggeriana, modificaba la inicial tendencia «ruinante»: lo que sí cambiaba era la actividad de la «vida», capaz de orientarse ahora a la interpretación de sus propios procederes fenomenológicos durante la «caída» en el mundo (p.107).

Heidegger asociaría la implementación de este «movimiento contrarruinante» con los rasgos propios de la aproximación a proponer por un pensamiento filosófico favorable al examen de la vida humana. Tal y como apunta Bedoya (2014), semejante actitud de la filosofía, según Heidegger, implicaba la proposición de un cuestionar apasionado y a la vez genuino, capaz de identificar “la vivencia con la vida misma” sin emitir por ello un juicio reflexivo al respecto (p.108). La noción empleada por el filósofo para denotar el método a seguir por este contramovimiento del pensar filosófico sería «repetición», en referencia a una reproducción del «movimiento ruinante» característico de la «vida». De esta manera, la propuesta de una *hermenéutica fenomenológica de la facticidad* para Heidegger demandaba la sustitución de cualquier método teórico por otro comprensivo, intrínseco a la hermenéutica. La adopción de este movimiento repetitivo, según destaca Bedoya (2014), constituía para Heidegger el procedimiento mediante el cual la vida se hacía “comprensible” al pensamiento filosófico, como una “posibilidad que se despliega temporalmente” (p.107).

Semejante teorización, llevada al plano de la relación de las «ruinas» con el pasado histórico, llevaría al propio pensador a afirmar años más tarde, en *Ser y Tiempo*, que:

Ruinas, monumentos y crónicas aún presentes son «material» *posible* para la concreta apertura del Dasein en su haber-existido. Tales cosas *pueden* convertirse en material para el *saber histórico* tan sólo porque tienen, por su propio modo de ser, carácter *mundi-histórico*. Y sólo se *convierte* efectivamente en material porque de antemano quedan comprendidas en su intramundaneidad. El mundo ya proyectado se determina por medio de la interpretación del material *mundi-histórico* que se ha «conservado». La adquisición, clasificación y aseguración del material no son lo que pone en

movimiento la vuelta hacia el «pasado», sino que esas actividades presuponen el *histórico estar vuelto* hacia el haber-existido del Dasein, es decir, presuponen la historicidad de la existencia del propio historiador. Esta historicidad funda existencialmente la historia en cuanto ciencia hasta en sus más insignificantes dispositivos «artesanales». (Heidegger, 1927, p.283)

Tal comprensión de las «ruinas» arrogaba para estas no solo la condición práctica de servir como fuente a la reflexión histórica, sino que pretendía afirmar, en primer lugar, su interpretación, desde el enfoque hermenéutico-fenomenológico, como el punto en el que la presunta verdad histórica comenzaba a revelar su apariencia de relato, de ficción. Décadas después, durante una conferencia impartida en la Universidad de Friburgo en 1938, el filósofo enumeraría las consecuencias que la asunción del método científico tendría para la metafísica contemporánea al plantear que, a causa de sus procederes, la ciencia moderna era cercada cada vez más por sus resultados (Heidegger, 1958, p.30). Tal afirmación, extrapolada al rumbo de la investigación histórica, connotaba así en esta el soslayo recurrente de las «ruinas», mucho más que su inicial utilidad práctica<sup>27</sup>.

La labor del filósofo alemán en los años de su juventud estuvo encaminada por ello a una intelección de las «ruinas» como evidencias ontológicas previas a cualquier forma de conocimiento científico, donde el sentido originario de la «vida» podía esclarecerse filosóficamente, desde el método hermenéutico de la «repetición». La necesidad de este complemento hermenéutico a la interpretación fenomenológica resultaba primordial, de cara a poder desligar su concepción de las «ruinas», del encorsetamiento pautado por la ciencia moderna y el humanismo heredado de la antigüedad griega. En 1938, el filósofo argumentaría este aspecto al expresar que, en ambos casos, la representación del hombre

---

<sup>27</sup> En el curso de esta conferencia Heidegger (1958) expresaría lo siguiente:

En correspondencia con esto, en la investigación histórica, las fuentes de que se dispone sólo son utilizadas para la explicación, cuando las fuentes mismas están afianzadas a base de explicaciones históricas. En estos procederes es cercado el procedimiento de la ciencia por sus resultados. El procedimiento se acomoda cada vez más a las posibilidades –por él mismo puestas de manifiesto– del proceder. Este deber-acomodarse a los propios resultados como caminos y medios del procedimiento en progreso, constituye la esencia del carácter de servicio que tiene la investigación [moderna]. (p.30)

adquirió la forma de una cosmovisión en la que el «sujeto» se convirtió a sí mismo en centro de toda referencia y se separó de la esencia del «ser»<sup>28</sup>. Aplicada la afirmación al pensamiento del joven filósofo, la lectura del «sujeto» sobre su «vida» no es más que la interpretación errónea que se obtiene en el instante la «relucencia». Y que, por lo tanto, responde al «movimiento contrarruinante» implícito en la «ruina», que busca rescatar a esta del sentido existencial que se otorga a sí misma, como parte de su constante caer en el mundo.

#### **2.4. Sendero de la razón poética: María Zambrano y las ruinas**

En el pensamiento de María Zambrano, la consideración filosófica sobre las «ruinas» promovió un redescubrimiento poético de la esperanza y la historia humana al calor de una reflexión cifrada en la comprensión trágica de la vida y el aprisionamiento inherente a la experiencia del tiempo. Esta dimensión poética constituyó el núcleo argumentativo de buena parte de su obra intelectual, centrada en comprender los juicios estéticos como portadores de verdades independientes y anteriores al conocimiento científico, referidas a la vida del ser humano y su situación en el mundo. Semejante propuesta teórica partió así de una crítica a la tradición cultural y filosófica de la modernidad, condensada en dos momentos puntuales: el cuestionamiento de la utilidad de la razón kantiana para el

---

<sup>28</sup> Heidegger (1958) advertía en la conferencia que el empleo antropológico cada vez mayor del término «cosmovisión» en los siglos XIX y XX, evidenciaba la reducción de una parte del pensamiento moderno en su acercamiento al análisis de la vida humana:

Que, sin embargo, la palabra Cosmovisión se haya afianzado como nombre de la posición del hombre en medio del ente es una prueba de cuán decididamente el mundo ha devenido en imagen, tan pronto como el hombre elevó su vida como *subjectum* al rango preeminente de centro de referencias. Esto significa: el ente vale –en cuanto que es siendo– sólo en la medida en que es incluido [sic.] en esta vida y referirlo a ella, es decir, en cuanto que es vivido y es vivencia. Tan inconmensurable y extraño como tuvo que ser todo humanismo a lo griego, así tan imposible fué [sic.] una Cosmovisión medieval, y tan absurda es una Cosmovisión católica. Tan necesaria y justamente como tiene que convertirse todo en vivencia para el hombre moderno cuanto más sin trabas sale fuera de sí en la formación de su esencia. (p.46)

pensamiento humanista contemporáneo y la proposición de una vocación reflexiva nacida de la conjunción de lo filosófico con lo poético.

Ya desde temprano, en su libro *Filosofía y Poesía* (1939), la autora española dejaba entrever la relevancia que este tópico tendría para su concepto de «ruinas», a partir de la propia complementación evidenciada entre las pretensiones del filósofo y las del poeta:

El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa completísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. (Zambrano, 2016, p.23)

La unión de estas dos formas del pensamiento humanista se concretaría en la obra de Zambrano bajo la proposición del concepto de «razón poética», como eje articulador de lo que *a priori* parecía ser una relación antagónica entre los procederes de la filosofía y la poesía. Pero para Zambrano (1989) dicha tensión no era más que una apariencia, pues “en sus más puros ejemplos”, ambas formas de aproximación reflexiva a la existencia del ser humano representaban “la fusión de disparidades antagónicas” en las que “los más secretos anhelos se aplacan y la vida encuentra su adecuado espejo” (p.47). Dicha «razón poética», como anticipó en *Filosofía y poesía*, tendría su núcleo argumentativo en una comprensión trágica de la vida. Esto porque según Zambrano (2016), el dolor y el sentimiento son irrenunciables para una poesía que “mantiene la memoria de nuestras desgracias” y “nos hace simpatizar con aquello que nos hemos prohibido, con todo lo que hemos arrojado de nuestra alma, con las pasiones de cuya tiranía nos había liberado la razón” (p.37).

Cabe destacar que con el término «poesía», la filósofa española no hacía referencia a la tradición literaria iniciada primero por la épica y continuada luego por la lírica, sino a una especie de lenguaje sagrado propio de la prehistoria de la humanidad e intrínseco, a su juicio, al arte. Desde esta perspectiva, el arte constituía “el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia”: testimonio de una vida diferente para el hombre; con lo cual, todo atisbo de poesía contenía asimismo “algo [sagrado y] anterior al pensamiento y que el pensamiento no podrá suplir cuando no se verifique” (p.39-40).

Dicho «algo poético», sería definido por Zambrano como una suerte de conocimiento que brota del alma humana y que por tanto resultaría ser anterior a los saberes derivados del método científico, así como de la propia interpretación fenomenológica de la «vida». La explicación a este asunto, la intelectual española la proporcionaría en su libro *Hacia un saber sobre el alma* (1950), al plantear cómo en la experiencia del ser humano de la época moderna, semejante conocimiento poético con frecuencia quedaba relegado por sus tensiones con el modo de pensamiento pautado por la «razón». De ahí la pertinencia de la «razón poética», en calidad de interpretación atenta a este componente poético que, si bien dimana de la experiencia del «ser», no lo hace, en cambio, bajo los presupuestos de la razón kantiana. Es decir, que se mantiene al margen de la conciencia del hombre moderno, el cual, al pensarse a sí mismo como un «individuo», se inclinó a situarlo todo “en su historia individual, en la historia que le hace individuo” (Zambrano, 1989, p.41).

El concurso de un componente poético en la experiencia que el ser humano acumula a lo largo de su existencia es lo que para Zambrano también determina la posibilidad de una «conciencia poética» en oposición a la conciencia individual. Según la autora, esto sucede porque cuando el hombre inauguró “el modo histórico de vivir que conocemos”,

la poesía también le acompañó, tomando la forma de la memoria en el lenguaje humano (Zambrano, 1989, p.41).

Y mientras la razón se dirigirá, ante todo, al porvenir, de esencia previsor, la poesía será ya para siempre memoria; memoria, aunque invente. Y esta memoria dignificará la historia real, y será una forma de piedad que compense de la crueldad del recién llegado, de las nuevas generaciones que suben a la vida. Memoria piadosa del antepasado que domará al recién venido. (Zambrano, 1989, p.41)

Al igual que en buena parte de los filósofos abordados con anterioridad, el saber que emerge del alma humana adquiere para Zambrano la connotación de un dato primordial sobre la vida. De modo que si la memoria es la forma bajo la cual lo sagrado y poético subsiste en la época moderna, la experiencia en tanto momento posterior a las vivencias del hombre es el punto de partida para una interpretación de la vida desde los preceptos de la «razón poética». Zambrano (1989) define esta experiencia como “el conocimiento que no ha querido ser objetivamente universal por no dejar al tiempo solo” y que en sí mismo es histórico porque a menudo las situaciones vitales son capaces de aludir a las épocas, a partir de la “falta de soluciones que el mundo le ofrece” al hombre (p.72-78).

El carácter primordial de este conocimiento estriba así de su potencial transformador, pues desde la óptica de la filósofa, el saber procedente del alma adquiere la forma de un conocimiento activo que sirve como “motivo de conducta en la vida diaria” del hombre (Zambrano, 1989, p.61). Este saber del alma tampoco renuncia a las demás formas del conocimiento humano, sino que las integra e interpreta a través de la experiencia, como parte de la propia y constante necesidad de transformación que la vida demanda. De ahí la necesidad del ser humano de expresarse mediante el arte y la literatura, para revelar el secreto que sobre la vida cada artista descubre o cree descubrir, y que comunica luego con vistas a establecer una comunidad con sus públicos. La explicación al fenómeno Zambrano (1989) la resume en la idea de que el conocimiento originado a la luz de la

«razón poética» es precisamente lo que estimula ese perpetuo imperativo de la vida humana por ser transformada y estar en continua conversión mediante el “contacto con ciertas verdades”:

Y no es que todo lo que se sabe tenga que ser sabido por todos; pero sí tendría que serlo, su centro vivo, aquello que va a constituir la nueva mentalidad; las nociones centrales que crean la nueva versión o intento de ser hombre, y que modifican sustancialmente lo anterior. (p.64)

De acuerdo con esta idea, el conocimiento poético que dimana del alma es asimismo el factor que precede a la concepción de cualquier utopía o esperanza humana. De hecho, para Zambrano (1989) “la cultura humana” se funda en una esperanza que, como la vida misma, en su estado de contingencia, “revela un nacimiento incompleto en una realidad inadecuada y aun hostil” (p.94). A decir de la autora esta esperanza no solo es la que le otorga a la vida su carácter agónico, sino que es en paralelo lo que determina el modo en que el ser humano interpreta su existir en el tiempo y extrae de los acontecimientos de su vida un aprendizaje. Así, la autora de *Filosofía y poesía* plantea que la relación de la esperanza con el tiempo es múltiple porque además de recobrar los instantes en que la vida transcurre, alberga también el anhelo de querer desprenderse del tiempo, o bien el deseo de recuperarlo entero con la consecuente “angustia” derivada de no poder hacerlo (Zambrano, 1989, p.96).

Casi al término de su libro titulado *Hacia un saber sobre el alma*, Zambrano (1989) aduce que a “la historia de hechos” tendrá que sucederle “la historia de las esperanzas, “la verdadera historia humana” (p.125). La hipótesis de este razonamiento estriba en la idea de que “la unidad de una cultura proviene del sistema de esperanzas que en ella se dibuja”, con lo cual es posible definir cada época “por el espejo en que [el hombre] se atreve a mirarse” para encontrar “la imagen de lo que quiere o se cree ser” (Zambrano,



1989, p.125). De ahí la necesidad de volver la vista al pasado, prosigue la filósofa, para buscar la esperanza perdida. Una esperanza que, a su juicio, “se ha refugiado de manera más confiada” en las utopías, de modo que: “La historia de las Utopías, las alternativas de su vida y evolución, de su nacimiento y eclipse, es la historia más verídica de nuestra cultura de Occidente” (Zambrano, 1989, p.126).

En sintonía con estas proposiciones, el pensamiento zambraniano sobre las «ruinas» sería un tema que adquiriría una relevancia mayor en sus escritos filosóficos relativos a las décadas de 1950 y 1960, con especial énfasis para su libro *El hombre y lo divino* (1955), donde la autora afirma que:

La contemplación de las ruinas ha producido siempre una peculiar fascinación, sólo explicable si es que en ella se contiene algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo; de algún ensueño de libertad aprisionado en la conciencia y que, sólo ante la contemplación de algo que objetivamente lo representa, se atreve a aflorar, de un ensueño, necesitado como todos los que se refieren a nuestro secreto –a nuestro humano secreto– de la *catarsis* de la contemplación.

[...] Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador; supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser. Por las ruinas se aparece ante nosotros la perspectiva del tiempo, de un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y aun prosigue. (Zambrano, 1973, p.251)

Este tiempo es también el de la verdadera historia de la humanidad, pues a juicio de Zambrano, lo propiamente histórico y el relato de cada persona no lo determina el curso de los acontecimientos en el fluir del tiempo, sino la revelación de un argumento o una “pasión” de la cual los hechos vitales dependen. El sentido de la historia aparece ante todo para la pensadora española en la forma de una “visión” que más que conocimiento objetivo es expresión liberadora (Zambrano, 1973, p.256). El motivo radica en el hecho de que el conocimiento que brota desde la «razón poética» opera de un modo que parece

místico: de volver a revivir el pasado de la vida del «ser», pero desde la perspectiva del espectador de una tragedia.

En la teorización de Zambrano (1973), la historia deja de ser la manifestación de una fatalidad o de una pesadilla, para erigirse en tanto “tragedia de donde se espera brote la libertad” (p.248). Y semejante libertad es deducible de la experiencia, que es lo que le ofrece legitimidad al saber histórico surgido desde la poesía. De acuerdo con Zambrano, solo desde un examen crítico del pasado, el presente de la vida del ser, así como el de su entorno, cobra un sentido pleno; de forma que, al extraer una lección de los sucesos, la experiencia transforma el hecho en libertad.

Pero para la filósofa lo que asimismo aparece en este punto, es que la necesidad de buscar ese sentido es igualmente el sentido mismo de la vida. Esta postura, a decir de la autora, es lo que le posibilita al hombre trascender la contemplación de sus desgracias en función de una disposición permanente para vivir venciendo la tragedia. Zambrano describe esta actitud en su obra filosófica como una fuerza inevitable en la relación de la vida humana con el tiempo histórico, cuya adopción y puesta en práctica también parte de una lección primordial. Esto porque a su juicio la búsqueda del saber poético es la propia interpelación que realiza el protagonista de una tragedia que comprende que “ha sido sacudido de su sueño por la evidencia del mal inexplicable” (Zambrano, 1973, p.249). Y es, además, la búsqueda de quien ha comprendido que el desarrollo de la vida lo determina su propio estado de contingencia, dado el caso el caso de que la existencia del hombre responde a su perpetuo estar preso en el tiempo.

La significación poética que la intelectual le atribuye a las «ruinas» en su condición de categoría estética es múltiple: por una parte, estas aluden a un pasado histórico, o sea, lo representan en el presente a partir de su decadencia o quiebre, pero son asimismo la

expresión donde primero habita lo propiamente histórico. Zambrano (1973) subraya esta idea cuando afirma que lo histórico es “la visión de los hechos en su supervivencia” y no “los acontecimientos tal como fueron, sino [ante todo] lo que de ellos ha quedado: su ruina” (p.250). En lo fundamental, porque las ruinas constituyen un lugar sagrado como “lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas” (Zambrano, 1973, p.250-251). En ese sentido, el valor de las ruinas también responde a su utilidad como receptáculo del saber poético que es, a su vez, saber del alma. Aunque Zambrano (1973) establece que estas no son en sí ese conocimiento poético referido a la vida, sino “solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo” (p.253).

Con esta frase la filósofa española arriba a una conclusión central en su pensamiento: las ruinas son, en definitiva, una construcción humana. Sobre todo, porque promueven en el hombre la recurrente aspiración de visitar el pasado desde su rostro trágico para aprender y emanciparse de lo catastrófico, de la violencia, de sus fracasos y desaciertos. Y es precisamente este aprendizaje convertido en experiencia lo que le permite entender como un error la perspectiva del tiempo sucesivo, de la historia como la concatenación arbitraria de distintos acontecimientos. Con lo cual, para Zambrano la satisfacción dada en la contemplación de las ruinas es comprensible a partir de su estímulo a una reflexión existencial que luego se transforma en experiencia y brota más tarde del juicio estético como conocimiento del alma humana. Se trata de un proceso cíclico por cuanto el saber del alma en la época moderna, a decir de Zambrano, presente primero en la poesía y más tarde en la novela, es capaz de fomentar también una intelección personal sobre la vida.

La otra conclusión relevante de la autora consiste en que este proceso motivado por una mirada atenta a la «razón poética» presente en las ruinas, en paralelo le permite al

hombre liberarse de la opresión del tiempo. Para Zambrano, en efecto, la comprensión lineal del tiempo se desvanece en el conocimiento que el alma humana produce. Razón por la cual, las ruinas también hablan de las utopías y esperanzas del pasado, a menudo desde su reverso negativo, desde su naufragio o su incompletitud en el presente. Así la multiplicidad estética de este concepto en el pensamiento zambraniano culmina con una nueva función: las ruinas son imágenes cuya contemplación remite al descubrimiento poético de la esperanza perdida o desfigurada en el presente. Además de su ya referido estímulo a una reflexión crítica y poética acerca del tiempo, que pone en perspectiva las vivencias personales con los procesos históricos como base de la experiencia humana.

## **2.5. Hacia una comprensión de las ruinas humanas**

La utilidad del recorrido pendular anterior se fundamenta en la imperiosa necesidad de esbozar aquí una concepción más puntual sobre el término «ruinas humanas». En lo esencial, porque buena parte del pensamiento estético y filosófico contemporáneo que ha atendido al concepto, desde una perspectiva crítica o antropológica, parece dar por evidente la advertencia de una dimensión humana en la totalidad de los usos y sentidos históricamente atribuidos al término. Una muestra de esto la proporciona el antropólogo francés Marc Augé (2003), cuando afirmó en uno de los ensayos de su libro *El tiempo en ruinas*, que estas “existen [solo] por efecto de la mirada que les dirigimos” (p.50-51). Una afirmación de la cual podría deducirse acaso que toda ruina es de por sí humana, incluso dado el caso de aquellas que pertenecen al ámbito arquitectónico.

Debe decirse, no obstante, que la argumentación de Augé en realidad respondía a una conclusión mayor desarrollada a lo largo de su libro: la proposición de la existencia de un «tiempo puro» en la interpretación de las ruinas, capaz de desplazar y evidenciar la

crisis de la comprensión lineal y progresiva del mismo planteada por la modernidad. De modo que, para Augé (2003), lo que se deja percibir en las imágenes de las ruinas, es “una especie de tiempo exterior a la historia al que es sensible el individuo que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo” (p.51). El «tiempo puro» de Augé no solo guarda cierta similitud con el instante benjaminiano en que el peligro de una época relampaguea ante los ojos del investigador materialista histórico, sino que también ofrece pistas sobre su afirmación de que la ruina existe solo por efecto del propio ser humano: lo verdaderamente humano en estas no es, por tanto, la apariencia misma o su poder remitir a una temporalidad pretérita, sino las interpretaciones que de ellas hace el ser humano, sobre la base de su propia experiencia personal e histórica.

La exposición previa sobre las teorizaciones de filósofos como Nietzsche, Heidegger y Zambrano ha esclarecido al respecto la relevancia de las vivencias personales como primer sitio desde donde buscar el «sentido de la vida» del ser humano, es decir, de su existir en el mundo. Una posibilidad que no remite directamente al valor de la memoria como una ruina en sí misma, sino como el espacio desde donde las ruinas poéticamente emanan para brindar respuestas sobre las preocupaciones y angustias que han ocupado al hombre en una época histórica determinada. Los aportes de Heidegger, por su parte, han subrayado que toda lectura fenomenológica de estas es insuficiente en un tentativo esclarecimiento del «sentido de la vida», con lo cual la interpretación de estas a menudo trasciende el ámbito discursivo de la memoria, en favor de una perspectiva que exige el concurso de la filosofía y, más específicamente, de la hermenéutica.

Dicha premisa es fundamental en el entendimiento de que cualquier análisis sobre la representación de las ruinas en los espacios del arte y la literatura, debe partir, ante todo, de una mirada crítica atenta a las lecturas de una época que brotan también de los gestos

estéticos de la obra de arte y no solo de su discurso. Esto, porque como afirma Rancière (2013), la eficacia del arte y su propio modo autónomo de relacionarse con la política<sup>29</sup>, se expresa en el entrelazamiento de tres lógicas: “las formas de la experiencia estética, la del trabajo ficcional y la de las estrategias metapolíticas” (p.68). De ellas tres dimana la propia eficacia del arte, dada, según el filósofo francés, en “la lógica representativa que pretende producir efectos por medio de las [mismas] representaciones, la lógica estética que produce efectos por la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen” entre sí directamente (Rancière, 2013, p.68).

Con el recorrido teórico anterior, sin embargo, se ha explicado cómo desde el criterio de filósofos como Nietzsche, Benjamin, Zambrano y Bloch, la interpretación crítica de las ruinas debe centrarse primeramente en el componente estético de la obra de arte, en buena medida porque los sentidos explícitos en los discursos de esta dan cuenta de la forma del conocimiento moderno –la razón, la conciencia– y no de una comprensión favorable al fundamento trágico de la existencia humana. Si Benjamin y Bloch aludían a este aspecto, a partir del reconocimiento de los géneros literarios que condensaron esta visión trágica de la vida del hombre –el *trauerspiel* y el drama romántico–, en Nietzsche y Zambrano, en cambio, la centralidad de la tragedia adquiere una connotación mayor. Para Nietzsche, por ejemplo, la esperanza humana brota asimismo de la comprensión y aceptación de la tragedia en la vida del «ser», con lo cual la reflexión sobre esta resulta

---

<sup>29</sup> Con el término «política», Rancière no se refiere al ejercicio de poder que ejerce una clase o grupo en el gobierno y conducción de la vida en las sociedades humanas, sino al ejercicio significativo desarrollado en una comunidad humana con el fin de afirmarse y sostenerse a sí misma. La utilidad de la política consiste así en crear y transmitir un sentido de comunidad capaz de promover la unidad de sus individuos, con lo cual la política del arte y la literatura es autónoma de las ideologías y posturas políticas, debido a que opera en un reparto de lo sensible cuya politicidad se expresa en el recorte representativo del tiempo, del espacio y de los personajes. En su libro *El espectador emancipado* (2013), el autor francés profundiza aún más esta idea al plantear que lo que está en el corazón de la política es el disenso y que “es a través de este disenso que el arte toca la política”. Así, según Rancière (2013), la política no es el modo en que se ejerce o distribuye el poder, sino “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (p.61).

ser imprescindible en el análisis mismo de la vida. De modo que, el examen de las vivencias y, sobre todo, de las experiencias personales constituye un ámbito idóneo para la comprensión de la distopía en el seno de las sociedades modernas. María Zambrano, por su parte, no solo arriba a una conclusión similar con su afirmación de que los problemas y limitaciones de una época histórica pueden divisarse claramente en las situaciones vitales y en la falta de soluciones que el mundo le brinda al hombre, sino que, asimismo, propone el modo en que debe explorarse la tragedia en la representación de las ruinas. Para la filósofa española, lo relevante es el funcionamiento místico de las ruinas, según el cual, la tragedia se experimenta en la representación e interpelación del pasado, desde la perspectiva de un espectador. En ese sentido, las ideas propuestas por estos dos filósofos convergen con las de Benjamin y Heidegger, en el reconocimiento de la experiencia humana, presente en la memoria como forma narrativa, como el lugar primero del cual emanan las significaciones de lo decadente, fragmentario y derruido.

Es posible elaborar algunas conclusiones sobre la base de este recorrido teórico. En primer lugar: la diversidad interpretativa de las ruinas humanas emerge del permanente diálogo de sus representaciones con la categoría del «tiempo», tal y como esta es vista en el ámbito de la experiencia humana. En lo fundamental, porque el ser humano en su condición moderna de «individuo», es el resultado de una multiplicidad de tiempos que se superponen y tensionan los unos a los otros. Razón por la cual, la seducción implícita en la contemplación de las ruinas radica en la múltiple exposición de un tiempo que, si bien remite al pasado también proporciona indicios sobre el presente y la posibilidad de ciertos escenarios futuros.

En uno de sus últimos libros reeditados, titulado *Los sueños y el tiempo* (1998), la filósofa María Zambrano (2004) desarrolló esta distinción del tiempo como “la raíz de toda experiencia” humana. Lo más llamativo, sin embargo, no fue la recuperación de la

idea expresada en el *Fausto* de Goethe –la imposibilidad de retener el presente– sino el hecho de que, en dicha experiencia del tiempo, la comprensión del hombre es la de “un ser que padece su propia ocultación, lo cual sólo puede sucederle a un ser que se padece a sí mismo; que se padece actualizándose (Zambrano, 2004, p.48). La emergencia de la memoria es, en ese sentido, una necesidad del ser humano que busca un argumento y un propósito para su existencia en el mundo, así como es una ocultación de tal argumento si no parte, siguiendo los postulados de Nietzsche y Zambrano, de una reflexión, sobre todo, poética. La hermenéutica fenomenológica de la facticidad, de Heidegger, plantea una idea semejante con el doble movimiento ruinante de la vida humana en su caída en el mundo. Pero también va más allá, cuando Heidegger afirma en *Ser y Tiempo* (1928), que el conocimiento del pasado es primordial en la interpretación del presente, porque su análisis, desde el plano de la metafísica, presupone la propia disposición histórica de la vida del hombre (p.278).

Una segunda conclusión, radica en el fundamento trágico de la existencia del hombre como el contenido de esa «razón poética» capaz de brindarle a las representaciones de las ruinas un relieve humano. Este fundamento trágico, a decir de Zambrano y, sobre todo, de Nietzsche y Benjamin, es el que surge de la mirada crítica a la violencia como primer denominador común y consecuencia directa de la vida en sociedad. Con esto, los filósofos no aluden únicamente a la violencia que se manifiesta en el ejercicio del poder por medio de la fuerza y la represión física, sino, fundamentalmente, a la visible en toda forma de promoción y conservación de un ordenamiento social.

Parece oportuno recuperar por esto, el planteamiento de Wolfgang Sofsky (2006) en torno a cómo en un acto de violencia es acaso posible distinguir cada una de las formas en que se expresa la condición humana moderna, a causa de una estrecha relación entre violencia y orden. Sofsky (2006) explica este fenómeno a través de la enunciación de un



círculo vicioso dado, desde los albores de la humanidad, en la organización social de los seres humanos: la violencia engendra el caos y, por lo tanto, fue el miedo a esta lo que determinó la aparición de las primeras agrupaciones humanas, pero, al mismo tiempo, el orden social engendra violencia. Se trata de una contradicción de la cual Sofsky (2006) deduce entonces que es “la experiencia de la violencia lo que une a los hombres” y no un afán de sociabilidad, de supervivencia o de progreso (p.8). Para este autor, del mismo modo que para Cioran, la protección que el orden moderno le ha prometido al individuo solo puede llevarse a cabo mediante la violencia misma, con lo cual la disposición de la vida en sociedad ha revelado su cariz violento en la renuncia a la libertad individual protagonizada por el hombre. Razón por la cual, para Cioran y Nietzsche, la posibilidad de una transformación de la vida humana habita en el mismo individuo y no en el seno de su colectivo social de pertenencia.

De aquí se deriva una tercera idea, consistente en el planteamiento filosófico de que el relieve humano en la representación de las ruinas parte en lo fundamental de un saber poético sobre la vida y el alma, en lugar de hacerlo desde una reflexión moral o racional del pasado y el presente humano. Esta idea alcanza su exposición más clara en la obra de Heidegger, cuando propone la visión del conocimiento científico como espacio en el que primeramente se manifiesta la disposición violenta de las sociedades y las culturas modernas. Pero, se trata también de un criterio recurrente en el pensamiento de filósofos como Nietzsche, Zambrano, Benjamin y Cioran; así como en el propio Sofsky (2006), cuando puntualiza que el “poder disciplina también la cultura”, al producir un conjunto “homogéneo de representaciones en el que las ideas dominantes son las ideas de los que dominan”, y en donde, por ende, no “solo la espada, también el libro, el manual y el báculo son instrumentos del poder ordenador” (p.15).

El esloveno Slavoj Žižek ofrece, a propósito del tema, en su libro titulado *Sobre la violencia* (2017), una de las reflexiones más actuales sobre los disímiles modos en que aparece y actúa este concepto, sobre todo, en el marco de las sociedades y de la cultura global posterior al 11S. El filósofo, parte de la reflexión esbozada antes por Benjamin de que la propia cultura es “la fuente definitiva de la barbarie”, para de esa manera argumentar cómo en el presente, es el componente cultural lo “que nos hace intolerantes a otras culturas” (Žižek, 2017, p.137); mientras que la violencia y la contraviolencia actual protagonizan un proceso cíclico “en que cada una genera las mismas fuerzas que trata de combatir” (Žižek, 2017, p.82). Lo más relevante de su perspectiva, sin embargo, radica en una clasificación de los tipos de expresión de la violencia contemporánea, que trascienden, por ejemplo, la consideración anterior de Michel Foucault (2002) sobre los «cuerpos dóciles», en referencia a la manifestación de la violencia física, pero también de aquella presente en la disposición de los cuerpos, en los comportamientos y acciones de los individuos de una sociedad. En un principio, Žižek (2017) parece no distanciarse mucho de este pensamiento cuando enuncia la existencia de dos tipologías de violencia: la subjetiva y la objetiva, aunque, eso sí, su principal aporte surge precisamente de una profundización sobre esta última, con especial interés en lo que denomina «violencia simbólica» (p.9).

Acorde a su pensamiento, la violencia subjetiva es apenas la parte más visible de una tríada en la que predomina la violencia objetiva, es decir, los mecanismos económicos, políticos y culturales que también moldean la disposición de la violencia, y su amenaza, en un ordenamiento social. La razón del fenómeno, Žižek (2017) la explica en el hecho de una “ilusión ética” anclada en la racionalidad del hombre, que hace que “nuestras respuestas emocionales y éticas sigan estando condicionadas por las reacciones adultas instintivas hacia el sufrimiento y el dolor que se presencia” (p.48). Žižek (2017) apunta

que las sociedades actuales han asumido una dinámica cultural en donde la violencia subjetiva ya no es tan útil como antes, precisamente, a causa de esta “ilusión ética” y de una “ideología hegemónica [que] realiza constantes llamamientos a gozar de la vida y a realizarnos” (p.130). De modo que, el ser humano contemporáneo, ha desarrollado una “repulsión a la tortura y el asesinato de otro ser humano” y “las causas del gran público no pueden ser ya movilizadas para preparar el terreno de la violencia de masas” (Žižek, 2017, p.130). Es por esto por lo que la violencia en las sociedades recientes opera sobre la base de un principio: la construcción discursiva de una “causa «sagrada» mayor”, tendente a atenuar la repulsión del hombre y a restarle significado a todo acto de violencia física. Y es en este punto donde la «violencia simbólica» cobra relevancia, en su condición de tercer vértice que pauta los discursos promotores del odio actual – religioso, político, étnico, ideológico– en las sociedades. Pero, al mismo tiempo, se trata para el filósofo de una violencia que también se expresa en el lenguaje: ya sea por reducir las propiedades de un objeto, por insertarlo en un campo referencial totalmente ajeno, o por cualquier otro mecanismo que suponga la alteración de su “unidad orgánica” (Žižek, 2017, p.64).

En parte, lo que hace esta reflexión filosófica de Žižek, es aportarle un mayor grado de actualidad a la idea aquí antes esbozada por Nietzsche y Cioran, a propósito de las sociedades modernas como las fuerzas condicionantes y catalizadoras de la inclinación del «ser» social hacia la violencia. De forma tal que, únicamente a partir de una mirada crítica al funcionamiento global de esta, es posible extraer de sus evidencias y efectos, la dimensión humana presente en las representaciones sensibles de una ruina.

Es posible advertir el alcance que semejante violencia ordenadora tiene en la vida del hombre y en el imaginario contemporáneo de las ruinas, a partir de dos rutas filosóficas puntuales. La primera, desde una perspectiva integradora, que emerge de los postulados

del filósofo polaco Zigmunt Bauman sobre el concepto de «sujeto residual», incluido en su libro *Vidas desperdiciadas* (2004). La segunda, a partir de una mirada a la noción de «trauma» y a su reflexión en el diálogo con las formas discursivas y representativas de la memoria.

Según propone Bauman (2005), la raíz del malestar contemporáneo del ser humano con relación a la violencia y a su situación individual frente al poder puede resumirse en la propia vocación diseñadora de la modernidad:

La mentalidad moderna nació junto con la idea de que el mundo puede cambiarse. La modernidad consiste en el rechazo del mundo tal como ha sido hasta el momento y en la resolución de cambiarlo. La forma de ser moderna estriba en el cambio compulsivo y obsesivo: en la refutación de lo que «es meramente» en el nombre de lo que podría y, por lo mismo, debería ocupar su lugar. El mundo moderno es un mundo que alberga un deseo, y una determinación, de desafiar su mémeté (como diría Paul Ricoeur), su mismidad. (p.38)

Sin embargo, Bauman (2005) señala, amparado en un entendimiento metafórico de la modernidad como el agente rector de una cadena de montaje y desmontaje de órdenes sociales, que la propia acción de diseñar implica, entre sus estrategias, la separación de los resultados materiales del proceso, entre lo que es «útil» y debe preservarse, así como lo que es «inútil» y, por tanto, se desecha. De modo que, en las transformaciones de la época moderna, la ubicuidad de los «residuos» es una consecuencia progresiva y directa del diseño basado en los ideales de «igualdad», «bienestar» y «progreso», entre otros. La postura crítica de Bauman (2005) en torno al «sujeto residual», entonces, parte de la afirmación de que cuando “se trata de diseñar las formas de convivencia humana, los residuos son [los mismos] seres humanos” (p.46). Seres humanos que no encajan en el orden diseñado y a quienes tampoco se les puede hacer encajar en este. Seres humanos que, en el seno de las sociedades contemporáneas, se amontonan en los márgenes de la vida pública, o bien sirven de chivos expiatorios al poder, o bien son despojados de “sus

hasta ahora adecuados modos y medios de supervivencia, tanto en el sentido biológico como sociocultural del término” (Bauman, 2005, p.17).

Cabe reconocer que esta teorización de Bauman también puede relacionarse con la ya mencionada segunda ruta de aproximación a los efectos y resultados de la violencia, consistente en la consideración del «trauma» como un rasgo central en la conformación del «sujeto» contemporáneo. En lo fundamental, porque los seres humanos «residuales» pueden ser, asimismo, testigos de un episodio traumático, ya sea por la frustración de saberse marginados al interior de la sociedad, o por su vulnerabilidad e insignificancia frente al poder, dada la posibilidad de que sean empleados como chivos expiatorios de casi cualquier malestar e insatisfacción social con el presente.

Pero a menudo, los usos y sentidos dados al concepto de «trauma» se han asociado más al testimonio de una agresión física, que a la propia manifestación cultural de la violencia. Un hecho que es erróneo, a decir de la uruguaya Mabel Moraña (2021), pues “las interacciones humanas siempre han incluido la violencia no solo como problema de civilidad y convivencia, sino como [una] manifestación provocada por la desigualdad, los excesos de poder y las tensiones de la vida diaria” (p.269). De ahí la posibilidad de que el «trauma» pueda generarse lo mismo como consecuencia de una agresión, que de la conciencia del individuo sobre su propia marginalidad.

En su libro *Pensar el cuerpo* (2021), Moraña define la memoria como espacio donde se concreta la aparición del «trauma», en su calidad de dolor emocional condicionado por una experiencia individual de la violencia:

El tema de la memoria se asocia estrechamente a la violencia, porque perpetúa sus efectos en el nivel emocional y psicológico, dejando una impronta traumática, a menudo imborrable, en la subjetividad de los individuos y de la sociedad. (...). Por esta razón, aunque los actos de violencia son puntuales, la temporalidad de la violencia suele ser duradera y, en gran medida, indeterminada. (p.270)

Debido a esto, la autora afirma que, en el ámbito de la mente humana, los efectos de la violencia pueden atenuarse, pero resurgen con el tiempo. Para Moraña (2021), el dolor –ya sea emocional o físico– constituye “una experiencia sociocultural, [que] rebasa los parámetros de la interioridad individual y que está ligada a prácticas, creencias y formas de expresión que condicionan las respuestas individuales” (p.304). Pero, en paralelo, ha sido comprendido por una parte del pensamiento filosófico occidental, como “una forma de penetración en la verdad de la existencia humana” (Moraña, 2021, p.307). El porqué, directamente ligado al concepto de «trauma» radica en que este, como resultado de un episodio o realidad violenta, destruye los discursos del “yo”, y abre la reflexión del ser humano sobre su vida, “a la experiencia límite de la abyección”, a un modo de pensar donde “el sentido se desploma” (Moraña, 2021, p.273).

Tal discurso del “yo” es, asimismo, el relato que a decir de Heidegger (1958) el «ser» elabora sobre su propia existencia y a través del cual acontece su conversión en «sujeto» e «individuo» durante la época moderna. La utilidad de la «memoria traumática», en el análisis de las ruinas humanas, deriva entonces de dicha posibilidad, en la cual el relato del “yo” se quiebra y la conciencia del ser humano sobre su pasado aparece desprovista de las recurrentes mentiras impuestas por la modernidad a la concepción del «sujeto»<sup>30</sup>. Hasta aquí se ha visto cómo en el pensamiento de Nietzsche, Zambrano, Benjamin y Cioran, la presencia de un fundamento trágico en la comprensión de la vida es un rasgo central en cualquier crítica atenta a una noción de «lo humano». En ese sentido, atender a los contenidos de la «memoria traumática» representa un instante de vital importancia;

---

<sup>30</sup> Junto a Heidegger y a Cioran, también Slavoj Žižek, en su obra *Sobre la Violencia* (2017), arriba a una conclusión similar: “La experiencia que tenemos de nuestras vidas desde nuestro interior, la historia que nos narramos acerca de nosotros mismos para poder dar cuenta de lo que hacemos, es fundamentalmente una mentira. La verdad está fuera, en lo que hacemos” (Žižek, 2017, p.52).

inoslayable en la consideración de las alegorías presente en los hechos que la memoria expone, a propósito de una experiencia humana del tiempo y de la violencia social.

Llegado este punto, es evidente apreciar cómo buena parte de los caminos filosóficos aquí tratados, convergen en la posibilidad de concebir el relieve humano de las ruinas, como un ámbito propicio para la reflexión crítica sobre los modos en que el ser humano ha organizado y comprendido su existencia en la modernidad. Una reflexión que, por lo general, fomenta la revisión del pasado personal e histórico, con fines distintos, según el grado del trauma experimentado y, sobre todo, de las estrategias a disposición del «ser» para lidiar con la tragedia. Semejante forma del pensar humano, entendido a la luz de la actuación conjunta de los principios anteriores –a saber: la comprensión de la tragedia, el aprendizaje a partir del pasado y la separación crítica respecto a las características y valoraciones de la realidad contemporánea, dadas en la memoria y la experiencia–, es lo que asimismo fundamenta la posibilidad interpretativa de las ruinas humanas, desde la dualidad de sus representaciones en los planos éticos y estéticos. Más allá del discurso, el verdadero relieve humano de estas imágenes debe hallarse fundamentalmente allí: en la confluencia del saber «poético», que es la experiencia sobre las vivencias del «ser», vistas desde su supervivencia en la memoria, y las formas a través de las que la propia estética de la representación refiere la apreciación de su época.

# APUNTES SOBRE EL “TERCER CÍRCULO”

## RUINAS, UTOPIA Y VIOLENCIA EN EL IMAGINARIO LATINOAMERICANO. UNA MIRADA AL CORPUS DESDE LA CRÍTICA LITERARIA

*“Todo el que se consagre a propagar y defender, en la América contemporánea, un ideal desinteresado del espíritu –arte, ciencia, moral, sinceridad religiosa, política de ideas–, debe educar su voluntad en el culto perseverante del porvenir. El pasado perteneció entero al brazo que combate; el presente pertenece, casi por completo también, al tosco brazo que nivela y construye: el porvenir...”*

*José Enrique Rodó, Ariel, 1900*

En su célebre ensayo *Notas sobre la inteligencia americana*<sup>31</sup> (1936), dedicado sobre todo a afirmar el alcance de una mayoría de edad para la tradición literaria de la región, el mexicano Alfonso Reyes subrayaba la necesidad de trascender una visión anclada por décadas en el pensamiento de algunos intelectuales del área:

En el mundo de nuestras letras, un anacronismo sentimental dominaba a la gente media. Era el tercer círculo, encima de las desgracias de ser humano y ser moderno, la muy específica de ser americano; es decir, nacido y arraigado en un suelo que no era el foco actual de la civilización, sino una sucursal del mundo (Reyes, 1960, p.89).

La importancia de dicha metáfora, en realidad, era doble: porque iba más allá de una simple descripción y crítica de la creencia, al contener también una primera formulación

---

<sup>31</sup> Este ensayo contiene los apuntes tomados por Alfonso Reyes como parte de sus pláticas con los críticos e intelectuales Pedro Henríquez Ureña y Francisco Romero, en el marco de la VII Conversación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, celebrado en Buenos Aires del 11 al 16 de noviembre de 1936. El tema del diálogo en cuestión, eran las “Relaciones actuales entre las culturas de Europa y la América Latina”.



del problema central inherente al reconocimiento de una «literatura latinoamericana». Se trata de los retos ligados a las circunstancias del arribo de las letras del continente a la modernidad; o de lo que décadas más tarde el investigador Guillermo Mariaca (1994) designaría como el principal dilema de la “modernidad latinoamericana”: la certeza de una tradición cultural que “se revolvía contra la historia colonial y, al mismo tiempo, construía su raíz en esa historia” (p.7).

Desde un punto de vista histórico, el arribo de esta modernidad se concretaría a lo largo de casi todo el siglo XIX, como parte de un proceso lento y gradual comprendido por la independencia de varios países y la emergencia de los primeros sentimientos nacionalistas. En el caso de las letras, aludía al surgimiento de una reflexión autóctona acerca del potencial de la cultura latinoamericana, en medio de las contradicciones que implicaba la llegada tardía del continente a la época moderna. El propio Alfonso Reyes (1960) expondría una de las causas en el orden del «tiempo americano»: “Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente” (p.83). Entre las consecuencias de tal apresuramiento, el crítico mexicano enunciaba el hecho de una literatura en la que a veces había pesado más la audacia que la tradición; no sin antes cuestionar la chance de que el «tiempo europeo» no fuera el único y apropiado método de interpretación del contexto moderno. De modo que, también, cabía valorar la «prisa americana» como una virtud capaz de avalar la exploración y la creación del arte regional, allí donde las escrituras sujetas a la cultura europea no llegaban, o acaso debían maniobrar con cautela.

La contemplación de este asunto tributa a la enunciación de una hipótesis relativa al examen del imaginario latinoamericano en torno a las «ruinas» y la «utopía». Esta es: la certeza de que la reconstrucción del mismo, similar a lo acontecido durante el análisis

de su homólogo estético y filosófico occidental, debe emprenderse en diálogo con las peculiaridades de la «modernidad latinoamericana»; es decir, al calor de una perspectiva histórica que atienda a la complejidad del «tiempo americano» y a otras condicionantes como su heterogeneidad cultural, su pasado violento y sus raíces lingüísticas en común.

La asunción de semejante perspectiva es la que permite comprender la existencia de una primera etapa de este imaginario latinoamericano, que abarca aproximadamente tres siglos: desde el instante del descubrimiento y la conquista, hasta la crisis del modelo colonial en los albores del siglo XIX. Una etapa definida, ante todo, por su concurso en el establecimiento de las bases del orden social y político causante de los problemas de la modernidad en el continente. De este período, destaca una primera mirada –foránea y superficial– a la herencia cultural y arquitectónica de las comunidades precolombinas (mayas, aztecas e incas), a través de la descripción de sus edificaciones –algunas ya en ruinas– y de los testimonios legados por los cronistas de indias<sup>32</sup>.

Como sostiene el investigador norteamericano Jon Beasley-Murray (2010), se trató de una etapa signada por el escaso interés de los españoles con vistas a la conservación de los emplazamientos arquitectónicos, a la sazón, presentes:

Spanish modernity was never presented as a creation *ex nihilo*; it took the interruption that indigenous ruins represented as foundation, but one that had to be permanently on display: less mythic bedrock, then, than tangible reminder of history's lesson. It is with this historical consciousness, forged for the Spaniards in their encounter with the civilizations of the Americas, that the ruin as ruin comes into its own. So, although Peter Fritzsche argues that in Europe it is only after the French revolution that the ruin come to be seen as «the debris of quite specific historical disasters, not simply the

---

<sup>32</sup> Cabe mencionar que la producción literaria del Inca Garcilaso de la Vega es, al menos en parte, una de las excepciones pertenecientes a esta primera etapa, debido a su propósito de dejar constancia por escrito de las tradiciones, los rituales y las prácticas del pasado incaico en Sudamérica. Los *Comentarios Reales* (1609), su obra más representativa, constituye una muestra de dicha intención, que rescata la historia del pasado precolombino y amplía su difusión entre el público lector de la época, a partir de una labor doble: la comunicación del legado incaico mediante la palabra impresa, previo rescate y decodificación de sus contenidos, transmitidos oralmente de generación en generación. En consecuencia, las nociones «ruina» y «memoria» adquieren centralidad en su obra, como parte de estrategias textuales que evocan la grandeza del imperio Inca. Para una mayor profundización en el tema, se sugiere la lectura del texto “Las ruinas en los *Comentarios Reales*”, del investigador Fernando Rodríguez Mansilla (2020).

general devastation of time», surely in the Americas, the new masters of Vilcas[huamán] recognized the historicity of ruination almost 300 years previously”<sup>33</sup> (p.223).

La afirmación anterior, aunque circunscrita al examen particular de las lecturas dadas por los habitantes y artistas de Vilcashuamán a las ruinas incas de la zona, es indicativa en el reconocimiento de dos hechos. Por una parte, la exigua presencia de significados atribuidos a las ruinas americanas y a las civilizaciones que las erigieron, durante los procesos de instauración y consolidación del orden colonial. Pero, más importante aún: la posibilidad de esbozar en retrospectiva una continuidad en el imaginario del término, a partir de una tercera noción articuladora: la «violencia».

La repercusión de este factor no solo se expresaría en una indiferencia de los colonos hacia el pasado local, sino, también, en la desarticulación y destrucción de este, ora por causas involuntarias como las enfermedades y epidemias, ora por la imposición de la esclavitud, el exterminio de comunidades indígenas y la importación de mano de obra esclava desde África. Fenómeno al que se sumaría una dominación cultural y religiosa, encauzada por la propia institucionalidad de las colonias. De ahí que el imaginario sea todavía incipiente y se aprecie una atomización en los usos y sentidos otorgados a estos dos conceptos, producto de la misma dispersión fomentada por la diversidad de culturas y el nulo interés de las metrópolis para preservar y difundir el legado precolombino.

En su ensayo titulado *El destino de América* (1942), Alfonso Reyes (1960) señalaría un derrotero parecido para las primeras concepciones de la «utopía» en el continente, al

---

<sup>33</sup> Jon Beasley-Murray (2010) expresa:

La modernidad española nunca se presentó como una creación *ex nihilo*; fue necesaria la interrupción que las ruinas indígenas representaban como fundamento, pero que tenía que estar permanentemente en exhibición: menos fundamento mítico, entonces, que un recordatorio tangible de la lección de la historia. Es con esta conciencia histórica, forjada por los españoles en su encuentro con las civilizaciones de América, que la ruina como ruina cobra importancia. Así, aunque Peter Fritzsche sostiene que en Europa sólo después de la Revolución Francesa las ruinas pasan a ser vistas como “los restos de desastres históricos muy específicos y no simplemente la devastación general del tiempo”, seguramente en América los nuevos creadores de Vilcas[huamán] reconocieron la historicidad de las ruinas casi 300 años antes” (Beasley-Murray, 2010, p.223).

precisar que, incluso antes del descubrimiento, “América era ya presentida en los sueños de la poesía y en los atisbos de la ciencia” (p.60-61). De modo que una vez descubierta:

la mente humana, incansable en sus empeños hacia la conquista del bien social, se da a imaginar en el orden teórico, Utopías y Repúblicas Perfectas, a las que pudieran servir de asilo las nuevas regiones promisoras; y se da, en el orden práctico, a plantear empresas de ensanche político y religioso, que no cabían ya en los límites de la vieja Europa. [...] El vehículo fue una cosa material y grosera: la explotación económica de las colonias, el afán de enriquecimiento inmediato. Pero, por encima de todo ello, el ideal se había puesto en marcha. (Reyes, 1960, p.61)

Los planteamientos de Reyes dan cuenta de una subsunción de los ideales utópicos al campo político de esta etapa; hecho que continuaría hasta inicios del siglo XIX, con la firma de las declaraciones de independencia y los primeros vestigios de los sentimientos nacionalistas. Pero, asimismo, como enfatiza la frase final, de un ideal de autoctonía aún incipiente, que operaría un cambio en el entendimiento de «lo utópico». Un cambio que llegaría, no obstante, en medio de un contexto histórico complejo donde las lecturas del período anterior seguirían coexistiendo con los nuevos discursos americanistas.

Como apunta la investigadora Sara Castro-Klarén (2009), la primera mitad del siglo XIX estaría marcada por este doble movimiento en torno al imaginario de las ruinas. En primer lugar, debido a un continuado arribo de viajeros europeos interesados en estudiar el estado de avance cultural y sociopolítico de las civilizaciones mayas, aztecas e incas, a través de sus ruinas arquitectónicas. El origen del fenómeno va ligado a un giro en la concepción de las ruinas, en la medida en que estas se convierten en objeto de estudio científico con la invención de la arqueología como disciplina. Lo cual trae aparejado un incremento del interés comercial alrededor de las mismas, así como el predominio de una mirada aún externa, amparada en la arqueología burguesa (Beasley-Murray, 2010, p.214). Por otra parte, Sara Castro-Klarén (2009) también sostiene que en este período

emergen varias lecturas que asocian las ruinas precolombinas con las primeras ideas de «nación»:

In countries with splendid Amerindian architectural legacies, ruins have provided an undeniable and immediate reference to the nation's antiquity. In some cases, profoundly evocative texts have been authored and, in so doing, an *archeo-space* for the nation has been produced. This act of imaginative cognition is, of course, anchored in complex, intertextual coordinates; on one hand, it involves *in situ* observation and interpretation and, on the other, it uses ruins as palimpsests, as sites of free play where creativity and affect generate layered pages that at times prove singularly strong and indelible<sup>34</sup>. (p.77)

En este momento de transición, las interpretaciones de las «ruinas» y las «utopías» no pocas veces convergen o dialogan entre sí, a causa de un mismo interés temático y de una misma dicotomía. Pues, en ocasiones, la afirmación de un sentimiento nacionalista se solapa con la identificación de referentes autóctonos de la naturaleza y la geografía latinoamericana, así como con un reconocimiento del rol de la violencia en el pasado de la región. Tales tendencias destacan, por ejemplo, en obras fundacionales de la tradición literaria local como: el poema *Alocución a la poesía* (1823), de Andrés Bello, o, incluso décadas más tarde, los textos martianos *Prólogo al poema del Niágara* (1882) –referido a la obra poética de Juan Antonio Pérez Bonalde–, *Las ruinas indias* (1889) –relativo al legado histórico de las civilizaciones mayas y aztecas– y el ensayo *Nuestra América* (1891), donde el americanismo de José Martí alcanza su madurez.

Textos a los que también se sumarían otros, ilustrativos de la dicotomía latente en la «modernidad latinoamericana»: debatida entonces, simbólicamente, en la elección entre «civilización» y «barbarie». Entre las obras representativas de este tópico figurarían, por ejemplo, los dos ensayos: *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas*

---

<sup>34</sup> Castro Klarén (2009) afirma:

En países con espléndidos legados arquitectónicos amerindios, las ruinas han proporcionado una referencia innegable e inmediata a la antigüedad de la nación. En algunos casos, se han escrito textos profundamente evocadores y, al hacerlo, se ha producido un arqueo-espacio para la nación. Este acto de cognición imaginativa está, por supuesto, anclado en coordenadas intertextuales complejas; por un lado, implica la observación e interpretación *in situ* y, por el otro, utiliza las ruinas como palimpsests, como lugares de libre juego donde la creatividad y el afecto generan capas de páginas que a veces resultan singularmente fuertes e indelebles. (p.77)

(1845), de Domingo Faustino Sarmiento y *Ariel*, de José Enrique Rodó (1900). Ambos dedicaban sus respectivos argumentos a la solución de esta encrucijada metafórica, en la que el llamado a la civilización implicaba seguir el ejemplo de Europa y Estados Unidos respecto a la modernización, mientras la barbarie se prefiguraba en el pasado indigenista de los pueblos latinoamericanos.

En esta segunda etapa, que podríamos llamar de los nacionalismos y que abarca casi todo el siglo XIX, así como las tres primeras décadas del XX, el imaginario relativo a los conceptos de «ruinas» y «utopía» se conforma por un predominio de tres lecturas. La primera responde a la interpretación mitológica fomentada, sobre todo, por un interés arqueológico que pauta el sentido de las «ruinas» como escenas vívidas y evocadoras de los rituales y costumbres de las civilizaciones precolombinas<sup>35</sup> (Castro-Klarén, 2009). La segunda, por su parte, remite al debate acerca de cómo encauzar de mejor manera la «modernidad latinoamericana» y que, por lo tanto, suscribe el entendimiento de ambas nociones a las dicotomías de la época: la contradicción entre «memoria» y «progreso», «pasado» y «futuro», «regionalismo» y «cosmopolitismo». En tanto que la tercera, sería de todas la más sostenida en el ámbito de la literatura, gracias a la vocación de mezclar el entendimiento de los dos términos con los sentimientos nacionalistas y la exaltación

---

<sup>35</sup> La investigadora Sara Castro-Klarén (2009) proporciona un ejemplo de esta primera lectura, basada en un análisis a las anotaciones del inglés Sir Clement Markham, en su diario de viaje por el Cuzco:

The Cuzco that continues to unfold before Markham's eyes is a site of knowledge, ceremony, and glory. As the traveler continues to evoke Cuzco, we find not a description of Inca architectural ruins, but rather an evocation of splendid rituals and ceremonies that filled *plazas* and streets with theatrical dances, joyous offerings to the sun and the moon, and, as in imperial Rome, the march of armies back to Cuzco after the conquest of the great Chimor or Pachacamac. Cuzco's imperial character fascinates the English traveler, and while comparisons to the grandeur of imperial China and India are not missing, also implicit is an allusion to imperial England and its world colonies. (p.85)

El Cuzco, que continúa desplegándose ante los ojos de Markham, es un lugar de conocimiento, ceremonia y gloria. Mientras el viajero continúa evocando Cuzco, no encontraremos una descripción de las ruinas arquitectónicas incas, sino más bien una evocación de espléndidos rituales y ceremonias que llenaron plazas y calles con danzas teatrales, alegres ofrendas al sol y a la luna y, como en la Roma imperial, la marcha de los ejércitos de regreso al Cuzco después de la conquista del gran Chimor o Pachacamac. El carácter imperial del Cuzco fascina al viajero inglés, y si bien no faltan comparaciones con la grandeza de la China y la India imperiales, también está implícita una alusión a la Inglaterra imperial y sus colonias mundiales. (p.85)

al esplendor de la naturaleza americana, de cara a augurarle al continente la posibilidad de un futuro cargado de esperanza.

En el artículo *Literatura y subdesarrollo* (1972), el crítico brasileño Antonio Cándido estudia las transformaciones de esta tercera lectura en la literatura latinoamericana, a partir de un análisis a las principales actitudes vistas entonces en la producción cultural. Una tendencia basada, principalmente, en el éxito de los movimientos independentistas y en la rápida circulación transoceánica de la poesía modernista de algunos autores de la región –con referentes como Rubén Darío, Vicente Huidobro o el propio José Martí–, la cual supuso una inversión de la lógica sostenida desde la colonia, con las metrópolis en calidad de centro del poder cultural. Cándido (1972) hace referencia a la adopción de la idea de «país nuevo» como el factor decisivo en el desarrollo de este cambio, al afirmar su influjo en tres actitudes literarias: la sorpresa y el interés por lo exótico, cierto respeto por lo grandioso y la esperanza en cuanto a las posibilidades americanas en lo político, lo económico y lo cultural. Según complementa: a lo largo de la etapa, los intelectuales del área no hicieron más que heredar ese inicial “estado de entusiasmo” y transformarlo “en instrumento de afirmación nacional y justificación ideológica” (Cándido, 1972, p.336). Así, añade el crítico:

La idea de *patria* se vinculaba estrechamente a la de *naturaleza* y en parte extraía de ella su justificación. Ambas conducían a una literatura que compensaba el retraso material y la debilidad de las instituciones por la supervalorización de los aspectos “regionales”, haciendo del exotismo un motivo de optimismo social.

[...]

Uno de los presupuestos ostensibles o latentes de la literatura latinoamericana fue esa contaminación, en general exaltada, entre la *tierra* y la *patria* –considerándose que la grandeza de la segunda sería una especie de desdoblamiento natural de la pujanza atribuida a la primera. (Cándido, 1972, p.336)

Asimismo, entre los resultados de esta segunda etapa, se advierte la publicación de varios textos que sirven de base para la tradición de la crítica literaria latinoamericana. Los ensayos de Alfonso Reyes aquí ya enunciados, así como los del dominicano Pedro

Henríquez Ureña, a propósito de su labor historiográfica y reflexiva sobre las literaturas nacionales del área, son dos de los principales referentes de este fenómeno durante las tres primeras décadas de la pasada centuria.

Llegado este punto, las reflexiones propuestas por Cándido (1972) también tributan a la identificación de una tercera fase del imaginario latinoamericano, desarrollada desde mediados de los años 30 hasta, aproximadamente, la década de 1990. Se trata de lo que podría catalogarse como una etapa de consolidación crítica, debido a las relecturas que propone sobre el pasado y el presente regional, al amparo del concepto de «violencia». Aun cuando Cándido (1972) no dedica su estudio a la valoración directa de esta tercera condicionante en el cambio de las actitudes literarias del período, es pertinente destacar que su análisis, en cambio, sí arriba a una conclusión parecida, gracias a su interés reflexivo por los vínculos existentes entre «cultura» y «subdesarrollo».

A juicio de Cándido (1972), sería el creciente interés por esta relación, justamente, lo que a la postre decretaría el trueque de perspectiva en la tradición de la crítica literaria local; pues “la conciencia del subdesarrollo [...] impuso la realidad de la pobreza de los suelos, el arcaísmo de las técnicas, la pasmosa miseria de las poblaciones, su incultura paralizadora” como un tema recurrente en las representaciones del arte (p.336). Para el crítico brasileño, semejante visión, en los comienzos de este tercer momento, resultó ser tan pesimista con el presente como problemática con el futuro, si bien añade que, en lo general, se trató de un punto de vista pasivo. Sobre todo, porque:

Desprovista de exaltación, es una perspectiva agónica y lleva a la decisión de luchar, pues el traumatismo, producido en la conciencia por la comprobación de lo catastrófico del retraso, suscita reformas políticas. El precedente gigantismo naturista surge entonces en su esencia verdadera –como construcción ideológica transformada en ilusión compensadora. De ahí la disposición de combate que se extiende por el continente, convirtiendo la idea de subdesarrollo en fuerza propulsora, que da nuevo carácter al tradicional empeño político de nuestros intelectuales. (Cándido, 1972, p.336-337)



Es oportuno señalar que tal conciencia se manifiesta fundamentalmente en la política y el arte de las sociedades latinoamericanas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, al calor del auge y ulterior declive de los gobiernos desarrollistas, de las guerrillas y de los movimientos de liberación nacional formados en el continente hasta inicios de los 70; instante en el que la instauración de dictaduras militares se propaga por Sudamérica y se allana el camino para la penetración del ideal neoliberal en las economías del área, en la década de 1980. Ahora bien, a criterio de Cándido (1972), sus primeros síntomas son palpables desde mucho antes en la producción literaria, la cual, a partir de los años 30, “abandona su amenidad y su curiosidad, presintiendo o percibiendo lo que había de enmascaramiento en el encantamiento pintoresco o en la caballería con que antes se trataba al hombre rústico [latinoamericano]” (p.337).

Entre los principales exponentes de este período está el argentino Jorge Luis Borges, quien, desde los años 40 en adelante, contribuyó al enriquecimiento del imaginario de la región en torno a las tres nociones («ruinas», «utopía» y «violencia»), merced a su prosa humanista: 1) cuestionadora del «tiempo» como categoría estética, 2) irónica respecto a varios ideales de la modernidad y 3) vindicadora del derecho de las literaturas del área a la universalidad<sup>36</sup>. Además de constituir una muestra de originalidad, en la producción literaria de Borges destaca el carácter cosmopolita y erudito de su escritura, decisivo lo mismo en la vasta influencia que la crítica le atribuye a su obra en el ámbito de las letras latinoamericanas, que en la difícil tarea actual de enumerar, sin omisiones, cada una de las fuentes filosóficas, literarias, estéticas y humanistas que moldearon su pensamiento.

---

<sup>36</sup> Existen varios cuentos y ensayos de Borges que son ejemplares en cuanto a las afirmaciones previas. No obstante, cabe mencionar cuatro obras que, a mi juicio, condensan parte de sus aportaciones teóricas y críticos a estos temas. Ellas son: 1) *Las ruinas circulares* (1940), donde se aprecia una problematización del concepto desde un enfoque humanista; 2) *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), texto relevante en torno a una expansión y multiplicidad del tiempo en la poética del autor; 3) el ensayo titulado *El escritor argentino y la tradición* (1953), que avala el derecho de la literatura latinoamericana para la reflexión y el tratamiento de temas universales; así como 4) *Utopía de un hombre que está cansado* (1975), que ofrece una lectura crítica de «lo utópico» en diálogo con la «historia» y la «literatura».

Los aportes de Borges a este imaginario se cifraron, primeramente, en la intelección del «tiempo» como una categoría contemporánea central en el abordaje estético-crítico de la «existencia» y la «condición humana». Razón por la cual, su narrativa se configura entre las primeras del continente próximas a una comprensión de las «ruinas humanas», a través de una tematización de la multiplicidad y las contradicciones del «tiempo» en la experiencia humana. La literatura de Borges enfatiza este dilema a partir del tratamiento de los problemas intrínsecos al «sujeto» y su «memoria» en la contemporaneidad, así como del parentesco existente entre los usos y sentidos de las «ruinas» y los dados a las «utopías», con la participación del «tiempo» y de la «violencia» como dos conceptos articuladores. La centralidad del primero en la obra de Borges, como expresa Carlos Fuentes (citado por Sánchez, 2005), deriva de una perspectiva donde “los tiempos son divergentes, convergentes y paralelos”, al punto de que sus relatos “son incomprensibles sin la inteligencia de una variedad de tiempos y espacios que revelan una diversidad de culturas” (p.26).

La noción «tiempo» de Borges, por tanto, es favorable a una tematización estética y lúdica de su multiplicidad como forma de experiencia, según reflejara el propio escritor argentino en sus ficciones mediante un continuo juego y desdoblamiento de la categoría. Un abordaje que, no obstante, partía de un peculiar entendimiento del término, forjado en el diálogo crítico con la herencia de la filosofía clásica occidental, la metafísica y otras áreas del saber humanista. La investigadora Paulína Šišmišová (2012), profundiza en este asunto al buscar, en su artículo *Los juegos de Borges con el tiempo*, las trazas de esta comprensión en los ensayos, la poesía y la narrativa borgeana. Šišmišová (2012), por ejemplo, establece que en un primer momento –hasta la década de 1950–, Borges concibe el «tiempo» a partir de dos caminos: el de “los juegos intelectuales” –frecuente en sus cuentos–, y el de una lectura existencialista, basada en la relación del término con

el destino, la memoria y la muerte del ser humano; derrotero que, advierte, es a su vez un sentido propiciado clandestinamente por la propia posibilidad del juego (p.342-343). Así pues, precisa la académica, la segunda fase del pensamiento borgeano remite a su poesía, donde a partir de los años 60 se reitera la idea del tiempo como la sustancia del hombre y se aborda la paradoja “del tiempo que pasa y la identidad que perdura” como una “de sus mayores obsesiones” (Šišmišová, 2012, p.343). De modo que, concluye, la preferencia de Borges ilustra “la idea del tiempo cíclico [y múltiple] en los destinos humanos”, a veces, como noción protagónica y subversiva (Šišmišová, 2012, p.347).

Como se ha dicho, con los escritores y ensayistas de esta etapa inicia una expansión crítica del imaginario estético y político en Latinoamérica. Proceso que en la literatura, según Cándido (1972), supera el “optimismo patriótico” y adopta “un tipo de pesimismo distinto del que ocurría en la ficción naturalista”, marcado ahora por una mirada a la situación del “hombre pobre” en su “complejidad, [y así] volviéndose contra las clases dominantes y viendo en la degradación del hombre una consecuencia de la situación (p.352). Dicho giro trae aparejado, entonces, “una floración novelística<sup>37</sup> marcada por el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, llevando los rasgos, antes pintorescos, a descarnarse y adquirir universalidad” (Cándido, 1972, p.352).

Como bien apunta la investigadora María Rosa Olivera-Williams (2009), el largo proceso de la ruina y de sus diversos sentidos en América Latina, ha sido ampliamente documentado por la crítica, especialmente a partir de este tercer momento evolutivo<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Novelas como *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos, *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), del cubano Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* (1955), del mexicano Juan Rulfo, *Los ríos profundos* (1958), del peruano José María Arguedas, *Cien años de soledad* (1967), del colombiano Gabriel García Márquez, y *Conversación en La Catedral* (1969), del también peruano Mario Vargas Llosa, son representativas de esta tendencia.

<sup>38</sup> Para Olivera-Williams (2009): “The long process of ruination, which has been well documented, was especially [sic.] intense in twentieth century Latin America” (p.97).

Etapa que, por una parte, coincide con el auge de los discursos antropológicos como sucesores de los enfoques arqueológicos del siglo anterior, junto a la emergencia de un sentimiento de nostalgia respecto al pasado histórico y de una actitud crítica para con las huellas de los proyectos modernizadores en la realidad regional. La influencia de tales sentidos se haría palpable lo mismo en la narrativa que en la lírica latinoamericana, en la cual, por ejemplo, Olivera-Williams (2009) cita el origen y la popularización del tango, como uno de los factores tempranos indicativos de esta nostalgia y de su incidencia en la obra de varios poetas de la época, incluido Borges<sup>39</sup>.

La actitud cuestionadora, con relación a los efectos de la modernización en el espacio urbano y en la organización de las sociedades del continente, es el denominador común de esta etapa. En cuanto a lo primero: junto a la interpretación política sobre la impronta de la violencia colonial en la generación del subdesarrollo en América Latina, también circularía una reflexión sobre las ruinas como indicadores de la amenaza modernizadora a la «memoria» y a las tradiciones locales, así como a algunos ideales utópicos en la política como los principios de justicia e igualdad social. Rubén Gallo (2009) ofrece una explicación de este fenómeno, a través del ejemplo de lo sucedido con las lecturas de la zona de Tlatelolco, en la capital mexicana, años antes de la masacre estudiantil de 1968. Lo curioso, según Gallo (2009), era cómo las interpretaciones de las ruinas –previas a la reconstrucción del sitio–, dejaban entrever, décadas antes de la masacre, una visión dual respecto al orden sociopolítico mexicano. Por un lado, la proyección del ordenamiento

---

Para Olivera-Williams (2009): “El largo proceso de la ruina, el cual ha sido bien documentado, fue especialmente intenso en la América Latina del sigloXX” (p.97).

<sup>39</sup> A propósito de este tema, Olivera-Williams (2009) plantea que:

If old tangos evoke eternity with their rhythm’s mythical quality, Borges’s poetic quest is to tell the tale of the birth of the modern Argentine nation, but even more concretely and personally, to recover the past of Palermo, the neighborhood in which he grew up. Without the tango, Borges’s quest would not have been possible. (p.99)

Si los tangos antiguos evocan la eternidad con la cualidad mítica de su ritmo, la búsqueda poética de Borges es contar la historia del nacimiento de la nación argentina moderna, pero aún más concreta y personalmente, recuperar el pasado de Palermo, el barrio en el que creció. Sin el tango, la búsqueda de Borges no habría sido posible. (p.99)

deseado: impreso en las soluciones arquitectónicas, y referido a su utilidad para uno de los sectores sociales menos desfavorecidos; del otro, la alusión de las ruinas a la clase más pobre, a los mexicanos marginados y excluidos del diseño original.

Respecto al imaginario utópico, algo parecido tendría lugar con la coexistencia de las lecturas nacionalistas de antaño, que preveían un futuro esperanzador para el continente a raíz de su vasta tradición cultural<sup>40</sup> y, sobre todo, la asunción de un enfoque permeado por la política, y orientado al abordaje crítico de la situación socioeconómica y cultural del área, además de a su necesaria transformación. De este debate nacieron obras clave de la ensayística regional como: *La utopía de América* (1925), del dominicano Pedro Henríquez Ureña, *Notas sobre la inteligencia americana* (1936), del mexicano Alfonso Reyes, *El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural* (1978), del peruano Antonio Cornejo Polar; y *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) o *La ciudad letrada* (1984), del uruguayo Ángel Rama.

Marcada por el paso de varias generaciones literarias y numerosos ensayistas, poetas y escritores de los más disímiles estilos y temas, esta tercera etapa crítica, a decir de la académica argentina Josefina Ludmer (2010), tuvo asimismo un punto de unión en la problematización de la realidad latinoamericana contemporánea, desde el punto de vista de la memoria modernista, basada en las ideas de Nietzsche y de Benjamin. Semejante entendimiento, puntualiza Ludmer (2010), ofrecía entonces “la alternativa a un tipo de historia teleológica cargada de utopías y redenciones” que aún “suponían [la posibilidad

---

<sup>40</sup> Es posible encontrar una formulación explícita de esta idea en el ensayo *La utopía de América* (1925) de Pedro Henríquez Ureña, cuando expresa el «deber ser» del pensamiento latinoamericano sobre «lo utópico», en el contexto de las primeras décadas del siglo XX:

¿Cuál sería, pues, nuestro papel en estas cosas? Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminem laedere*, sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu. (Henríquez, 1985, p.7)

de] un futuro” (p.58). De ahí su apuesta por una postura encaminada al juicio o la acción política, trunca durante las décadas de 1970 y 1980, a causa de varios episodios de «violencia» en la historia del continente. Desde una perspectiva práctica, la interrupción de esta tendencia en el imaginario latinoamericano fue consecuencia de un recorte de las libertades discursivas y representativas del arte, en medio de la propagación de varias dictaduras militares, de un uso desmedido de la violencia estatal o de una crisis conjunta de las instituciones sociales y las autoridades políticas. Una situación, con repercusiones inmediatas sobre la producción literaria y cultural del área, y que determinaría un nuevo punto de inflexión en la constelación de sentidos relativos a las «ruinas» y las «utopías».

El porqué de este giro en medio de las dictaduras, o incluso en las décadas ulteriores, derivaría de un cambio en las lógicas de funcionamiento del arte, gracias a una ruptura o distanciamiento crítico de este en su relación con la política y la historia. En su libro de ensayos *La insubordinación de los signos* (1994), Nelly Richard brinda una descripción del suceso a través de lo acontecido con el arte chileno antes, durante y después de la transición democrática y la reconciliación nacional, con énfasis en la identificación de cuatro fenómenos relevantes. Del instante dictatorial, la autora menciona dos posiciones puntuales: la asunción de una actitud contestataria o de negación frontal al poder y a su política cultural, lo que supuso una lógica clandestina del arte, o bien, la adopción de un mecanismo más oblicuo –de resistencia y supervivencia– cifrado en subvertir el sentido de las representaciones artísticas, en el marco trazado por la gramática representativa de los gobiernos autoritarios. A estas dos se añaden luego, como parte del restablecimiento de la democracia: la realización de intensos debates acerca del necesario respeto a la diversidad cultural y al pluralismo crítico, junto a la revisión y reconfiguración de los vínculos entre arte e instituciones culturales, intelectualidad y poder político, «historia» y «memoria».

Es oportuno subrayar que tanto Richard (1994) como Ludmer (2010), coinciden en considerar a los conceptos de «violencia» y «memoria», por ese orden, como detonante y núcleo de las transformaciones vistas en esta cuarta etapa, respecto de la precedente. A diferencia del manifestado antes, el nuevo interés por la «memoria» se asume como una “respuesta a la caída del futuro y a la necesidad de una doble temporalidad para construir un presente siempre dislocado y duplicado” (Ludmer, 2010, p.58). Motivo por el cual, en la producción literaria de esta última etapa, y sobre todo en el género de la novela, se:

[...] sitúa un corpus de obras que muestran una realidad social violenta, una mirada crítica sobre la nación, los personajes que la habitan, las relaciones sociales que se entretejen entre ellos. Espacios contrautópicos donde no hay lugar para los débiles ni para los deseos: se trata de la narrativa del desencanto que, por otra parte, puede ser enfocada desde otro ángulo: más allá de la puesta en escena de realidades violentas y crisis de valores, desde un punto de vista sociocultural y filosófico, es la consecuencia de la vivencia postmoderna. (Campobello y Callegari, 2015, p.146-147)

Cabe recalcar la importancia de esta causa –la influencia postmoderna–, en el trazado de los temas y preocupaciones manejados por la literatura concebida a partir de los años 90. En lo esencial, porque los enfoques críticos de la literatura regional de las últimas décadas, extraen sus propias formas, juicios y contenidos, de la economía relativa a la época postmoderna, como temporalidad de la «crisis del sentido»<sup>41</sup>. Tal crisis es, a su

---

<sup>41</sup> Uno de los filósofos contemporáneos que ha incursionado en la explicación de esta crisis es el francés Jean-Luc Nancy, quien emplea la expresión «el fin del sentido del mundo» para destacar, en lugar de la decadencia del término, su apertura ilimitada en cuanto a las posibilidades de lecturas y de representaciones en el arte contemporáneo.

No hay más sentido para el ‘sentido del mundo’: lo que cada una de estas palabras y su sintagma significan está capturado en un encierro de todas las significaciones ‘occidentales’, un encierro que de allí en más será homotético en relación con una ‘mundialización’ que ya no deja ningún ‘afuera’ -y en consecuencia tampoco ningún ‘adentro’-, ni sobre esta tierra, ni fuera de ella, ni en este universo, ni fuera de él, en relación con el cual pudiera determinarse un sentido. (Nancy, 2003, p.20)

De ahí que la «crisis» descrita por Nancy (2003), en realidad se deba a una imposibilidad, en el presente postmoderno, de asociarle un número limitado de interpretaciones y de signos a una misma idea, similar a como sucedía antes en las lógicas de la semántica positivista y en las de la dialéctica. Para Nancy (2003), en efecto, la nueva situación del «sentido» implica una superación de estas condicionantes:

La dialéctica siempre es el proceso de una sobre-significación. Pero aquí no se trata de significación. Se debe tratar del sentido en cuanto que no significa, y ello no porque consistiría en una significación tan elevada, tan sublime, última y rarificada que ningún significante alcanzaría a presentarla, sino, por el contrario, en tanto el sentido es anterior a toda significación, en cuanto pre-viene y sor-prende todas las significaciones, a tal punto

vez, extensible a buena parte de los tópicos y de las concepciones que vertebran –o han vertebrado– los debates estéticos latinoamericanos, desde los orígenes del pensamiento autónomo. Hecho que hace de este cuarto instante, más allá del pesimismo exacerbado de los comienzos, un período revolucionario en cuanto a las dinámicas, significaciones y funcionamientos de los juicios estéticos.

Ludmer (2010) resume la vocación creadora de esta etapa, en dos transformaciones concernientes al tratamiento estético y crítico de los conceptos «historia» y «memoria». La primera es el resultado de una transición del «tiempo de la historia» al «tiempo de la memoria», es decir, del abandono de la lógica lineal y causal del tiempo, por una mirada más favorable a los discursos de la «memoria», que no establecen distinguos entre la «realidad» y la «ficción». Así, en un segundo orden, la autora enuncia el paso actual de la novela histórica a las “novelas de la memoria”, donde la tematización del término a menudo “se duplica, se repite, se mide entre padres e hijos y es el tiempo familiar de una generación”, con vistas a que los relatos traten “de cubrir la fisura temporal entre el corte de tiempo del pasado y el presente, que es la fisura misma de la memoria: *la diferencia entre experimentar y recordar*” (Ludmer, 2010, p.62-64).

De dichos cambios nace lo que varios investigadores coinciden en llamar la «nueva novela histórica» latinoamericana (Rössner, 1999; König, 1999; Jiménez, 2017; López, 2017; Flores, 2021), para referirse a una narrativa particular de la región que desde 1990 ha transgredido y enriquecido el modelo clásico de la novela histórica, creado durante el siglo XIX. Como arquetipo de narrativa reciente, esta se inscribe en la tradición de la

---

que las vuelve posibles, formando la abertura de la significancia general (o del mundo) en la cual y según la cual en primer lugar resulta posible que vengan a producirse significaciones. (Nancy, 2003, p.25)

En consecuencia, la «crisis» de este concepto en la postmodernidad alude, de hecho, a una superación de las limitaciones intrínsecas a su definición y a su empleo durante la época moderna. Una idea que es transversal en el cultivo del pensamiento crítico de las cinco o seis últimas décadas, y que se expresa en el cuestionamiento de casi todos los conceptos, ideales y lecturas promovidas por la modernidad.



«nueva novela contemporánea» o «metaficción historiográfica» (Hutcheon, 1988), cuyo propósito reside en reclamar cierta igualdad entre los hechos históricos y los de ficción, asignando a ambos la condición de discursos, y despojando a los primeros de su status de “verdad histórica” validado por la historiografía moderna<sup>42</sup>. En la variante regional del género, lo anterior se traduce en una narrativa para “la denuncia político-social de procesos y hechos históricos latinoamericanos”, una suerte de “contrarréplica literaria del discurso histórico oficial” (Flores, 2021, p.48). Es decir, una reinterpretación de los acontecimientos del pasado: sin distinciones entre realidad y ficción, y al margen de las mediaciones ideológicas propias de los discursos historiográficos, gracias a un abordaje crítico de los hechos y las épocas, desde los ámbitos de la «memoria» y la «experiencia» humana.

El influjo de tales condicionantes en el imaginario regional actual sobre las «ruinas» y las «utopías», deriva, fundamentalmente, de un reconocimiento a la «violencia» en tanto que eje articulador de los múltiples usos y sentidos atribuidos a estas nociones. En el caso de las primeras, junto a las lecturas de las etapas anteriores, proliferan ahora las tematizaciones del concepto desde el punto de vista de las vivencias de los personajes y de los sujetos representados en los relatos. Para Nelly Richard (2009), una de las formas más distintivas del fenómeno, responde a estrategias estéticas conmemorativas que dan

---

<sup>42</sup> Linda Hutcheon (1988) plantea que la “nueva novela contemporánea” surge de una escritura basada en la visión historicista de la postmodernidad: “[which] is willfully unencumbered by nostalgia in its critical, dialogical reviewing of the forms, contexts and values of the past” (p.367). Mientras que:

Historiographic metafiction refutes the common-sense methods of distinguishing between historical facts and fiction. It refuses the view that only history has a truth-claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both are discourses (human constructs or signifying systems) and both derive their “truth” from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extra-textual past to the realm of history in the name of the autonomy of art. (Hutcheon, 1988, p.371)

La metaficción historiográfica refuta los métodos del sentido común para distinguir entre hechos históricos y ficción. Rechaza la visión de que sólo la historia tiene una pretensión de verdad, tanto cuestionando el fundamento de esa pretensión en la historiografía, como afirmando que ambos son discursos (construcciones humanas o sistemas de significado) y que ambos derivan su “verdad” de esa identidad. Este tipo de ficción posmoderna también rechaza la relegación del pasado extra-textual al ámbito de la historia, en nombre de la autonomía del arte. (Hutcheon, 1988, p.371)

forma al trauma histórico, según las lógicas narrativas de la «memoria» (p.176). A decir de la académica chilena, estas estrategias, en el entendimiento de «lo ruinoso», oscilan hoy día desde la lógica decimonónica de la preservación monumental, hasta la apuesta por la restauración o la modificación de las imágenes de las ruinas, en lo material y en lo semántico. Lectura que se sostiene, siempre en atención a la manera en que las ruinas se vinculan a la representación de la naturaleza y los múltiples tiempos que conforman al sujeto, al uso estético y discursivo de los espacios y la «memoria» (Richard, 2009).

Debido a la apariencia actual de palimpsesto, en el imaginario de las ruinas coexiste hoy más de un sentido representativo de las etapas anteriores, que comparte espacio y adeptos con las nuevas tendencias interpretativas aquí descritas. La riqueza del concepto –ligada a su ambigüedad–, no solo permite este hecho, puesto que fomenta, además, la oportunidad de que una misma representación reclame para sí diferentes sentidos, en virtud de variables presentes en los múltiples relatos de la realidad y la ficción. De este modo, la lectura sensible de las ruinas puede definirse actualmente alrededor de varios criterios, aunque como expone la investigadora Sandra Lorenzano (2009), al examinar las narrativas evocadoras de la dictadura argentina (1976-1983), predominen por lo general los sentidos ligados a las vivencias de la violencia contemporánea<sup>43</sup>.

En el caso de «lo utópico», el resultado del trato privilegiado a las repercusiones de este término, ha sido también un predominio de las ficciones ancladas en los rasgos de la literatura distópica: ya sea a través de una representación crítica y negativa de ciertas utopías manifestadas en el pasado del continente, o mediante el enjuiciamiento directo de esta noción, en el tratamiento de otros temas de interés y relevancia estética. En

---

<sup>43</sup> Tal es, por ejemplo, la situación de las ruinas de Tlatelolco, como palimpsesto particular de la geografía mexicana donde convergen tres grandes tópicos de la estética regional: el legado indigenista, el pasado colonial y la impronta cultural de la modernización urbana en los inicios del siglo XX, pero en el cual, sin embargo, brota primero la asociación del lugar a la catástrofe histórica que fue la matanza de cientos de estudiantes mexicanos, en 1968.

cualquier caso, se trata una inclinación latinoamericana intrínseca a la cuarta etapa en la evolución del imaginario de los dos conceptos, que, parafraseando a Lorenzano (2009), pretende esforzarse para escuchar “amid the ruins, the murmurs of minimal stories”<sup>44</sup> (p.258), o, según Noguero (2012), narra “microutopías de la vida cotidiana”, relatos de aspiraciones y de aprendizajes humanos en torno a temas aparentemente insignificantes o protagonizados por sujetos, en apariencia comunes o anodinos (p.58).

### **3.1. Santiago Roncagliolo: ruinas, violencia y versatilidad**

Considerado por la crítica literaria de las últimas décadas como uno de los novelistas peruanos más relevantes de su generación, las novelas de Santiago Roncagliolo se centran, fundamentalmente, en dos temas: la representación de la violencia y su influjo en la historia peruana de las últimas décadas, así como los problemas contemporáneos en la construcción de las identidades y de la memoria histórica individual. El abordaje recurrente de estos dos tópicos le aporta cierta coherencia global a su obra, en medio de la hibridez que la distingue en cuanto a géneros, formas de la escritura y preocupaciones estéticas e históricas. Tal hibridez, de hecho, ha sido señalada por la crítica literaria, en tanto rasgo esencial de su narrativa: posible de confirmar a partir de la incursión del escritor en géneros tan diversos como la aventura, el thriller, el cuento, la novela negra, la ciencia ficción, los relatos de enigma, el testimonio o la ficción autobiográfica.

La trayectoria novelística del autor se resume en la publicación de títulos como: *El príncipe de los caimanes* (2002), *Pudor* (2004), *Abril rojo* (2006), *Memorias de una dama* (2009), *Tan cerca de la vida* (2010), *Óscar y las mujeres* (2013), *La pena máxima*

---

<sup>44</sup> Esta etapa, parafraseando a Lorenzano (2009) pretende esforzarse para escuchar “entre las ruinas, los murmullos de historias mínimas” (p.258).

(2014), *La noche de los alfileres* (2016), *Y líbranos del mal* (2021) y más recientemente, *El año en que nació el demonio* (2023). Según señala la crítica literaria consultada, esta trayectoria alcanzó bastante temprano uno de sus puntos más álgidos con la publicación de *Abril rojo*, obra con la que Roncagliolo obtuvo el Premio Alfaguara de novela en el año 2006. Sobre todo, porque la novela contribuyó al despegue de su carrera como escritor, que hasta entonces le había impedido lograr cierta estabilidad económica en su vida de migrante en suelo español<sup>45</sup>. Debe decirse que para cuando *Abril rojo* comenzó a llamar la atención de los lectores y los estudios literarios, ya su autor acumulaba seis años de expatriación voluntaria, dos novelas, una pieza teatral y cuatro libros de cuentos publicados –dos de ellos para niños–, así como un ensayo acerca del arte nazi. Una obra que había logrado compilar, en paralelo a diversos encargos que aceptó como “escritor fantasma”, guionista o “negro literario” de cara a subsistir en territorio europeo<sup>46</sup>.

Sobre este período en la vida del autor se ha indagado relativamente poco, de no ser por las anotaciones del investigador colombiano Juan Galeano (2018), en torno a varias referencias autobiográficas insertadas por el propio Roncagliolo, tiempo después, en su novela *Memorias de una dama* (2009). Galeano (2018) destaca de este primer momento el esbozo de tres temas centrales en la poética roncagliolana: la migración, el pasado y la violencia. Temas que, a su juicio, serían tratados de distintas maneras en *El príncipe de los caimanes* (2002) y *Pudor* (2004), a causa de diferentes escenarios y géneros de escritura. De ahí que Galeano (2018) subraye cierto contraste entre el abordaje explícito de la primera novela a los efectos del narcotráfico y del terrorismo visto en el pasado

---

<sup>45</sup> Con motivo de una entrevista para el diario chileno *La Tercera*, Roncagliolo declaró:

“Fui a España a ser escritor, siguiendo la estela de los latinoamericanos que habían triunfado en Europa, como García Márquez, Vargas Llosa o José Donoso. Pronto me di cuenta de que los fracasados son muchos más que los triunfadores, sólo que sus historias no trascienden, nadie las sabe” (Gómez Bravo, 2009).

<sup>46</sup> Se denomina «negro literario» o «escritor fantasma» a aquellos autores que ceden los derechos de su obra y aceptan que estas sean firmadas por otras personas, a cambio, principalmente, de algún dividendo económico.

peruano, respecto de la segunda, donde la interpelación del tiempo nacía del relato sobre una familia “a punto de desmoronarse” (p.82).

Galeano (2018) no lo menciona en su indagación, pero es a través de este segundo enfoque que comenzaría a forjarse en las ficciones de Roncagliolo, cierta afinidad entre su escritura y la representación de las «ruinas», como superficies favorables al abordaje alegórico de los problemas metafísicos actuales en la construcción histórica y social de los sujetos. Una inclinación derivada de la mirada narrativa a la crisis familiar desde el espacio de la memoria de los personajes, capaz de servir como alegoría a la exposición de problemáticas arraigadas en el seno de la sociedad peruana. Esta inclinación volvería a advertirse poco después, en *Abril rojo* (2006), merced a una mirada crítica de la obra a las consecuencias psicosociales de la guerra entre el poder y la organización de Sendero Luminoso (SL), en el contexto de la reconciliación nacional implementada a inicios del presente siglo.

Al margen de diferentes posturas argumentativas, teorías y metodologías de análisis, buena parte de la crítica literaria actual, relativa a la novela, reconoce la centralidad de estos rasgos y temáticas, como parte esencial de la doble inserción de la obra del autor, en la tradición crítica de la narrativa latinoamericana contemporánea, y en la específica de la ficción peruana sobre la violencia de las últimas cuatro décadas. Sin embargo, no puede decirse que siempre haya sido así, pues en la evolución de los estudios literarios sobre la obra se advierten dos instantes puntuales: uno temprano, de recepción negativa o incipiente –que abarca aproximadamente los primeros seis años desde la publicación–, seguido de una segunda etapa de revisión y de revalorización crítica de sus aportes a los relatos actuales de la «violencia», iniciada en 2013 y todavía en curso.

En ese sentido, vale destacar que las aproximaciones de la crítica a su narrativa han sido en su mayoría tangenciales, respecto a cómo sus ficciones se compenetran con el imaginario estético actual de las «ruinas» y las «alegorías». Hecho que, por una parte, contrasta con una observación recurrente en otros estudios, sobre el reconocimiento de la tematización de la «violencia», del «miedo» y del «terror» en sus novelas; pero que se explica también a partir de la diversidad de objetos de análisis y enfoques conceptuales que han marcado su recepción literaria y académica.

Un primer punto de convergencia en esta revisión deriva de una mirada a los rasgos formales de *Abril rojo* y a su inserción en la versátil narrativa de Roncagliolo, respecto a la fusión de diferentes géneros literarios. Sobre este punto, por ejemplo, algunos autores (Vich, 2009; Sturniolo, 2010; Sagermann, 2014; García, 2016) han enfatizado el influjo de la novela negra y del thriller psicológico, como las dos grandes fuentes que sirven de base a la narración. En las reflexiones de Norma Sturniolo (2010), las aproximaciones al tema destacan, sobre todo, la apertura de puntos de vista que ello genera en los relatos para explorar en la subjetividad de los personajes; aun cuando, plantea la investigadora, causa también que las ficciones de Roncagliolo solo puedan leerse alrededor de varios tópicos: a saber, “la incomunicación, la soledad, la dificultad de conocer la realidad, la mentira– con distintos disfraces según la historia que cuenta– que oculta la realidad, la muerte” (p.128). Sagermann (2014), en cambio, identifica esta mezcla de géneros como el factor que permite examinar a *Abril rojo* según la tradición de la novela reciente en la región, gracias al “denominador común [de] tomar la estabilidad política y social de inicios del siglo XXI para revisar las consecuencias de conflictos nacionales internos” (p.149). Esto ocasiona, a su juicio, que la obra sea favorable a una tematización de los dilemas ligados a la «condición humana», gracias a la representación de personajes que

participaron directa o indirectamente en la guerra, “ya sea en carácter de víctimas u opresores o ambos a la vez” (Sagermann, 2014, p.149).

Víctor Vich (2009), en cambio, concebía este rasgo como una de las condicionantes que delimitaban la sujeción de la novela de Roncagliolo a varias estrategias del mercado editorial, con incidencia directa en la escritura. Desde una lectura negativa, concerniente a esa etapa primera en la recepción de la obra, Vich (2009) consideraba que al seguir la tradición de los relatos policiales y de la novela negra –fundamentalmente en cuanto al diseño del protagonista, el fiscal Félix Chacaltana–, Roncagliolo había realizado ciertas concesiones que operaban en desmedro del valor crítico de su obra. Así, concluía, *Abril rojo* representaba un ejemplo sobre cómo la cultura peruana se posiciona “en el medio de la globalización capitalista y cómo esta tiene contundentes efectos en la producción de las literaturas nacionales” (Vich, 2009, p.259).

Entre las concesiones realizadas, Vich (2009) destacaba la descripción de Chacaltana como un personaje sin conciencia inicial de la degradación sociopolítica en el entorno peruano de la reconciliación nacional, a la usanza de un detective de la novela negra que, al actuar al margen o en paralelo a la ley, justo iba revelando la realidad sórdida en el curso del relato. En este punto, Vich (2009) resaltaba la contradicción latente en la caracterización del personaje como un representante de la ley y, asimismo, “una especie de inocente que recién «descubre» la ineficiencia y la corrupción del sistema peruano a la mitad de su vida”<sup>47</sup> (p.251). Paradoja que hacía del personaje un “burdo cliché” y, por consiguiente, implicaba varias redefiniciones en el orden representativo del contexto

---

<sup>47</sup> Siete años más tarde, David García Cames (2016) propondría una lectura alternativa de estos hechos, al afirmar que con el diseño de Chacaltana, el autor peruano había dado una vuelta de tuerca al género de la novela negra, respecto al arquetipo del héroe que defiende una ley en la que ya no confía y con la que ya no puede reconciliarse, a medida que descubre su lado sórdido. Para mayor profundización, se sugiere la lectura de su ensayo titulado “*Nadie escuchó los llantos*”: fútbol, crónica y represión en la novela negra hispánica del XXI, dedicado al análisis de dos novelas, entre ellas *La pena máxima* (2014), donde volvía a aparecer el protagonista de *Abril rojo*, en una etapa más temprana de su vida.

peruano: entre ellas, una despolitización de la violencia, además de su conversión “casi solo en un problema de fanatismos religiosos” (Vich, 2009, p.249).

La segunda concesión de Roncagliolo, a criterio de Vich (2009), se debía al hecho de que en la novela tuviera poca participación un actor histórico esencial del conflicto: los campesinos. Pues, en efecto, estos “no hablan y, más bien, son aludidos por un narrador que quiere mantener una prudente distancia con ellos, pero que no consigue dejar de reproducir imágenes muy tradicionales sobre sus identidades”<sup>48</sup> (Vich, 2009, p.251). El resto de las presiones del mercado a la escritura, se referían a la demanda de exotismo y a una representación de la realidad peruana, no necesariamente ligada a los hechos, sino de carácter performativo<sup>49</sup>. Aunque, con todo, el investigador todavía reconocía el valor de la novela para los debates políticos de su época, en el Perú, gracias a la recreación de viejos fantasmas y problemas, en el escenario de la restauración democrática:

Puede decirse entonces que la novela ha sido escrita para revelar aquello que el discurso oficial ha intentado reprimir. Con acierto, ella propone que el mecanismo básico de la cultura peruana reside en el sistemático intento por ocultar la verdad. Al revelar el fracaso del estado-nación en el Perú, *Abril rojo* interviene en el debate político proponiendo representaciones que no por su carácter de ficción dejan de ser altamente significativas respecto a la pugna de interpretaciones sobre lo sucedido. (Vich, 2009, 248)

Precisamente, las dos etapas de la crítica literaria relativa a la novela de Roncagliolo se articulan –al menos, en parte– alrededor de esta discusión sobre las relaciones entre literatura y mercado. Una cuestión que toma como referencia la publicación de la obra, a manos de la editorial Alfaguara, y que, tras la recepción negativa inicial, es reevaluada en los años posteriores, acorde a lo demostrado por varios estudios (Carbajal, 2013; De

---

<sup>48</sup> Vich (2009) atribuye esta representación sesgada a la influencia que tuvo en Roncagliolo la obra de su coterráneo Mario Vargas Llosa, así como a la recepción pasiva en *Abril rojo* de un discurso antropológico que simplificaba las identidades andinas y las «inventaba» acorde a presupuestos cuestionados hoy día. Aunque cabe aclarar que Vich, en su texto, no explicitaba luego cuáles habrían podido ser tales preceptos.

<sup>49</sup> Según Vich (2009), la prosa de la novela no representaba la realidad sino que, en su lugar, la inventaba: “Es decir, el personaje se da cuenta de que la realidad puede ser manipulada por la escritura y que el documento legal no necesariamente existe para reflejarla” (p.256).



Vivanco, 2013; Celis-Castillo, 2015; Chauca, 2016; Autry, 2019). Eric Carbajal (2013) es de los investigadores que retoma este asunto, para valorar positivamente la presencia de discursos históricos y antropológicos, en *Abril rojo*, como una dualidad importante de la escritura capaz de borrar la frontera entre literatura «seria» y «de entretenimiento». La razón expuesta por Carbajal (2013) era una “esfera de ambigüedad y una forzada (o nada natural) neutralidad” en la escritura de Roncagliolo, con efectos disparejos (p.185). Por un lado, porque favorecía el discurso directo o alegórico sobre la «violencia» en el pasado peruano, en paralelo a una representación de otros temas o «mitemas» como la guerra, el terrorismo, el analfabetismo, la religión, la memoria o la identidad regional; pero también, porque permitía trascender un discurso limitado a estos fenómenos, en la búsqueda de una narración más atenta a la «condición humana» de los personajes. Con lo cual, si bien la obra recreaba varios mitos acerca del conflicto armado entre el poder y SL, asimismo pretendía cuestionarlos o deconstruirlos, mediante una enunciación sin distinguos entre lo histórico y lo mitológico (p.182-186).

La crítica literaria existente, perteneciente a la segunda etapa, ha generado consensos en torno a la centralidad del «factor humano» en la novela. Sobre todo, marcada por interpretaciones que ponderan la capacidad de su escritura para encauzar la reflexión narrativa, desde los diferentes ángulos de un mismo tema: la relación entre «memoria» y «violencia». La académica Lucero de Vivanco (2013) puntualiza, por ejemplo, cómo el tratamiento de este último concepto invade por igual las representaciones relativas a lo material y a lo inmaterial, posibilitando su entrada en el espacio de la experiencia y las vivencias de los personajes. Hecho que supone un enriquecimiento de la novela peruana interesada en la época senderista, gracias a una exploración conjunta que oscila entre la alusión directa a los crímenes y la pregunta por sus efectos psicosociales en el peruano contemporáneo. En su artículo, De Vivanco (2013) no esclarece la vocación de anclar

sus lecturas al concepto de «ruinas». No obstante, conduce su análisis en una dirección similar, al exponer cómo el cambio de perspectiva fomentó una trascendencia de los discursos apocalípticos de las novelas peruanas de finales del pasado siglo, a cambio de tramas más centradas en un contrapunteo de la violencia física, con sus secuelas en la memoria de los sujetos y en los procesos de construcción de la experiencia humana. La relevancia de la novela roncagliolana, para De Vivanco, derivaba de esta transformación en el tratamiento literario de un pasado histórico traumático, pues:

Desde esta perspectiva, es indudable que la literatura funciona como una plataforma desde la cual no solo se levantan conocimientos y saberes, sino también significados y valores con los que construir los diversos sentidos de la experiencia vivida. Estas y otras novelas, por lo tanto, entran a dialogar necesariamente con otras interpretaciones de la historia, resultando ingenua e insuficiente cualquier lectura inmanentista, ya se trate de un inmanentismo propuesto desde el texto literario o del texto literario. (De Vivanco, 2013, 136)

Leonor Sagermann (2014) reconoce como una de las virtudes de *Abril rojo*, la visión particular dada por la narración al problema de la violencia normalizada en el Perú del siglo XXI, gracias a la construcción de personajes como Edith. Es decir, a través de la participación en la trama de sujetos que no vivieron la guerra, pero heredan por segunda generación los estigmas existentes con relación a la población andina, y se convierten en “víctima[s] involuntaria[s] de la ideología senderista” (Sagermann, 2014, p.153). Varios estudios (Celis-Castillo; Chauca, 2016; Autry, 2019) coinciden en la idea, al argumentar cómo semejante recurso permite actualizar los debates sobre la violencia del pasado en el mismo espacio de la narración. Ante todo, por una posibilidad evidente del contraste entre un pasado cargado de violencia y un presente aparentemente desprovisto de ella, y que nace de la habilitación narrativa de un performance en las actitudes de las víctimas.

Según acota Pablo Celis-Castillo (2015), el fenómeno de una narración performativa, en la novela roncagliolana, implica un desdoblamiento del texto que impide desligar las representaciones humanas de sus posibles lecturas políticas. Celis-Castillo (2015) toma como referente al personaje de Nélide –madre de uno de los ayacuchanos desaparecidos por su presunta afiliación a SL, quien busca constantemente el cuerpo de su hijo en las fosas comunes descubiertas después de la guerra. Actitud surgida de una melancolía que la mantiene apegada a un duelo crónico e inacabable, cuyo empleo diegético alegoriza un tipo de resistencia andina frente al poder, permeada por la naturaleza performativa del trauma:

Besides being an expression of the strong emotional connection associated with motherhood, this character’s melancholia may also be a performative vehicle to articulate political statements and views. By unceasingly searching in the dirt, screaming, and crying around the mass grave, Nélide successfully “acts out” her political statements of disgust and indignation towards the violent conflict that put her loved one inside one of these terrible holes in the ground<sup>50</sup>. (Celis-Castillo, 2015, p.331)

En la misma línea del investigador anterior, Edward Chauca (2016) señalaría el uso de la locura del fiscal Chacaltana, como una de las estrategias performativas presentes en *Abril rojo* para la tematización crítica de la violencia. Circunscrito en sus análisis a un número mayor de novelas, Chauca (2016) remarcaba de esta obra su comprensión de la locura “as a legacy of the armed conflict”; lo cual, a su juicio, servía para evidenciar “the historical responsibility of those who perpetuate structures of discrimination” (p.75-76). De ahí que su abordaje narrativo también promoviera una postura crítica del

---

<sup>50</sup> Según Celis-Castillo (2015):

Además de ser una expresión de la fuerte conexión emocional asociada con la maternidad, la melancolía de este personaje también puede ser un vehículo performativo para articular declaraciones y puntos de vista políticos. Al buscar incesantemente en la tierra, gritar y llorar alrededor de la fosa común, Nélide “representa” con éxito sus declaraciones políticas de disgusto e indignación hacia el conflicto violento que puso a su ser querido dentro de uno de estos terribles agujeros en la tierra. (p.331)

contexto peruano tras la época senderista, encaminada, según Chauca (2016), a reflejar la recurrente barbarización del sujeto andino “as a strategy of power to justify the use of violence over Andean communities and their territories”<sup>51</sup> (p.75-76).

Los apuntes de la crítica literaria sobre la «violencia» en la novela de Roncagliolo, se redondearían con las observaciones de la investigadora Evelyn Autry (2019), quien vio en los estudios precedentes la ausencia de puntos de vista capaces de abordar “cómo el patrón de la colonialidad impone jerarquías entre humanos a partir de criterios raciales, culturales y de género” (Autry, 2019, p.282). Interesada por el tema de la construcción de la identidad femenina en los personajes de la novela, Autry (2019) esgrimía la tesis de que buena parte de sus representaciones de la violencia, desde los ámbitos del cuerpo y la subjetividad, tributaban en realidad a un discurso crítico que trataba los conflictos sociales de la región andina como consecuencias de una tradición secular. Una visión de las problemáticas actuales en el seno de una sociedad dividida, remitente a ciertas ideas colonialistas como la “superioridad” de la raza blanca y el establecimiento de un orden político y religioso patriarcal, que marcó la incorporación de las comunidades andinas a la modernidad. A través del análisis de algunos sucesos novelescos y del accionar de los personajes, Autry (2019) planteaba: “La violencia representada en *Abril rojo* no es solo una violencia epistémica [...] sino también una violencia discursiva que simbólicamente construye mujeres andinas racializadas, sexualizadas y subalternas” (p.299). Violencia cuya tematización, desde el propio texto, pretendía reproducir y cuestionar el discurso

---

<sup>51</sup>Chauca (2016) afirma:

Thus Roncagliolo’s novel exposes how the barbarization of the Andean (lo andino) is a strategy of power to justify the use of violence over Andean communities and their territories (...). The novel exposes mental illnesses as a legacy of the armed conflict but also uses them to articulate the historical responsibility of those who perpetuate structures of discrimination: Chacaltana’s denial allegorizes the state of denial of those who benefit from these structures. (p.75-76)

Así, la novela de Roncagliolo expone cómo la barbarización de lo andino es una estrategia del poder para justificar el uso de la violencia sobre las comunidades andinas y sus territorios (...). La novela expone las enfermedades mentales como un legado del conflicto armado, pero también las utiliza con vistas a articular la responsabilidad histórica de quienes perpetúan estructuras de dominación: la negación de Chacaltana alegoriza el estado de negación de quienes se benefician de estas estructuras. (p.75-76)

de la modernidad peruana: de la jerarquía de la costa sobre la sierra, de lo mestizo sobre lo indígena, de la modernización de Lima como símbolo de progreso frente a la imagen peyorativa de los sujetos y espacios de la geografía andina (Autry, 2019).

### **3.2. Ruinas, historia y violencia en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez**

Nacido en la Bogotá de 1973, Juan Gabriel Vásquez (JGV) es actualmente uno de los novelistas colombianos más reconocidos de su generación, gracias a una poética que se centra en el abordaje crítico del pasado histórico, con especial interés en algunos de sus sucesos más violentos y traumáticos. La narración desde el espacio de la memoria es parte esencial de su escritura que, si bien ha incursionado en diversos géneros como la biografía, el ensayo o el cuento, ha alcanzado, en cambio, su mayor repercusión crítica en el ámbito de la novela. Varios títulos componen su obra en este género: *Persona* (1997), *Alina suplicante* (1999), *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), *El ruido de las cosas al caer* (2011), *Las reputaciones* (2013), *La forma de las ruinas* (2015) y *Volver la vista atrás* (2020).

En primer lugar, cabe decir que semejante producción literaria ha sido ampliamente analizada por parte de la crítica, debido al creciente reconocimiento internacional de sus ficciones tras ganar el Premio Alfaguara de Novela en el año 2011. Razón por la cual, desde entonces, existe una amplia bibliografía concerniente a la lectura de su narrativa y a la profundización de múltiples temas de su biografía personal y literaria. Dicha crítica, por ejemplo, coincide en la necesidad de establecer un punto de inflexión en el análisis de su poética, que corresponde a la publicación de la novela *Los informantes* (2004). En lo esencial, porque según el propio autor, con ella se consolidaría su comprensión de la

novela al servicio de la investigación sensible de la historia y comenzaría, asimismo, un ciclo de ficciones sobre el legado de la violencia en el pasado colombiano, que cierra con la publicación de *La forma de las ruinas* (2015).

Existen varios argumentos en torno a la constitución de dicho ciclo: uno de carácter biográfico, algunos de corte estético y otro de naturaleza práctica. Este último parece ser el más sencillo de todos para explicar, porque deriva de un denominador común en las cinco novelas de Vásquez que conforman el ciclo: la exploración crítica de algunos acontecimientos históricos violentos en el pasado nacional colombiano. En esto reside uno de los motivos principales de cara a su agrupación, ya que antes de *Los informantes* (2004), la presencia de «lo colombiano» en la narrativa de Vásquez no tenía tanta centralidad. Los fundamentos de tal cambio hay que buscarlos en la propia trayectoria biográfica del autor, donde destaca el influjo de su migración y establecimiento en Europa: primero en Francia (1996-1999), luego en Bélgica (1999) y finalmente en España (1999-2012).

Lo importante del período, según ha explicado el propio escritor (Cavalcanti, 2013; Nance, 2013; Inniger, 2018), fue, primeramente, la posibilidad de poder tomar distancia con relación a su país y, sobre todo, al legado de la violencia anclada en su historia. En buena parte, porque la proximidad de la violencia había sido un hecho frecuente durante la etapa de su adolescencia y juventud en Bogotá, a causa del narcotráfico y la guerra del cártel de Medellín contra las autoridades políticas y la sociedad civil. Interpelado al respecto, Vásquez reconoce que, durante cierto tiempo, había pensado que su decisión de emigrar no estaba ligada a este factor, sino a la aspiración personal de convertirse en novelista, siguiendo los pasos de escritores del boom latinoamericano que emigraron a Europa.

But over the years I have understood that my decisión to leave was strongly affected by the last 12 or 13 years of my life in Bogotá.[...] From age 11, all I knew was violence: strategies to deal with violence and fear, strategies to go on living despite of the constant threat of terrorism, and, as I was growing up, strategies to deal with the fact that my country was corrupted from head to toe by the drug trade and its consequences. In the end, all that kicked me out<sup>52</sup>. (Nance, 2013)

El distanciamiento le permitiría a Vásquez, a partir de constantes experimentaciones, ir buscando en estos años una poética propia y un modo de entender la literatura en su relación con la historia. Una perspectiva, orientada en todo caso a la superación de una imposibilidad de escribir sobre Colombia y su pasado, a causa de una sensación de que no conocía lo suficiente del mismo. Desde su punto de vista, dicho bloqueo terminaría cuando, tras leer a escritores como Joseph Conrad, Vidiadhar Naipaul y Philip Roth, en el contexto de su paso por Bélgica, comprendió que la novela podía ser “un género de averiguación” e “inquisición” (Inniger, 2018, p.169). Motivo por el cual, se planteaba entonces, la escritura era también “una manera de explorar lo que se ignora” e “iluminar las zonas oscuras de nuestra experiencia donde suceden las cosas que no conocemos o que no entendemos” (Inniger, 2018, p.169). Solo entonces, expresa Vásquez, “empecé a sentir que la incomprensión y la incertidumbre sobre mi país y mi relación con mi país no eran un obstáculo para escribir sobre él, es decir, eran justamente la mejor razón para escribir sobre él” (Inniger, 2018, p.169).

Precisamente, los argumentos estéticos del ciclo dimanaban de este hecho, concerniente al logro de una comprensión de la novela como espacio propicio para la indagación de la historia. Convicción que plasmaría en *Los informantes* mediante uno de los intereses

---

<sup>52</sup> Vásquez expresó durante una entrevista:

Pero con el paso de los años he comprendido que mi decisión de irme estuvo fuertemente afectada por los últimos 12 o 13 años de mi vida en Bogotá. [...] Desde los 11 años de edad lo único que conocí fue la violencia: estrategias para afrontar la violencia y el miedo, estrategias para seguir viviendo a pesar de la constante amenaza del terrorismo y, a medida que iba creciendo, estrategias para enfrentar el hecho de que mi país estaba corrompido de pies a cabeza por el narcotráfico y sus consecuencias. Al final todo eso me echó. (Nance, 2013)

más recurrentes de su narrativa: la tematización crítica del pasado y la violencia desde el espacio de la memoria humana. Uno de los críticos que más ha indagado en esta primera etapa de la obra de Vásquez es el belga Jasper Vervaeke (2012), quien define el aporte de esta novela, en el recurso de “la irrupción de un pasado silenciado” o desconocido en las vidas del presente, con los consecuentes traumas que esto genera en los personajes de la ficción (31). Un tópico que se repetiría en las novelas posteriores de Vásquez, en diálogo con cierta mirada en la escritura “al papel simbólico de los objetos [del pasado]” a los cuales “siempre en movimiento, incluso en caída libre” y promotores, a la par, de una comprensión de la historia como campo dinámico (González, 2016, p.483). A los cuales se sumaba, cabe reiterar, la ya mencionada representación de la violencia.

Según la crítica literaria, este interés del escritor por la violencia es también el rasgo que fundamenta la centralidad de la representación de las ruinas en su narrativa, debido a una asunción de la novela como espacio para explorar la condición humana y entablar cierta postura de resistencia con relación a la versión oficial del pasado histórico. Dos finalidades que han sido señaladas por el propio autor a lo largo de varias entrevistas, al afirmar una atención prioritaria de su escritura a las encrucijadas que afronta el sujeto contemporáneo, como parte de su encuentro cotidiano con las secuelas y condicionantes de la barbarie en la historia, así como con los fracasos o errores de su pasado personal. Un posicionamiento que, a su juicio, demanda una actitud de rebeldía por parte de quien escribe, dada en el hecho de que:

O romancista se confronta com o impulso natural dos seres humanos de esquecer o que é incômodo, difícil. Também se confronta com essa espécie de procedimento natural dos governos, do poder, que é reescrita do nosso passado, de nossa história — e o romancista resiste, o romance resiste a esses procedimentos [...]. (De Hollanda y Vásquez, 2013, p.240-241)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Como expresó Vásquez hace poco más de diez años, durante una entrevista:

El novelista se enfrenta al impulso natural del ser humano de olvidar lo incómodo, lo difícil. También se enfrenta a este tipo de procedimiento natural de los gobiernos, del poder, que es la reescritura de nuestro



Este deber ser del novelista explica la recurrencia de las «ruinas» en las ficciones de Vásquez, a partir de sus potencialidades en una representación dual y problemática de lo histórico. En buena medida, debido a que dicho concepto e imagen es bien favorable a la proposición de efectos estéticos de condensación y confusión de las temporalidades, lo cual se traduce en una mayor apertura interpretativa del pasado histórico, acorde a su reconfiguración en el espacio de la literatura. Pero también, deducible de una máxima a la inversa, según la cual, el modo de relatar la historia también determina los procesos contemporáneos de construcción del sujeto y, por ende, es una labor ética del escritor concebir el pasado de una manera dinámica, como instante que “acompaña, incomoda y modifica”<sup>54</sup> al ser humano, a su comprensión del presente y del futuro (De Hollanda y Vásquez, 2013, p.235-236).

Varios estudios literarios (Rodríguez, 2013; González, 2016; Tous, 2017; González, 2018; De Maeseneer y Vervaeke, 2020) han tributado al análisis de esta afinidad con el habla de las ruinas, en la narrativa de Vásquez, con especial interés por una o varias de las novelas de su ciclo sobre la violencia. En su conjunto, lo que cada uno ha aportado entroniza con el reconocimiento de la narrativa del autor como una obra representativa de la «nueva novela histórica», gracias a esa voluntad de problematizar el abordaje del pasado, desde una lógica que inserta el «factor humano» en su revisión crítica. A decir de Raúl Rodríguez Freire (2013), por ejemplo, el concurso de este concepto en *Historia secreta de Costaguana* (2007) había promovido un enfoque del pasado compartido entre Colombia y Panamá antes, durante y después de la construcción del canal interoceánico, donde la visión narrativa de la historia se asemejaba a las teorizaciones de Benjamin y

---

pasado, de nuestra historia, y el novelista se resiste, la novela se resiste a estos procedimientos [...]. (De Hollanda y Vásquez, 2013, p.240-241)

<sup>54</sup> En el texto original de la entrevista, Diogo de Hollanda precisa indirectamente las palabras de Vásquez acerca de su relación con Colombia como un «novelista extranjero», que a su vez condiciona una de las características de su narrativa: la inclusión de “personagens deslocados e a obsessão pelo passado. «O passado», diz, «longe de ser fixo e quieto, nos acompanha, nos incomoda, nos modifica»” (De Hollanda y Vásquez, 2013, p.235-236).

Simmel. Específicamente, a lo planteado por Benjamin sobre el Ángel de la Historia y a la constante lucha entre naturaleza y espíritu expresada en «lo ruinoso» según Simmel, visto en la novela a través de dos ideas: el entendimiento de los grandes relatos sobre la historia y el progreso como núcleo de la desgracia en la vida de la familia Altamirano, y las trágicas peripecias de la construcción del canal, como venganza de la naturaleza ante el espíritu. Dos lecturas, cuyo resultado estético respondía a una inversión del orden de representación del realismo mágico latinoamericano respecto al espacio natural, merced a la “desmitificación de la naturaleza y la cultura (simbolizada en las ideas de progreso e historia)” y a una ironía “con todo aquello que hace sólo un par de décadas asombraba por su condición de maravilla” (Rodríguez, 2013, p.323).

Se trataría, no obstante, de un caso particular de utilidad estética de las «ruinas» que se transformaría en las siguientes obras, para dar paso a su significación como objetos de valor en la comprensión dinámica de la historia. Fenómeno visible, sobre todo, en *El ruido de las cosas al caer*, donde, a juicio del puertorriqueño Aníbal González (2016), “la comprensión de muchos sucesos” dependía de “de poder trazar las trayectorias de esas cosas [los objetos del pasado] y de escuchar y poner luego por escrito el «ruido» que «hacen al caer»” (p.483). Una estrategia, agregaba González (2016), que el narrador empleaba para trascender los sentidos tradicionales de estos objetos, en función de unir subjetividades y crear lecturas más personales de los mismos en el presente referencial de la obra. O que, por otra parte, desde la perspectiva de Rita de Maeseneer y Jasper Vervaeke (2020) y con relación al interés del narrador por el silencio, le posibilitaba a Vásquez aludir en la narración a las propias carencias del lenguaje en la representación de la violencia, además de la imposible reconstrucción total del pasado histórico.

Como apunta Carlos Tous (2017), la centralidad de las «ruinas» en la obra del autor colombiano también se ha evidenciado a través de un ejercicio de la escritura que asocia

la «memoria» con la tematización de los espacios urbanos. Específicamente de la ciudad de Bogotá como “una ciudad hecha a base de ruinas, de reminiscencias, de recuerdos, de fragmentos disparatados del pasado y del dolor que ocupan [en] su espacio urbano” (Tous, 2017, p.68). Lugar preferido de las ficciones de Vásquez, donde los significados múltiples de la geografía citadina, puntualiza Tous (2017), se construyen literariamente con “la espontaneidad de sus transeúntes” y la propia “experiencia personal del lector” (p.68).

Vale señalar que la crítica literaria acerca de las novelas de Vásquez ha profundizado por igual en este aspecto, al punto de considerar la construcción del sujeto en la ficción, como el recurso estético por excelencia en la utilización narrativa de la «ruinas» como concepto e imagen. Al respecto, la investigadora cubana Daniuska González (2018) ha acotado, por ejemplo, que las novelas de Vásquez –en especial las últimas de su ciclo sobre la violencia– generan su visión crítica de la historia colombiana a partir de una caracterización puntual de los personajes en la que predomina el sentido de la huerfanía. Ello consistía en un trabajo narrativo orientado a enfatizar la situación de los personajes como seres sin asideros o espacio en los relatos oficiales del pasado nacional, de cara a su utilización como “formas textuales que consigue Vásquez para explicar y explicarse la vida contemporánea y su ruido cada vez más monótono” (González, 2018, p.172).

Esto incidía, para González (2018), en el hecho de que sus ficciones rompieran con “la representación de temáticas que parecían monolíticas en la narrativa colombiana más reciente” –el narcotráfico, el paramilitarismo y las guerrillas– “para concentrarse en una sociedad a la deriva (consecuencia del horror pasado, no se niega) a través de un sujeto que exhibe la condición de huerfanía” (p.172). González (2018) puntualiza que semejante diseño y descripción de los personajes es un tema común de las novelas de Vásquez en cuanto a la indefensión del sujeto colombiano frente a la violencia pasada,

salvo en el caso de la última obra, *La forma de las ruinas* (2015), donde el abordaje de la huerfanía, a criterio de la académica, era más ambicioso. Esta novela, añade:

[...] problematiza una huerfanía diferente a las de las novelas precedentes: la del sujeto frente a la historia. Buscando establecer un diálogo entre los tres relatos se pretende pensar la huerfanía a partir de una premisa vinculada con la relación de los sujetos Vásquez y Carballo con una historia agujereada por la intriga, a la sombra de la cronología oficial, que cuesta armar como creíble y que les otorga la condición de huérfanos en sus presentes. (González, 2018, p.167)

La crítica literaria de la novela coincide en la idea de que el gran concepto enjuiciado en el texto es la historia, con énfasis en un aporte novedoso de la obra: la revisión de un pasado más abarcador –casi todo el siglo XX colombiano– a propósito de varios hechos que vertebran los discursos y creencias contemporáneas de la nación. El investigador Camilo Bogoya (2019), en ese sentido, cataloga a la obra “como una investigación en la que las certezas nacionales se fragilizan” al calor “de un movimiento pendular entre la obsesión por lo nacional y su distancia, entre el compromiso de narrar la violencia y el deseo de escapar a esa tara” (p.69). Aunque recalca que se trata, al mismo tiempo, de un producto literario “que quiere establecer puentes con lo transnacional” e interrogar “el vínculo entre arte y política”, con los temas de “la extraterritorialidad del escritor” y las “lecciones del exilio voluntario” como “gran telón de fondo” (Bogoya, 2019, p.68-70).

En paralelo con lo observado por la crítica de otras novelas de Vásquez, dos estudios sobre *La forma de las ruinas* coinciden, asimismo, en destacar la caracterización y el uso narrativo de los personajes como una herramienta al servicio del cuestionamiento de la historia. Daniuska González (2018), por una parte, enmarca el potencial crítico de la obra en la relación de dependencia y odio establecida entre Vásquez y Carlos Carballo; vínculo que, a su juicio, posibilita un contrapunteo entre la versión historiográfica y las visiones conspirativas del pasado. En tanto que distingue en Carballo: “la subjetividad

más completa de ciudadano de la huerfanía en la narrativa de Vásquez” debido a que el “pasado lo expulsa hacia una búsqueda veleidosa y torturante”, del sitio negado a su vida en el relato histórico del crimen de Gaitán (González, 2018, p.171).

La académica Bibiana Fuentes (2018), por su parte, remarca de este personaje una variedad de propósitos que ensanchan la discusión crítica sobre la historia. Sobre todo, porque Carballo:

A nivel metaficcional da lugar a la reflexión sobre el estatus de la literatura frente a la historia, A nivel filosófico, introduce una visión alternativa a la teleológica de la historia marcada por la contingencia y la influencia de fuerzas en constante enfrentamiento. A nivel literario, hace una especulación sobre las motivaciones que rodearon los magnicidios. A nivel ético, argumenta la inescapable responsabilidad de cada colombiano con la herencia histórica. (Fuentes, 2018, p.36)

De modo que, prosigue, la novela “plantea el estatus privilegiado de la literatura en el discurso historiográfico como un instrumento de especulación histórica, que contiene su propia verdad” (Fuentes, 2018, p.32).

A partir de una lectura comparada con el cuento de Borges titulado *Tema del traidor y el héroe* (1944), Fuentes (2018) establece otra de las virtudes de la novela de Vásquez en una representación metaficcional que discurre entre dos niveles discursivos: “el de la investigación, donde se hacen conjeturas frente a los autores de dos magnicidios” y “el de la especulación, donde se hacen observaciones sobre los pensamientos, sentimientos y análisis de los investigadores” (p.33). A ello habría que sumarle, también, el particular caso de la representación del tiempo, que a decir de Fuentes (2018), aparece reflejado también desde dos concepciones: 1) el tiempo teleológico y 2) el contingente; mediante los cuales “la novela hace evidente la indeterminación de una verdad general frente al

discurso de la historia” (p.37). Y participa a la par de una revisión crítica de esta, con independencia de los discursos políticos e ideológicos existentes.

### **3.3. Carlos Manuel Álvarez y la tradición literaria postsoviética**

La irrupción de las novelas de Carlos Manuel Álvarez en el escenario de la literatura de la región que dialoga con representaciones estéticas y alegóricas de las «ruinas» es, en primer lugar, un fenómeno novedoso. Tanto, que casi no existen antecedentes de la crítica literaria respecto a su estudio, de no ser por varias entrevistas y reseñas breves que aportan algunas claves en torno a los intereses y características de su escritura. En cuanto a este aspecto, vale mencionar la afinidad de su obra con buena parte de los temas y problemas abordados por la narrativa cubana postsoviética, que se desarrollaría, sobre todo, a inicios del actual siglo.

Esta narrativa agrupa a las obras literarias nacionales publicadas a partir del colapso de la Unión Soviética y otros países socialistas de Europa Oriental, con quienes Cuba sostenía relaciones políticas y económicas estrechas. Respecto a la incidencia de este y otros factores como la profunda crisis económica manifestada en Cuba a inicios de esta etapa, la crítica ha caracterizado a la literatura de entonces a partir de ciertos cambios que la distanciarían con relación a un cultivo previo de las artes acorde a la ideología del realismo socialista. Tal separación fue posible, en parte, gracias a una distensión de los mecanismos de censura que permitió la emergencia de voces antes marginadas, en la producción artística y literaria del país. Cambio llevado a cabo, eso sí, en el marco de una apertura controlada de la posibilidad del disenso. De ahí que empezaran a circular un grupo de obras no necesariamente comprometidas con la ideología socialista y que,

por ende, según la investigadora Sonia Behar (2007), empezaban a fundarse más en “las preocupaciones humanas, filosóficas y estéticas [de sus autores]” (p.38). De modo que, temas como el «hambre», el «hacinamiento», el «exilio» o las «ruinas» comenzaron a aparecer y a ser tratados con mayor frecuencia en la literatura, a veces en claro vínculo con la representación de un deterioro de la «condición humana», vista lo mismo en un proceso de «animalización» de los sujetos que en la progresiva decadencia material de los espacios urbanos y la vida cotidiana.

Como acota Behar (2007), semejante transformación del régimen representativo en la producción cultural de la época se asociaría, asimismo, con la tematización de una crisis del concepto «hombre nuevo»<sup>55</sup>, que había encarnado en las dos décadas previas la formulación del ideal utópico del proceso revolucionario cubano. Esbozada durante los años 60, la noción de «hombre nuevo» aludía a la creación de un individuo superior, en la sociedad socialista, caracterizado por su compromiso con los intereses de la masa social y por una constante disposición hacia la autosuperación moral. Un ideal que, en el contexto de la crisis sistémica del Período Especial<sup>56</sup>, sería entonces representado a través de sentimientos como el desencanto o la incertidumbre respecto al futuro, así como de temas como la frustración de las aspiraciones y proyectos personales, la

---

<sup>55</sup>El concepto de *hombre nuevo* fue propuesto por Ernesto Che Guevara en 1965, entonces uno de los líderes más representativos de la naciente Revolución Cubana, en una carta dirigida a un diario uruguayo en la que se teorizaba acerca de la relación del Estado con el individuo y las masas en el socialismo antillano. Dicha concepción planteaba la acción de una vanguardia social sobre el resto de los individuos que conformaban la masa, de cara a la formación de una nueva mentalidad individual de auto-preparación, disciplina moral e integración del sujeto al colectivo social. Según Guevara (1965), la apropiación de esta actitud por parte del *hombre nuevo*, es lo que fundaba su papel de parte y motor dentro de la sociedad socialista, como “individuo de las masas que hacen historia”.

<sup>56</sup> En Cuba se conoce como Período Especial a una crisis prolongada que se expresó primero en la esfera económica pero que alcanzó repercusiones sistémicas en la sociedad nacional durante la década de 1990 y los primeros años del presente siglo. Entre las causas externas que lo provocaron figura la desintegración del bloque socialista en los años 90 y la imposición del embargo económico por parte de Estados Unidos a la Isla desde 1963. La importancia de la etapa y su repercusión en la sociedad y en la cultura cubana, se deriva, por ejemplo, de la recesión económica sin precedentes que generó en los primeros años: solo el comercio y el PIB nacional, entonces, se vieron mermados en un 70% y 30%, respectivamente. Lo cual se tradujo en la escasez y racionamiento de alimentos y artículos de aseo, en constantes interrupciones de los servicios de suministro de agua, gas y electricidad y una reducción considerable del transporte público. A ello se sumaría un incremento de actividades colindantes con el delito, tales como la malversación y el robo, el contrabando y el comercio informal de casi todo tipo de bienes, artículos y mercancías.

contradicción entre el individuo y el colectivo social, o incluso el deterioro de ciertos valores morales (Behar, 2007).

La complejidad, de cara al análisis crítico de las representaciones e interpretaciones artísticas generadas desde este período histórico en lo adelante, es evidente en un grupo de investigaciones que reseñan algunas de las principales lecturas dadas a estos temas en el ámbito de la literatura. La más evidente, por ejemplo, responde a decir de Behar (2007) y de Ivette Gómez (2009), a la tematización del naufragio del socialismo y de su ideología en el contexto cubano postsoviético, además de la ya referida crítica al utópico concepto del «hombre nuevo» y, en casos puntuales, a la transmisión, asimismo, de un halo de esperanza basado en la supervivencia del cubano a las catástrofes del momento. Lecturas que como destaca la académica estadounidense Vicky Unruh (2009), también serían objeto de oportunismos políticos y atribuciones arbitrarias de sentido, marcando así la proliferación de interpretaciones donde la representación de la crisis podía asumir usos propagandísticos e ideológicos<sup>57</sup>.

Establecer distingos entre cada una de las generaciones de autores que hasta la fecha han tematizado los acontecimientos y repercusiones de semejante crisis, es una labor no exenta de reparos en la que han incursionado distintos investigadores cubanos (Gómez, 2009; Díaz-Infante, 2012; Casamayor-Cisneros, 2013; Quesada, 2016; Gutiérrez, 2018). A veces, y sobre todo, por la necesidad de dividir las diversas hornadas de escritores a partir de sus militancias políticas o de la explicitación dada a estos temas en sus obras. Razón por la cual, aquí se recupera fundamentalmente la propuesta planteada por Odette Casamayor-Cisneros (2013), debido a su mayor interés en asumir la división a partir de

---

<sup>57</sup> Gilberto Padilla (2015) ha estudiado este fenómeno, que denomina un tópico insoslayable en el examen crítico de la literatura cubana y de su recepción: la presencia de un «factor Cuba», entendido como la sobresignificación de los contenidos literarios, a causa de un ubicuo y patológico influjo de las ideologías. Un factor que, a juicio de Padilla, debía ser superado en el análisis acerca de la relación de las obras y las distintas generaciones literarias de la Cuba postsoviética, con la política y realidad sociocultural del país.



las posturas éticas de los autores, más que de las ideológicas. Se trata de una distinción importante, porque precisamente la obra de Álvarez con la tradición narrativa de esta etapa se fundamenta más por un tema de afinidad ética que de coexistencia temporal.

La reflexión acerca de esta cualidad de la escritura le permitió a Casamayor-Cisneros (2013) clasificar las diversas generaciones de escritores cubanos postsoviéticos en tres grandes grupos: 1) la generación centrada en reinventar de la «utopía» de la Revolución o en la búsqueda de sentido a las múltiples manifestaciones de las crisis del momento, 2) la interesada en priorizar el abordaje de la distopía y del pesimismo con relación al presente (camino asumido, en lo esencial, por quienes habían perdido la fe en el proceso revolucionario y no en el socialismo como sistema) y 3) los autores inclinados hacia la «ingravedez ética», e indiferentes ante cualquier intento de reinterpretación histórica del pasado, a la luz de mediaciones ideológicas (Casamayor-Cisneros, 2013, p.21-30). Así, mientras para las dos primeras tendencias, buena parte de la carga ficcional gravitaba alrededor de nociones como la esperanza o el desencanto, en cambio, para la última, esta sensación era sustituida por una postura de incertidumbre sobre el futuro.

Según Casamayor-Cisneros (2013), la relevancia de esta clasificación radica no tanto en el deslinde de las generaciones, como en un esclarecimiento de la “conformación de las posturas éticas” evidenciadas en la literatura cubana postsoviética (p.30). Ante todo, por dos razones puntuales: la complejidad de una división temporal de los autores (por ejemplo, a partir de sus respectivas décadas de nacimiento), en contradicción con temas cuyo abordaje se reiteran de unos a otros y, asimismo, por la notable multiplicidad de escritores que incursionan en una de estas posturas, o bien aparentan entrar al unísono en varias de ellas.

La investigadora subraya en su estudio que este último fenómeno sería visible, sobre todo, en la obra de los autores publicados a inicios del presente siglo, como parte de un proceso de consolidación del tema en la literatura nacional, producida lo mismo dentro del país que desde la diáspora cubana. Una tendencia vigente todavía, a juzgar por la representación de esta época en las ficciones del periodista y novelista Carlos Manuel Álvarez, quien, en apenas cinco años transcurridos desde la publicación de su primera novela, ha acumulado ya cierta atención por parte de varios medios de comunicación y revistas internacionales, junto a algunos reconocimientos literarios significativos<sup>58</sup>.

Nacido en la Cuba de 1989, la producción literaria de Álvarez comenzaría apenas un año antes de culminar sus estudios de periodismo en la Universidad de La Habana, cuando saldría ganador del premio *Calendario*<sup>59</sup>, gracias a la presentación del libro de relatos cortos *La tarde de los sucesos definitivos* (2013). Sin embargo, apenas graduado –al igual que Roncagliolo y Vásquez–, Álvarez decidiría emigrar; hecho que llevaría a que solo cuatro años más tarde pudiera publicar su segunda obra literaria, en medio de una vida itinerante por Nueva York, Miami y México D.F. *La tribu* (2017) fue el título de ese segundo libro que, bajo el sello de una editorial extranjera, reunía varias crónicas del autor en torno a la juventud cubana y el espacio habanero. Entre ambos libros, no obstante, la escritura y actividad literaria de Álvarez no se detendrían, gracias a la fundación de la revista digital *El estornudo*, donde publicaría numerosas crónicas y

---

<sup>58</sup> Entre estos reconocimientos al valor de su todavía novel obra, llaman la atención su inclusión dentro de las listas *Bogotá 39* (en 2017) y *Granta* (en 2021). La primera está dedicada a enumerar los 39 autores, menores de cuarenta años, más prometedores en el panorama latinoamericano de las letras, y fue otorgada por segunda ocasión en 2017 gracias a una colaboración entre el Hay Festival y algunas entidades bogotanas. Entretanto, la segunda fue conformada por una prestigiosa revista británica de similar nombre (*Granta*), para destacar a una selección de 35 jóvenes hispanohablantes con relevancia y proyección en la escena literaria actual. A estos dos reconocimientos se suma, recientemente, la publicación de un libro de crónicas titulado *Los intrusos* (2023) que resultó ganador del 3er Premio Anagrama de Crónica, otorgado por la editorial del mismo nombre y la Fundación Giangiacomo Feltrinelli. Entre los miembros del jurado del premio figuraron los nombres de Juan Villoro, Leila Guerriero, Martín Caparrós, Silvia Sesé y José Javier Villareal, entre otros.

<sup>59</sup> Premio literario otorgado por la Asociación Hermanos Saíz (AHS) de Cuba, con una frecuencia anual, para reconocer las creaciones de los jóvenes escritores más destacados a nivel nacional. Este galardón, asegura la publicación de las obras ganadoras en el plazo de un año.

artículos más sobre la realidad cubana. Cabe agregar que, durante esta etapa, Álvarez también colaboraría como redactor en varios medios de comunicación internacionales.

La publicación de su primera novela, titulada *Los caídos* (2018), acontecería poco después de su paso por la capital mexicana y su ulterior establecimiento en Miami. Y su repercusión sería casi inmediata, pues al siguiente año de su distribución, sería reseñada por medios periodísticos como *El País*, *The New York Times* o *The Chicago Tribune*. A lo que se sumaría también su traducción y publicación en inglés, por Frank Wynne, bajo el título de *The Fallen* (2019). Su segunda novela, *Falsa guerra* (2021), aparecería, en cambio, en circunstancias distintas, marcadas por una mayor participación del autor en la vida política de la oposición al régimen gubernamental cubano.

La incidencia de este factor en su escritura comenzaría a expresarse en determinados pasajes de *Falsa guerra*, en la que algunos relatos y representaciones, a diferencia de lo visto en *Los caídos*, entablaban a veces una relación directa con el pasado histórico del país, desde una visión crítica mediada por la ideología. Esta segunda novela estimularía la inclusión del autor en la prestigiosa lista Granta, que reconocía a autores jóvenes con proyecciones en el futuro escenario de las letras, al tiempo que servía de preámbulo para la inserción de su obra narrativa, por primera vez, en el mercado editorial europeo con la publicación de un nuevo libro de crónicas titulado *Los intrusos* (2023). Una obra que, como la anterior, estaría condicionada asimismo por la militancia política de su autor, al condensar en sus páginas buena parte de su experiencia en el contexto de la huelga de hambre y de la represión sufrida por los miembros del Movimiento San Isidro, a fines del año 2021<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> El reconocimiento internacional del Movimiento San Isidro sucedió en 2021, a partir de la huelga de hambre realizada por varios amigos del rapero cubano Denis Solís, en protesta por su arresto arbitrario y encarcelación. El movimiento, había nacido años antes a partir de un proyecto comunitario de artistas

Similar a los casos de Vázquez y Roncagliolo, es plausible caracterizar a la narrativa de Álvarez a partir de su marcado carácter cosmopolita y cierta predisposición hacia el tratamiento y representación del pasado, desde el potencial alegórico de las «ruinas» en su doble función estética de imagen y concepto. Primeramente, porque en sus novelas el interés crítico referido a la historia a menudo trasciende la posibilidad de una reflexión preocupada por la «cubanidad» y se adentra, por el contrario, en el abordaje de temas universales como el «encierro», la «pobreza», la «memoria», el «hambre» y el «exilio». Asuntos que, en el caso de *Los caídos*, se entremezclan con una tematización de la sociedad que sobrevivió a las múltiples crisis del *Período Especial* (1990-2004), y que en la novela promueve la representación de ruinas como la enfermedad y el sueño desde la perspectiva de una familia cubana en decadencia.

Vale mencionar que el carácter alegórico de los relatos agrupados en esta novela de Álvarez ya ha sido apreciado en algunas reseñas críticas y entrevistas breves, como las realizadas por el traductor George Henson (2019 a; 2019 b) y la ensayista Penélope Córdova (2019). Textos en los que se ha destacado, por ejemplo, la posibilidad de leer la obra como una suerte de historia simbólica sobre la relación del autor con Cuba. Se trata de una interpretación que, si bien ha sido descartada por el propio Álvarez, a decir de Córdova, resalta en la capacidad de la novela para inscribirse en la era post-castrista y en la representación de “una realidad que incide en la condición humana en forma de incertidumbre y decepción por lo que no se cumplió”. O, como acaso expresa Henson (2019 b), porque:

Simultaneously, the family portrayed in the novel functions as a metonym for contemporary Cuban society at large. And while Álvarez denies that *The Fallen* is a

---

opositores al gobierno cubano. En medio de la protesta y de las restricciones sanitarias por la pandemia de Covid-19, Álvarez regresaría a Cuba, anunciando antes su vinculación con el movimiento y la huelga de hambre. Las autoridades cubanas emplearían la incorporación del autor a la casa desde donde se realizaba la huelga, como el pretexto para entrar y disolver la protesta. Durante las siguientes semanas al hecho, Álvarez sería detenido y vigilado por la inteligencia cubana, hasta que abandonara el país.

political allegory, it is difficult not to read it as one. What is certain is that *The Fallen* is a novel about society in collapse under the crushing weight of Cuba's failed socialist project<sup>61</sup>.

Semejante fundamentación también es subrayada por la investigadora Bárbara Riess (2020) en un análisis de la obra para la revista *Latin American Literature Today*, al afirmar que, aun cuando los relatos de Álvarez priorizan una exploración literaria de la condición humana durante y después del Período Especial, sus personajes, en cambio, “habitan esferas que suelen mencionar quienes sopesan los claroscuros de la Revolución Cubana”. Razón por la que corresponde al lector la tarea de “llenar los espacios entre la acción [novelesca]”, con vistas a dilucidar las consecuencias de esta época histórica, principalmente a largo plazo.

Al margen de lo esclarecido por esta incipiente crítica, las restantes explicaciones en torno a la poética de Álvarez –y, en particular, a la vocación cosmopolita de su escritura y a su afinidad con una interpelación de la realidad histórica reciente– deberán buscarse en las entrevistas al autor. Labor en la que adquiere interés la relevancia que le atribuye Álvarez a su vida de migrante, como instante de revelación de su vínculo con Cuba, gracias a un extrañamiento y a una distancia que estimuló la curiosidad, posibilitó el diálogo con otras realidades y liberó a su prosa de la rabia o del resentimiento que venía gestándose en su interior desde el exilio. Debido a dicha claridad, Álvarez cataloga su escritura como fundada en contraposición a un proceso intuitivo, similar al que acontece cuando algo cae al suelo y se intentan barrer u ocultar los pedazos bajo la mesa; pues, en efecto, su obra narrativa consiste en “un poco meter la escoba debajo de la mesa y sacar

---

<sup>61</sup> A decir de Henson (2019 b):

“Simultáneamente, la familia retratada en la novela funciona como metonimia de la sociedad cubana contemporánea en general. Y aunque Álvarez niega que *Los caídos* sea una alegoría política, es difícil no leerla como tal. Lo cierto es que *Los caídos* es una novela sobre la sociedad en colapso bajo el aplastante peso del fallido proyecto socialista de Cuba” (Henson, 2019 b).

todo lo que has escondido ahí, todo lo que se supone que son escombros y desechos, sacarlos de nuevo a la luz y componer algo con eso” (Auloiti, 2018).

Su poética consiste, entonces, en emplear la literatura, no tanto para descubrir como para reconocer o admitir la existencia de una verdad incómoda, la cual, en *Los caídos*, parece ceñirse a la problematización del entorno social cubano, más allá de los estragos causados por la crisis inicial del contexto postsoviético. Una verdad que, además, insiste en la ausencia de caminos vedados para una literatura cuestionadora de estos problemas desde la «memoria» humana, dada “la posibilidad de [que] uno pueda destruir si quiere esa memoria, desacralizarla y no tener que asumirla como un deber, como la tradición que hay estrictamente que preservar”, sino “tomar esa materia de la que viene y trabajar con ella y negarla incluso si es preciso” (Auloiti, 2018).

# DERIVACIONES MÍTICAS Y ANTIUTÓPICAS DE LAS RUINAS HUMANAS ABRIL ROJO Y LA SOLUCIÓN DE LA LOCURA ¿DESMITIFICADORA?

*“Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento”*

*Mario Vargas Llosa, Conversación en La Catedral, 1969*

Por una curiosa e inexplicable ironía de los acontecimientos hubo dos cuestiones que captaron mi atención la tarde en que me disponía a entrevistar al periodista y novelista peruano Santiago Roncagliolo. La primera tenía que ver con lo acaecido en Perú apenas cinco días antes, cuando el entonces presidente electo Pedro Castillo, en comparecencia televisiva, había anunciado su decisión de disolver el Congreso, convocar a elecciones en las filas de esta institución e intervenir el poder judicial. En realidad se trataba de un intento golpista bastante similar al realizado poco más de tres décadas antes por Alberto Fujimori, el cual correspondió a una de las épocas más violentas de la historia peruana reciente. Precisamente, la época retratada por *Abril rojo* (2006), una de las novelas de Roncagliolo más reseñadas y estudiadas por la crítica literaria de su obra.

El segundo hecho, en cambio, iba ligado a la vigencia de la pregunta planteada por el narrador de la novela *Conversación en la catedral* (1969), del también escritor peruano Mario Vargas Llosa, más de cinco décadas antes. La pregunta en cuestión, esbozada una tarde en que el protagonista de la obra, Santiago Zavala, transitaba por la avenida Tacna era la siguiente: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” (Vargas Llosa, 2015, p.15). De semejante pregunta no solo resultaba irónico advertir el paralelismo de que mi entrevistado también se llamaba Santiago, sino en esencia el hecho de que responderla, en medio de la inestabilidad política evidenciada en Perú durante las últimas décadas, seguía siendo una tarea ardua. Ante todo, porque como sucedía en la novela de Vargas Llosa, la pregunta implicaba el replanteamiento de otra, concerniente al instante en que se había jodido Zavalita, es decir, el sujeto peruano.

Así que llevado por estas coincidencias y por lo difícil que resulta a veces resistirse a realizar una pregunta de esta índole, decidí planteársela a Roncagliolo como una manera de iniciar el diálogo. Lo que no sabía entonces, era que en la respuesta del autor también obtendría algunas de las claves de su narrativa. El escritor replicó:

Bueno, solo puedo decir que no fui yo, cuando yo llegué ya estaba así. Pero creo que lo que lo jode a nivel estructural e histórico, es la incapacidad de los grupos sociales para entenderse. Y esto lleva siendo así [desde] hace quinientos años. Hay gente que viviría más feliz al ponerse de acuerdo pero no está preparada para reconocer la humanidad de los otros y entonces es un país en guerra perpetua, en guerra permanente. (Roncagliolo, entrevista personal, diciembre de 2022)<sup>62</sup>

Comprender la vigencia de la guerra relatada en *Abril rojo*, en relación con el fallido autogolpe pretendido por Castillo, partía de asumir tal premisa: en cierto modo, las guerras políticas en el Perú contemporáneo aún nacían de una incompreensión social de base. En la mencionada novela roncagliolana, dicha tensión social era explicitada en tres temas políticos: 1) las asimetrías en cuanto a infraestructura y poder dadas entre Lima y

---

<sup>62</sup> El texto íntegro de esta entrevista aparece en los anexos de la presente investigación.



las comunidades andinas, 2) el propio enfrentamiento armado entre el Ejército nacional y la organización terrorista Sendero Luminoso (SL) y 3) las incongruencias dadas entre el discurso de una institucionalidad defensora de la democracia y la arbitrariedad de las fuerzas armadas peruanas en el gobierno de estas regiones rurales. Pero la exploración de este tema desde la ficción, a la luz del interés por abordar estos conflictos desde una dimensión humana, adquiriría asimismo otras implicaciones en los ámbitos religioso, experiencial, histórico y místico.

*Abril rojo* narra la historia de un fiscal formado en Lima, Félix Chacaltana Saldívar, que al regresar a su pueblo natal de Ayacucho redescubre en la investigación de varios crímenes que sugieren un resurgimiento del terror protagonizado por SL, así como en la recuperación de la memoria acerca de su pasado personal, su propia inclinación hacia la violencia. La trama acontece en el instante de la reinstauración del orden democrático que puso coto, en el umbral del presente siglo, a dos décadas de guerra entre el Ejército y SL, así como en el contexto de los festejos religiosos por Semana Santa y las jornadas previas y posteriores a la celebración de una nueva elección presidencial.

La indagación de Chacaltana pone de relieve la reconstrucción gradual de ese pasado en el que la población civil de Ayacucho se vio a sí misma envuelta en la guerra, como blanco y víctima de los dos bandos. La advertencia de las huellas de dicho pasado en los asesinatos que Chacaltana investiga es así el detonante de una narración orientada a explorar las diversas causas y rostros de la violencia en Perú, a través del contacto que lo histórico sostiene con los distintos “matices de la condición humana” (Roncagliolo, entrevista personal, diciembre de 2022). La obra realiza esta reconstrucción del horror a través de una acumulación de «ruinas» que convergen en una alusión a la continuidad del miedo y del trauma en la población ayacuchana. La centralidad de «lo ruinoso» deriva de una narración en la cual el esclarecimiento de los crímenes, de conjunto con la

puesta en perspectiva de las preocupaciones y los sueños del fiscal, van armando la imagen de un pasado que al final se revela monstruoso, sórdido.

Tal es la clave, en la novela, de una representación antiutópica del presente peruano de la vuelta a la democracia, en la que como puntualiza el propio escritor, cada “parte de los crímenes que va cometiendo el asesino, van mutilando una parte del cuerpo de sus víctimas y construyendo el cuerpo de una sociedad en la que todos son monstruos” (Roncagliolo, entrevista personal, diciembre de 2022). La concreción de dicha imagen aparece con mayor nitidez en el último sueño del fiscal, donde la mirada a una amplia pradera de la geografía ayacuchana revela la posibilidad de un tiempo futuro marcado por múltiples lecturas. La antiutopía relatada en la novela tiene quizás su momento más representativo en este sueño, en el que nuevamente las implicaciones religiosas, míticas e históricas afloran en la descripción de un monstruo que recorre el terreno, al parecer desprovisto de la huella dejada por la violencia de la época senderista.

Vale decir que, justo en esta visión, se cifraba la vigencia que *Abril rojo* tendría en aquella tarde de entrevista, en calidad de anticipación sensible sobre el último episodio de inestabilidad política vivido en el Perú de 2022. Pues en medio de la aparente calma de los ordenamientos democráticos recientes, la sombra de la corrupción y la violencia asociada al ejercicio del poder volvía a emerger en la tentativa golpista de Castillo, en la represión y en las múltiples manifestaciones sociales que a la sazón sacudieron al país. Las líneas venideras tienen el propósito de profundizar en una interpretación que rescata de este fenómeno, el análisis sobre la eficacia estética y la dimensión ética de lo relatado en la novela. El fenómeno en cuestión, es la mirada a una narración antiutópica donde la representación de las «ruinas», sobre todo en sus dimensiones «humanas», proporciona el vaticinio de un futuro social poco esperanzador y la posibilidad de una liberación en el seno del reconocimiento de «lo humano», que es también la validación del derecho a

la individualidad y a la alteridad, en las relaciones sociales de los grupos que componen esta nación.

#### **4.1. Historia y crisis del sujeto: la diversidad de las ruinas humanas**

Más allá de constituir una moda, la centralidad de la representación de la violencia política dentro de la novela peruana del siglo XXI tiene un condicionamiento histórico cuya explicación habría que buscarla en varios de los acontecimientos relativos a la vida y al orden social del país durante la segunda mitad del pasado siglo. Específicamente, desde la época del fin del llamado «cuarto militarismo peruano»<sup>63</sup>, la cual involucró a no pocas zonas rurales del país y a sus respectivas poblaciones, en medio de una espiral de crímenes y actos violentos perpetrados por los dos bandos de la guerra que enfrentó a las fuerzas armadas y al Estado, contra la organización terrorista de Sendero Luminoso. No solo es posible evaluar la repercusión de esta etapa en cuanto a la cantidad estimada de víctimas –70 mil según el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003)– sino, sobre todo, desde los efectos psicológicos que la profusión del terror dejó en los sobrevivientes.

Solo en el plano psicosocial, según el informe de la CVR (2003), el conflicto armado generó innumerables secuelas permanentes en la identidad personal y en las relaciones familiares y comunitarias de muchos peruanos. Secuelas que, a partir del año 2000, en el contexto de la vuelta de la democracia, requerían el concurso “no sólo de la activa

---

<sup>63</sup> La etapa del cuarto militarismo en Perú (1968-1980) abarca un grupo de dos gobiernos caracterizados por la supremacía del mando militar en la conducción política del país, a causa de dos golpes de Estado consecutivos protagonizados por Juan Velasco Alvarado en 1968 y por Francisco Morales Bermúdez en 1975. Un período histórico signado en lo general por la promoción de medidas nacionalistas e impopulares, la supresión de la libertad de prensa y por una marcada crisis financiera, cuyo término se empezó a gestar con el llamado a una Asamblea Constituyente en 1978, la aprobación de una nueva carta magna al año siguiente y la celebración de unas elecciones democráticas en 1980.

solidaridad de la sociedad, sino también de una atención profesional competente” (p.1-2). La persistencia del miedo y la desconfianza, así como la negación del duelo y de la pérdida, el odio, el resentimiento y la soledad en el dolor, constituían entonces un breve botón de muestra de este impacto, capaz de reflejar la complejidad del escenario en el que una nueva hornada de novelas concretó su emergencia.

Esta narrativa se vería reforzada, asimismo, por las influencias de la «nueva novela histórica latinoamericana», que se perfilaba a finales del pasado siglo como una variante regional anclada en el cuestionamiento de los relatos históricos, desde la perspectiva de la crisis postmoderna del sentido. Influencia traducida en una igualación de la ficción y de las versiones historiográficas del pasado, como dos construcciones narrativas donde era posible acercarse a los hechos de «verdad histórica» (Flores, 2021; Jiménez, 2017). Lejos de constituir un cambio trivial, semejante perspectiva implicaba dos posibilidades revolucionarias en las relaciones entre literatura e historia: pues, por una parte, permitía subvertir el modelo decimonónico de la novela histórica y ampliar, en consecuencia, el potencial creativo y crítico de las ficciones en la revisión y cuestionamiento del pasado. Mientras que, del otro lado, promovía la desmitificación y desacralización de los hechos y personajes históricos, con vistas a su representación literaria desde los puntos de vista y problemas de la «condición humana».

En el caso de la narrativa peruana, como acota Lucero De Vivanco (2013), tal influjo conllevaría a un giro en el tratamiento y representación de la violencia expresada en los conflictos armados del pasado nacional, con énfasis en lo sucedido durante la época de SL. Pues, si bien en las primeras novelas del tema –escritas y publicadas en paralelo al desarrollo de los hechos–, imperaban los discursos apocalípticos y las representaciones explícitas y viscerales del terror, a partir del año 2000, con el fin del régimen autoritario de Alberto Fujimori, el interés de las ficciones se desplazaría hacia la problematización

crítica de los efectos psicológicos y sociales de la guerra, poniendo al ser humano y a su experiencia en el centro de los debates sobre la reconciliación nacional. Así lo plantearía De Vivanco (2013), al subrayar cómo las novelas peruanas del actual siglo instalaron un “nuevo eje de debate” sobre la historia nacional, a través de una narración atenta “a los problemas relacionados con la elaboración de la memoria” y, sobre todo, de su lado más oscuro: “la elaboración del olvido (sin justicia ni reparación previas)” y sus estrategias “de negación, silencio, borramiento, oclusión, [y] exculpación” (p.138).

El rol representativo de *Abril Rojo*, entre este grupo de novelas, parece indiscutible si –a la luz de lo aportado por la crítica, y más allá del alcance de su recepción en el plano internacional–, se examinan varios aspectos éticos y estéticos de la narración, derivados de su propia «política de la literatura». Me refiero a la política misma que brota de los acontecimientos novelescos, del lenguaje y de las representaciones literarias, definida por Rancière (2013) como formas de la eficacia del arte: la producción de “efectos por la suspensión [estética] de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras” (p.68). Un régimen de eficacia, por tanto, propiciador de que la literatura pueda recrear e intervenir en las discusiones políticas, culturales y sociales de su tiempo, al margen de las posibles filiaciones o determinaciones extra-literarias, mayormente ideológicas, que se le puedan atribuir.

Cabe puntualizar que la asunción de una perspectiva similar fue lo que posibilitó una revalorización de la novela por parte de la crítica, una vez superadas las visiones sobre el influjo del mercado editorial en su escritura. Esto porque, como sostuvo Eric Carbajal (2013), en *Abril rojo* también se manifestaba un posicionamiento crítico por parte de su autor, debajo de la aparente ambigüedad y neutralidad desplegada en el tratamiento de la violencia del pasado peruano. Edward Chauca (2016) por ejemplo, había señalado la

postura política de Roncagliolo, en una evolución de la trama que, a través de la crisis de identidad del fiscal Chacaltana, tendía a plantear con el desenlace, la responsabilidad histórica de todos los peruanos; incluidos aquellos que ejercieron, permitieron o incluso ignoraron las evidencias del horror perpetrado en las zonas rurales del país, en medio de los conflictos armados entre SL y el régimen autoritario de Fujimori. Consideraciones a las que se sumarían más tarde las de Evelyn Autry (2019), a propósito de un enfoque mayor que posibilitaba entender el abordaje epistémico y estético de la violencia, en la obra, como una reproducción y un cuestionamiento de los mecanismos normalizadores de la crisis peruana contemporánea –como estado fallido– heredados directamente de la época colonial. Tres juicios que, en definitiva, corroboraban una misma idea, relativa al hecho de que la novela de Roncagliolo establecía su propia política literaria respecto al pasado nacional, a su presente y futuro.

La atención de la crítica a dichas posibilidades de «politicidad literaria», así como la puesta en práctica de esta perspectiva en los análisis textuales de la novela, es lo que ha permitido inscribirla, por ejemplo, en la línea de las transformaciones estéticas presentes en la «nueva novela histórica» regional. Es decir, en la comprensión de *Abril rojo* como una obra que se nutre de las hibridaciones de géneros y preocupaciones características de la novela latinoamericana postmoderna, cuyo propósito último deriva de una revisión y rescritura de la historia a la luz del «factor humano». Una influencia que se traduce no solo en la adopción de un fin crítico definido en cuanto al pasado peruano, sino también, y sobre todo, en el diálogo de la obra con el arsenal de recursos, estrategias y órdenes de representación sensible evidenciados en el cultivo local del género.

Justo ahí se fundan, por ejemplo, los diálogos de esta novela con el vasto imaginario de las «ruinas» y las «utopías», como dos nociones presentes en la progresión del relato, cuya tematización también contribuye a identificar su «politicidad» y carácter histórico

en tanto producto literario. En el caso puntual de las ruinas, hay en la obra una apelación frecuente a su potencial alegórico y complejizador del tiempo, desde su doble calidad de imagen y concepto. Visión que se complementa con una mirada a la violencia en tanto herramienta del poder y práctica intrínseca a la implementación acrítica de las utopías políticas y sociales, como las propuestas por Sendero Luminoso a partir de una mezcla de las ideas maoístas del socialismo y el proyecto de las guerrillas latinoamericanas de los años 60.

Ahora bien, en *Abril rojo* la convergencia de los conceptos «ruina» y «violencia» se aprecia en el hecho de que, si como considera De Vivanco (2013), la reconstrucción del pasado se articula desde los ámbitos de la escritura y el cuerpo de los personajes, en las representaciones de las ruinas sucede algo parecido, gracias a que estas se dividen asimismo en dos categorías: las «ruinas documentales» y las «humanas». Así, mientras las representaciones de las primeras se limitan a ejemplos puntuales como los informes del fiscal Chacaltana o las cartas del asesino, el comandante Carrión; la tematización de las segundas contempla un número considerable de variaciones que oscilan desde los restos anatómicos, hasta otros de carácter cognitivo o emocional. Pero un conjunto que, a fin de cuentas, tributa a un mismo propósito de reflejar el caos del contexto peruano postguerra, según sus respectivas materialidades de origen: es decir, las ruinas humanas en tanto evidencias performativas del caos (asociadas al cuerpo) y las documentales –en especial las cartas del criminal–, cual testimonios de un “lenguaje del caos” mimetizado con la crisis de la institucionalidad cívica y política de la nación (Roncagliolo, entrevista personal, diciembre de 2022).

Sin embargo, en la novela lo que predomina es un inventario de ruinas humanas que incluye la representación de cadáveres, de restos biológicos, de trozos de ropa roída por el tiempo y por la tierra, como los observados por Chacaltana tras el descubrimiento de

una de las fosas comunes de la época senderista. Una escena descrita por el personaje a través de una indistinción entre los fragmentos de ropa y los huesos, debido al avanzado estado de descomposición de los cuerpos, y que se compenetra con la propia confusión para identificar cada uno de los muertos, a causa del amontonamiento de unos y otros en el espacio de la fosa común. Pero, asimismo, ruinas humanas que aluden a un inventario de seres torturados o desaparecidos tras su presunta liberación por parte de las fuerzas armadas, de familias masacradas durante la noche andina y, especialmente, de vivencias sobre los disímiles episodios del terror, traídas al presente por medio de una «memoria traumática».

En este último apartado se agrupan los recuerdos de episodios violentos que varios personajes como Edith o Chacaltana pretenden olvidar o han olvidado –o que al menos desean mantener en silencio–, así como las aspiraciones y proyectos de vida deshechos por la violencia homicida y que configuran, en el presente de la narración, la existencia de «sujetos residuales». En específico, de personas que presienten que han fracasado en el logro de sus metas personales, o bien sostienen una relación incómoda con la versión del pasado que ha prevalecido en los discursos históricos, porque no hay en ella nada que explique su situación presente. En cualquier caso: ruinas cuyo relieve humano va aparejado a la imposibilidad de conciliar la narración historiográfica con los relatos que, como plantea Heidegger (1928), debe inventar el sujeto contemporáneo sobre sí mismo, en medio del permanente estado de caída de su vida en el mundo. Historias de las que también emerge el sueño en calidad de ruina cognitiva y materia prima de la experiencia humana, marcada por su naturaleza poética. Una tipología particular de ruina humana presente a lo largo de toda la narración, que anticipa la experiencia del tiempo por parte de Chacaltana y proporciona, como se verá más adelante, trazas alegóricas destinadas a



acentuar o atenuar todavía más la huella de la violencia del pasado en el presente de la novela.

Debe decirse que esta diversidad de ruinas humanas, aunque es posible identificarlas en el accionar y el diseño de varios personajes como Nélide –la madre del desaparecido Edwin Mayta– o Edith –la joven trabajadora e hija de dos miembros de SL, dispuesta a entablar una relación amorosa con el fiscal–, encuentran, en cambio, su mayor reflejo en la caracterización literaria del propio Chacaltana. Pues el personaje se construye, en el espacio de la narración, como una ruina múltiple de la realidad peruana, lo mismo desde la dimensión de sus afectos que desde la crisis psicológica e identitaria que lo embarga en el avance de la trama.

Aunque la obra resulta poco esclarecedora en torno a las vivencias y a la trayectoria pasada del fiscal –en especial respecto a su niñez y a la posterior etapa de residencia en Lima–, ya desde la escritura se insinúa una representación clara del personaje en tanto ser «nómada». Un huérfano en lo afectivo y en lo social: sin esposa ni hijos, sin más raíces que lo unan a su natal Ayacucho, salvo el conocimiento de una madre ya muerta, cuya memoria pretende restaurar a partir de una nostalgia obsesiva. Sobre su orfandad, el narrador omnisciente de la novela puntualiza que esta se había concretado durante la juventud del fiscal, en los años ochenta, cuando las “personas de su edad que recordaba de su infancia se habían ido o se habían muerto”; entonces el fiscal tenía veintitantos, “una buena edad para lo primero y quizá la peor para lo segundo” (Roncagliolo, 2006, p.33). De forma que el presente del personaje lo determina asimismo una total ausencia de amigos y de cualquier vínculo afectivo que no sea el sostenido con la memoria materna.

Lo curioso es que Chacaltana no es un personaje que deba esta condición al conflicto armado, porque en buena medida pudo permanecer al margen de este gracias a haber residido en Lima, adonde no llegaban las noticias de la guerra; o si llegaban, lo hacían a través de la óptica deformadora de las notas de prensa. Más bien, debía su condición a una ingenua comprensión del escenario sociopolítico peruano de la reconciliación, que le impedía reconocer el estado de decadencia de las leyes e instituciones nacionales en el gobierno de las comunidades andinas. Hecho que se desarrolla en la obra a partir de constantes referencias a la relación de Chacaltana con las autoridades de la zona, a sus inquietudes jurídicas y que asimismo se sustentan en su representación de burócrata en toda regla. Toda una caracterización patética del personaje, esbozada por Roncagliolo, además, sin los condimentos típicos del investigador de los primeros relatos de enigma y del detective solitario de la novela negra. En otras palabras, un sujeto por completo anodino, a juzgar también por la descripción que ofrece el narrador cuando expresa: “fiscal distrital adjunto nunca se había portado mal. No había hecho nada malo, no había hecho nada bueno, nunca había hecho nada que no estuviese estipulado en los estatutos de su institución” (Roncagliolo, 2006, p.22). De ahí la afirmación de Roncagliolo en el curso de una entrevista acerca de sus problemas a la hora de escribir ficciones, de que si Chacaltana quisiera ser un personaje protagonista “debería tomar más la iniciativa” y dejar de ser “el único investigador de la literatura que no quiere investigar nada, que prefiere no saber nada [y] cuya única aspiración es cerrar expedientes y archivarlos (De Eusebio, 2014, p.128).

El curso de los acontecimientos novelescos también acentuará esta imagen de sujeto fracasado y huérfano gracias a la representación de un deterioro gradual de la reputación del fiscal frente a las autoridades locales encargadas de reprimir y de mantener el orden en Ayacucho. Aunque en verdad, la potestad del fiscal ante estas instancias, encargadas

de emplear la violencia como una herramienta al servicio del poder, es bien poca o nula. Fenómeno evidenciado en la obra cuando sin oportunidades reales de reconocimiento a su labor o de obtener algún ascenso, Chacaltana es enviado al pueblo de Yawarmayo de cara a velar por el desarrollo de unas elecciones presidenciales cuyo cariz democrático es una farsa. Durante su estancia en el pueblo el fiscal descubre esta realidad a través de sucesos como las amenazas de los militares a los campesinos de la zona, con el objetivo de inducir el voto por un determinado candidato o hacer prescindir a los pobladores, en cambio, de su derecho al sufragio. Tal representación se extiende también al hecho de que a lo largo de la novela el fiscal es frecuentemente ignorado por Pacheco (jefe de la policía en Ayacucho) y por el juez Briceño, además de ser manipulado por el asesino, el comandante Carrión.

De modo que, ante la configuración del poder en las comunidades andinas, el propio fiscal no es más que un «sujeto residual», según el entendimiento que Zigmunt Bauman (2005) le da a este término: seres humanos que “ni encajan ni se les puede encajar en las formas diseñadas [de convivencia humana]” y que asimismo son “víctimas colaterales” del progreso económico en la modernidad. A decir de Bauman (2005) lo que caracteriza también a estos sujetos frente a la constitución del “terror oficial”, es decir, frente al uso de la violencia al servicio del poder político moderno, es el diseño de una personalidad donde confluyen vulnerabilidad e incertidumbre. En primer lugar, porque dichos sujetos se encuentran desprotegidos ante una violencia cada vez más institucionalizada, dando al traste con una organización social donde lo incierto se manifiesta en la exposición de “las actividades vitales a las fuerzas del mercado [y del orden]” (Bauman, 2005, p.71). Ambos rasgos también convergen en la representación de Chacaltana, quien no solo es un residuo más dentro del paisaje relativo a la organización del poder en Ayacucho, sino que además ilustra la incertidumbre en el sostenimiento de un carácter dubitativo que le

impide advertir la decadencia de las garantías e instituciones democráticas defendidas en sus discursos y documentos. Uno de los fragmentos de la narración es ilustrativo en este punto cuando a Chacaltana se le describe como un estorbo: “uno más de los objetos que había que cargar, uno que no hacía ruido” en medio de todo lo que el camión militar debía llevarse de Yawarmayo, tras las elecciones (Roncagliolo, 2006, p.84).

Semejante caracterización «residual» del personaje, es también consecuencia de la refracción que el apego al discurso utópico de la política peruana genera en sus juicios de valor sobre la realidad de Ayacucho. Sobre todo, porque en dicho tiempo de crisis, de numerosos procesos de duelo y de trauma atravesando la vida de la población rural, de proliferación de la corrupción política, la confianza del fiscal en la institucionalidad nacional es, en cierto modo, anacrónica. En ese sentido, es indudable la inclinación del personaje hacia los símbolos que configuran el discurso político, acerca de una nación presuntamente democrática, estable y unida:

Al fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar le gustaban los desfiles, el sonoro transcurrir de los símbolos patrios. Los uniformes lo hacían sentirse seguro y orgulloso, los jóvenes estudiantes le permitían confiar en el futuro, las sotanas garantizaban el respeto por las tradiciones. Disfrutaba oyendo el Himno Nacional y la Marcha de las Banderas bajo el brillo de las trompetas y los galones. Se sentaba con orgullo en el palco de funcionarios, vestido con su mejor traje negro, la corbata buena y el pañuelo en el bolsillo. (Roncagliolo, 2006, p.39)

La preferencia del fiscal por el protocolo y la trascendencia de los símbolos es el factor determinante de su pobre comprensión del escenario nacional de restauración de la democracia, como un simulacro del discurso político ante la realidad distópica de las regiones andinas. Un apego que explica su inicial adhesión a la utopía política vivida en la época, de una rápida recuperación de las secuelas del terrorismo del pasado, así como de una utopía aún mayor y acrítica, cifrada en la proposición de Perú como un estado

libre de conflictos sociales. El fragmento anterior esclarece la razón de esta ceguera, en el hecho de que los símbolos le proporcionan a Chacaltana una sensación de seguridad y calma, capaz de inhibir la asunción de un enfoque crítico en sus razonamientos sobre las irregularidades que va detectando, a propósito de la vida social y política en Ayacucho. De modo que, es el concurso de las «ruinas humanas» en la novela –el encuentro directo con los cadáveres y con los testimonios de las víctimas de la violencia–, el factor que contrarresta el inmovilismo del fiscal y lo conduce al hallazgo de un pasado sórdido; de forma similar a lo previsto por Walter Benjamin (2006) en el accionar de la «alegoría», frente al enmascaramiento de la tragedia por parte de los símbolos.

Cabe decir que Chacaltana es uno más en la amplia lista de «sujetos residuales» que habitan las sierras andinas. Individuos que son representados en la novela a través de las figuras de campesinos y civiles, así como de la población quechuahablante en general, la cual, además, ha sido privada de su voz en el texto. Sin dudas, un fenómeno digno de atención, debido a su relevancia para el análisis de la politicidad presente en *Abril rojo*, acorde al concepto «política de la literatura» de Rancière (2009; 2013) y lo apuntado por una parte de la crítica literaria, que considera esta omisión como una consecuencia de la inserción de la obra en el mercado editorial europeo. Uno de estos estudios es el de De Llano (2013), quien afirma que la centralidad de la cultura occidental en la narración no permite la rotación del relato hacia la cultura quechua, con lo cual “el discurso se estandariza para resultar un territorio allanado para lectores no iniciados” (p.5). A la par, De Llano (2013) atribuye esta cualidad a un reduccionismo mercantil de la novela que, si bien es cierto, ignora por igual la capacidad que tiene el juicio estético, como forma de eficacia del arte, a decir de Rancière (2013), para producir lecturas de las sociedades mediante representaciones y gestos independientes del factor político.

Rancière (2013) enfatiza dicha idea en su pensamiento teórico cuando afirma que la estética también produce sentidos de carácter político mediante el recorte sensible de tiempos y espacios específicos. De ahí que la propia censura a la lengua quecha sea en la novela de Roncagliolo un recurso de naturaleza estética capaz de prevenir al lector de una tensión entre la fisonomía social del poder peruano y la inclusión de las culturas andinas en el mismo. De acuerdo con lo teorizado por Žižek (2017) esta posibilidad se corresponde además con una tercera vía de expresión de la violencia contemporánea: la de naturaleza «simbólica», correspondiente al lenguaje mismo y a sus formas.

Según el intelectual esloveno, esta «violencia simbólica» puede advertirse en las relaciones de dominación y en la imposición de ciertos sentidos que los discursos reproducen (Žižek, 2017, p.10). Noción que, aplicada a lo sucedido en la obra, esclarece entonces que la interpretación del silencio al que son sometidos los quechuahablantes, alude en paralelo a un asunto político representado en dos regímenes diferentes de eficacia artística. Por un lado, el de cariz ético, que en efecto demuestra la «violencia simbólica» impuesta por las lógicas del mercado a la representación de realidades y mitos andinos que han sido vaciados de su contenido cultural y lingüístico autóctono. Por el otro, la representación estética cuyo análisis debe realizarse en el curso de la recepción literaria y que demanda del lector la revelación de un aprendizaje sobre la «violencia objetiva»<sup>64</sup> impuesta por el ordenamiento sociopolítico peruano a las comunidades originarias del Perú.

De vuelta al análisis sobre Chacaltana, debe plantearse que, junto a la enunciación del deterioro de su reputación ante las autoridades ayacuchanas, Roncagliolo propone en

---

<sup>64</sup> En su propuesta teórica sobre las tres formas de violencia que interactúan de una manera compleja en la contemporaneidad, Slavoj Žižek (2017) describe la «violencia objetiva» como aquella manifestada en los mecanismos que tiene el poder para mantener el orden social sin tener que recurrir siempre a la variante más visible, la «violencia subjetiva», inherente al uso de la fuerza represiva (p.17-22).

la obra un segundo movimiento de decadencia del personaje, tematizado en la evolución de una crisis psíquica y emocional sin retorno. El detonante último, la narración lo ubica en la vivencia de la escena donde el fiscal contempla el cadáver mutilado de Edith, la joven de quien se había enamorado antes, en el contexto de su llegada a Ayacucho. Pero ya desde el inicio a Chacaltana se le describe como una persona atormentada: al término de su jornada laboral, por ejemplo, dedica el tiempo libre a la obsesiva restauración de la imagen de la pieza materna, tal y como esta aparece en su memoria. En dicho caso, entre un hecho y otro, el desarrollo de la narración establecerá de manera paulatina, una relación causal en donde la tarea de la reconstrucción se corresponde con una estrategia de la memoria traumática para bloquear en los recuerdos de Chacaltana sobre su niñez, la aparición de la vivencia relativa a la muerte materna.

Como puntualiza el narrador, a Chacaltana:

La habitación de su madre lo relajaba. Pasaba horas encerrado en ella. De vez en cuando, a menudo de noche, recordaba algún nuevo detalle, una foto, un retablo, que había decorado durante su niñez el cuarto de su mamacita. Corría a buscarlo al mercado, lo encargaba si no había una copia exactamente igual a la de su memoria. Poco a poco, el cuarto se había vuelto un retrato en tres dimensiones de su nostalgia. (Roncagliolo, 2006, p.34)

Esta empresa es intrínseca a lo que Svetlana Boym (2015) denomina una «nostalgia restauradora», cuya finalidad estriba en reconstruir el hogar perdido y “remendar los huecos de la memoria” (p.73). Boym (2015) acota que el principal propósito de esta nostalgia es el de restaurar los monumentos del pasado, con lo cual su concreción se realiza a partir de dos tramas específicas: “la reconstrucción de los orígenes y la teoría de la conspiración” (p.75). En el caso de *Abril rojo*, la primera intención restauradora es la que anima la obsesión del fiscal con la figura materna: reconstruir su pieza como maniobra para negar la pérdida y perpetuar su presencia en el presente. Para Chacaltana

esta presencia parece ser real: en varios pasajes de la obra dialoga directamente con la fotografía de su madre y le refiere los pormenores de su vida cotidiana.

—Mamacita, no tengo tiempo de explicarte todo, pero estoy contento —cogió la ropa interior que encontró y la metió en un viejo maletín de deportes—. Vas a ver lo bien que sale todo, mamacita. Seguro que después de esto me pagarán más y podré comprarte un pijama nuevo, ya verás — guardó las corbatas y camisas y descolgó un gancho con dos sacos y un pantalón—. Y luego Edith. Vas a conocer a Edith. Te va a gustar. Adiós, mamacita. (Roncagliolo, 2006, p.91-92).

No hay en este fragmento, por ejemplo, ningún indicador textual capaz de atestiguar una interiorización de la muerte materna: pues la conversación transcurre en un clima de aparente normalidad, que el texto acentúa con la alternancia de algunas descripciones acerca de los actos del fiscal mientras dialoga con la fotografía. Semejante plática tiene lugar en medio de los preparativos del viaje del fiscal a Yawarmayo, para supervisar el desarrollo de las elecciones presidenciales. De ahí que la inclusión de estos detalles, le impriman al monólogo del personaje una mayor sensación de cotidianidad, reforzada también en la intención de compartir sus emociones y expectativas del futuro inmediato con la madre. La nostalgia es restauradora porque intuye la posibilidad del retorno de la figura materna a la pieza de la infancia, lo cual explica su conservación y corresponde a una estrategia de olvido de la memoria traumática sobre la muerte. La determinación de su carácter traumático, en cambio, deriva de la propia finalidad de este olvido: negar la muerte, postergar el duelo, bloquear la mediación del sujeto con las vivencias terribles de su pasado.

La degradación psíquica y emocional del personaje acontece entre estos dos hechos: el olvido del pasado individual mediado por el concurso de un trauma y la experiencia



de una nueva vivencia trágica con la posterior pérdida de Edith. El giro acontece cuando el fiscal contempla el cadáver mutilado de la joven:

Cuerpo. No era un cuerpo en realidad. Cuando el fiscal se acercó a las sábanas –las sábanas que él ya había manchado de sangre y sudor–, descubrió que esta vez era todo lo contrario: dos piernas, dos brazos, una cabeza. Amontonados sobre la cama dejando libre el espacio del tronco. Y nada más. Aún tuvo una esperanza antes de reconocer, entre el rojo absoluto de los miembros, el diente brillante de Edith y el lustre, ahora bermellón, de su cabello. No pudo reprimir un largo grito. Tuvo que contenerse de patear la habitación, de destruirla, como si así destruyese también el recuerdo. Tuvo que salir a la escalera para vomitar, para llorar, para patear. (Roncagliolo, 2006, p.300-301)

La contemplación de estas «ruinas humanas» delimita en las emociones del fiscal, la «ventana utópica» que marca el fin del bloqueo ejecutado por su memoria traumática. A partir de esta escena, Chacaltana ya no es capaz de sostener la representación acrílica de su entorno, de tolerar el olvido y mantener un recuerdo prístino e inocente de su niñez. El personaje descubre entonces su propia inclinación hacia la violencia, que significa el derrumbe de sus ideales primeros, acerca del orden dado a su vida con la reconstrucción de la pieza y la imagen materna. El advenimiento de la «ventana utópica», definida por Bloch (2007) como un punto de inflexión que condiciona la aceptación y la asimilación humana de la tragedia, se advierte en dos procesos puntuales: una previa cancelación de la esperanza y una desinhibición de las reacciones que acompañan la experiencia de una nueva desgracia. El fragmento anterior enfatiza estos dos procesos en la narración de la escena, al describir primero el deseo frustrado del personaje de que los restos humanos no le pertenecieran a Edith y, después, la liberación de las emociones contenidas cuando ya resulta imposible reconciliar la esperanza efímera con la distopía de la realidad.

Luego, el desarrollo de la narración también retomará este proceso dado entre los dos sucesos, para el trazado de dos interpretaciones posibles en cuanto al supuesto desenlace de la crisis psíquica del fiscal: la derivación en la locura o la agudización del carácter «residual» del personaje, como proscrito del orden peruano. Pero lo señalado por ambos

caminos, en cualquier caso, es la evidente salida de la realidad condicionada por la crisis identitaria y emocional del fiscal, que a su vez impulsa en la trama el redescubrimiento de un pasado personal e histórico violento. Lectura de los acontecimientos que según las teorías de Heidegger (1928) y Zambrano (1989), sobre la «experiencia» como categoría superior a la «vivencia» y base de la «historia», da cuenta del problema de la existencia histórica del fiscal y de su comprensión humana desde un fundamento trágico.

En el ámbito histórico, tales representaciones del fiscal como «sujeto residual» sirven ante todo para ilustrar su anacronismo respecto al presente de la transición democrática posterior a la guerra. Una incongruencia que también se advierte en el uso del lenguaje y en las creencias del personaje, porque como explica Roncagliolo (entrevista personal, diciembre de 2022): “su lenguaje almibarado y exagerado y pomposo es un código decadente” y es también “la repetición de una serie de claves de un mundo que ya no está ahí”, “el testimonio de la ruina de un mundo que ya no está”. Vale mencionar que hasta poco antes de la escena con el cadáver de Edith, Chacaltana comparte el lenguaje característico del discurso político procedente de Lima a comienzo del actual siglo. Un discurso, ilustrativo del deseo del Estado de propiciar una restauración de la democracia y de la unidad nacional, lo más exenta posible de problemas y cuestionamientos por parte de los diversos grupos sociales en pugna por la demanda de justicia, de castigo o perdón. Y que, por lo tanto, hacía solo las referencias justas a la violencia del pasado, intentando desconocer su continuidad en el presente de la postguerra y sin tomar parte directamente en los debates sobre el tema. En *Abril rojo*, la compenetración del fiscal con este discurso se replica en sus pensamientos sobre la realidad y en la redacción de sus primeros informes sobre el estado de avance en la investigación de los homicidios. Hecho que permite, además, analizar su caracterización anacrónica desde la perspectiva

del contraste que Roncagliolo establece entre el habla de las «ruinas documentales» y su contraparte «humana».

#### **4.2. El contraste de las ruinas: poética del encuentro y esbozo de la antiutopía**

Gran relevancia adquiere la proposición de este contraste para la representación de la distopía peruana, gracias a una poética del encuentro de Roncagliolo, manifestada en el contacto del fiscal con los testimonios de las víctimas en torno a la guerra y la escasa violencia enunciada en los relatos documentales. Una poética del encuentro propuesta por el autor, a través de la sugerencia de un cisma entre los potenciales discursivos de cada tipología en particular. De modo que, si la narración ubica en la memoria y en los recuerdos, una alegoría explícita a la violencia y, al unísono, su descubrimiento cataliza y posibilita la ocurrencia de un devenir erosivo convergente en la locura del fiscal, en los informes gravita, en cambio, una dimensión alegórica donde, contradictoriamente, la violencia aparece reflejada a partir de su ausencia.

Vale la pena detenerse en este último gesto estético, de cara a explicar la importancia de la estrategia roncagliolana. En buena medida, porque el contacto del protagonista con las ruinas del conflicto armado, así como las repercusiones emotivas derivadas de dicha poética del encuentro, advierten el concurso de distintos regímenes de interpretación, acorde al carácter humano o documental de las ruinas representadas. Entonces, si los informes siembran la duda en el fiscal, es debido a ese discursar “ausente” a propósito de la violencia, a ese registro de los hechos abierto a la omisión, al eufemismo y a la distorsión del pasado. En los documentos no hay reflejo de la atrocidad senderista ni de los crímenes militares, sino sospechosos de terrorismo capturados, interrogados y en paradero desconocido desde su presunta puesta en libertad. No hay énfasis en considerar

la remisión de los asesinatos investigados por Chacaltana a la época de SL, siempre que un resquicio de razón práctica sea capaz de argumentar la hipotética probabilidad de un accidente o de un homicidio pasional.

Los cadáveres y las memorias de las víctimas, en cambio, aluden claramente a la barbarie aun desde su mutismo forzado y fomentan en la novela un régimen estético de igualación entre la vida y la muerte, que Roncagliolo esgrime en instantes puntuales. Un ejemplo de esto corresponde al discurso mudo señalado en el significado quechua de Ayacucho –“tierra de muertos”–, unido al hecho de que son precisamente los cadáveres, quienes mejor discursan en la novela acerca del terror vivido. Asimismo, resulta curioso que, si bien los muertos son incapaces de hablar, los quechuahablantes y los campesinos de la zona, capacitados para narrar sus vivencias de la guerra como víctimas, prefieran, en cambio, guardar silencio. Una postura orientada a presentar la objetivación de la violencia en el ámbito lingüístico, así como una plausible actitud de resistencia muda frente al poder, por parte de los seres «residuales» dejados por el conflicto en el presente peruano. El contraste entre ambas ruinas se concreta, por último, mediante las diversas reacciones del fiscal: sospecha o incertidumbre la lectura de las «ruinas documentales»; vahídos, náuseas y sobre todo miedo, la visión de los cadáveres en las fosas comunes del pasado y de los cuerpos mutilados de las víctimas asesinadas durante las fiestas por Semana Santa.

En el abordaje de este contraste, entre los dos tipos de ruinas, se intuye de antemano la alegoría de una contradicción latente entre la «ciudad letrada» y su doble contraparte simbólica y territorial en la representación de Ayacucho. Se trata de una cuestión óptica, donde el trabajo conjunto de ambas ruinas encauza una refracción ambigua del tiempo histórico. Tiempo que se resiste, justamente, a ser solo contemplado en cuanto tal y que no alude a la interpretación de un tiempo sin Historia, sino más bien a lo opuesto: a uno

cargado de ella, pero de límites cronológicos difusos. Esto sucede de tal forma que el abordaje del Perú post-violento se convierte en la experimentación novelada de un terror que, lejos de haber acabado, trasciende el pasado histórico e invade la realidad –ficción mediante– del presente andino. Una suerte de juicio estético que desestabiliza la utopía política de la reconciliación óptima, de la democracia y la paz inmediata en el Perú del nuevo milenio, porque asume el peligro de la violencia como una herida abierta: por la ocurrencia de los crímenes y por referir la indefensión de los seres «residuales» frente a la represión militar, además de su escasa participación en el trazado del orden social.

Tal es, en efecto, la poética adoptada por Roncagliolo: el concurso de una suerte de refracción inquisitiva en torno a una representación inicial de la utopía política, que se deriva de la apreciación del caos social narrado y de la decadencia del discurso oficial reconocido por Chacaltana, frente al habla y a las imágenes de las «ruinas humanas». En concreto: el contraste entre la afirmación del carácter democrático del nuevo orden que promueve el olvido de los crímenes, frente a los testimonios de violencia y arbitrariedad militar, evocados por los cinco cadáveres hallados en Ayacucho. El discurso sobre una aparente paz que cancela el estado de excepción anterior y habilita la preparación de las jornadas electorales democráticas, en tanto desestima la investigación de los asesinatos y abusos, tanto del presente como del pasado.

Vale decir que el tratamiento de estas disonancias también repercute a nivel estético sobre uno de los principales componentes de la novela antiutópica: la tematización del tiempo y, más específicamente, de su abordaje múltiple, permeado por una confusión entre las tres instancias que determinan la experiencia humana de esta categoría: pasado, presente y futuro. Aspecto visible en *Abril rojo*, gracias a la percepción interpretativa de un pretérito que, en oposición a su tradicional comprensión de temporalidad acabada, se expande o amenaza con reproducirse en el presente del relato y condicionar asimismo el

futuro. Una suerte de retorno del pasado a la actualidad de la trama novelesca –y no de un viaje de esta al pasado–, donde resulta decisivo el concurso de la violencia, de cara al quiebre de la concepción cronológica y la apertura de las representaciones de las ruinas al «tiempo puro» de inspiración benjaminiana planteado por Augé (2003). Fenómeno evidenciado sobre todo en la figura del fiscal, cuando al pie de una fosa común recién descubierta, la vivencia del terror finalmente transforma su ingenua visión del presente en un instante de reflexión crítica:

El espectáculo de adentro lo desconcertó. Al principio le pareció ver sólo cajas, cajas viejas y destruidas, rodeadas de telas carcomidas por el tiempo y la tierra. Pero luego, lo que había pensado que eran rocas y tierra fue cobrando una forma más precisa ante sus ojos. Eran miembros, brazos, piernas, algunos semipulverizados por el tiempo de enterramiento, otros con los huesos claramente perfilados y rodeados de tela y cartón, cabezas negras y terrosas una sobre otra, formando un montón de desperdicios humanos de varios metros de profundidad. Ni siquiera se veía el final de esa acumulación de huesos y cuerpos secos. El fiscal cayó de rodillas y vomitó. Mientras devolvía lo poco que tenía en el estómago, se dio cuenta de que estaba en posición perfecta para unirse a los cuerpos de abajo, su nuca al aire, regalándose a los fusiles, su cuerpo inclinado sobre los montículos de muerte, su mente perdida en algún momento del tiempo, cuando todo era aún más peligroso, preguntándose cuánto tardaría ese tiempo en terminar de agotarse, cuánto tiempo más le tomaría a la memoria desaparecer, al dolor extinguirse, a las heridas cicatrizar, a los ojos cerrarse. (Roncagliolo, 2006, p.164-165)

Del análisis a este pasaje de la novela se deducen varios hechos e ideas. En primer lugar, la centralidad del cúmulo de «ruinas humanas» representadas, en el fomento de una experiencia inmediata del terror que anula la usual indiferencia acrítica del fiscal y genera una intelección espontánea del personaje, sobre el legado histórico de la guerra y del terrorismo. De manera tal que, la prolongación de los crímenes en el contexto de la transición democrática peruana y en el presente de la narración, se intuye a través de una continuidad de su consecuencia –el dolor–, en el espacio de la memoria histórica y personal de las víctimas. El giro acontece cuando las formas contempladas por el fiscal desde lo alto de un cerro se hacen nítidas como una acumulación de restos humanos fundidos con la tierra y las rocas. Esta imagen es la que inspira luego el énfasis puesto

por la escritura sobre dos detalles capaces de transmitir asimismo ese entrecruzamiento interpretativo del pasado con el presente del relato. La intencionalidad del primer detalle consiste en potenciar una confusión en los límites de las temporalidades, a través de la equivalencia propuesta por una percepción del personaje donde la montaña de ruinas le parece interminable. El segundo, en cambio, trasmite esa sensación de prolongación del pasado en el presente, mediante un presagio de Chacaltana, rayano en la proximidad de la muerte, a propósito de su situación frente a una violencia que brota desde las ruinas y se replica a sus espaldas, en los fusiles de los soldados. Una imagen que, además, sirve a la representación del «sujeto residual» peruano, aludido en la figura del fiscal, como un ser vulnerable, indefenso e impotente ante la ubicuidad temporal de la violencia.

La utilidad del fragmento anterior, con vistas a una lectura de las representaciones de *Abril rojo* en torno a la historia y a la vida trágica del peruano contemporáneo, estriba en la ejemplificación de cómo la posibilidad interpretativa de la «antiutopía» se condesa desde el punto de vista estético, gracias al trabajo contiguo de varios sucesos narrativos, fórmulas y estrategias gramaticales, discursivas y semánticas. En buena medida, porque el cariz antiutópico de la narración responde a una serie de recursos y de gestos estéticos como: 1) el reflejo narrativo de las disonancias entre la utopía política compartida por el fiscal y el habla de las «ruinas humanas», 2) la referida indistinción propuesta por Roncagliolo sobre la vida y la muerte en la descripción de Ayacucho, 3) la expansión múltiple y sensible de la categoría «tiempo», 4) el contraste ofrecido en cuanto a un reflejo dispar de la «violencia» según el origen «humano» o «documental» de las ruinas o 5) una orientación del contenido literario a la anticipación crítica de un futuro incierto para Perú, que pronto se analizará. Todo un conjunto de elementos, agrupados en lo que Bloch (2004) denomina como «función utópica del arte» o «utopía crítica», en tensión constante con la «utopía abstracta» de los juicios políticos y sociales. Función que en el

caso de la novela, se traduce en un enunciado acerca de la continuidad histórica de la violencia, también visible en la representación literaria del escenario peruano, al calor de una economía panóptica en la organización social y en la distribución del poder.

Esta representación distintiva de las sociedades disciplinarias modernas, a decir de Foucault (2002), se determina en *Abril rojo* con la presencia de Carlos Martín Eléspuru, efectivo del servicio de Inteligencia, quien remite como metonimia a una instancia del poder vigilante. Poder que no por invisible, cede en cuanto a su ubicuidad dentro de la obra, y que se vincula directamente con ese registro falseado de los hechos, visto en la representación de las «ruinas documentales». Quizá por eso, y no por azar, Roncagliolo presenta el desenlace de la novela a través de un último informe que, bajo la firma de Eléspuru, da cuenta de un presunto deterioro en la salud mental del fiscal, al tiempo que lo criminaliza, posterga su captura y propone el ocultamiento de sus hallazgos.

La inclusión de este informe en el cierre de la novela, interrumpiendo la narración, es el rasgo que hace literariamente visible la vigilancia y la «violencia objetiva» sobre la que se sustenta el orden político en Perú. Vale atender a varios fragmentos del texto:

Es necesario resaltar en este extenso informe que las Fuerzas Armadas, en conjunción con las instituciones encargadas de mantener el orden público y los Servicios de Inteligencia del Ejército, han conseguido mantener los hechos al margen de la opinión pública, evitando de este modo que se extienda el pánico por la región. Igualmente es un logro destacar la desaparición material de todos los archivos vinculados al caso, que han sido trasladados al Servicio Nacional de Inteligencia para que obren según su criterio y discrecionalidad. Conviene notar que la apertura de proceso en el juzgado penal carece de poder vinculante ante el susodicho Servicio de Inteligencia, en tanto en cuanto las instituciones civiles no tienen competencia en casos que puedan estar referidos a la seguridad nacional, los cuales son automáticamente derivados al fuero del Consejo Supremo de Justicia Militar.

[...]

Recientemente, nuevos informes del Servicio de Inteligencia del Ejército señalan que el acusado Félix Chacaltana Saldívar, fiscal distrital adjunto, ha sido visto en las inmediaciones de las localidades ayacuchanas de Vischongo y Vilcashuamán, en circunstancias en que trataba de organizar «milicias de defensa» con fines poco esclarecidos. Nuestros informantes afirman que el susodicho fiscal mostraba señales ostensibles de deterioro psicológico y moral, y que conserva aún el arma homicida,



que empuña constante y nerviosamente a la menor provocación, aunque carece de la respectiva munición.

Ni los cuerpos de ronderos de la zona ni los destacamentos de las fuerzas del orden han atribuido excesiva importancia a la belicosa actitud del susodicho fiscal, que no consideran que revista mayor peligrosidad de momento. Aunque los efectivos policiales han solicitado instrucciones al respecto, el comando ha ordenado que no se efectúe la detención y captura del acusado, al menos mientras el país se encuentre todavía en una coyuntura electoral, ya que, en estas circunstancias, el caso podría salir a la luz con lamentables consecuencias para nuestra institucionalidad". (Roncagliolo, 2006, p.325-327)

El primer elemento destacable en esta ruina documental es precisamente la ausencia de referentes acerca de toda la violencia descubierta por el fiscal durante sus pesquisas; indagación que ha sido excluida del texto con el mismo método de silenciamiento que los servicios de inteligencia han dispuesto con relación a las evidencias recopiladas. Es curioso, en este sentido, la observación de Eléspuru acerca de la libertad de los servicios secretos para actuar a discreción del poder civil y las instituciones públicas. Un hecho en torno al cual se confirma la utilidad de Chacaltana para la clase política, como chivo expiatorio de los crímenes cometidos durante las celebraciones por Semana Santa, con el agregado de que la impunidad para los militares también lo priva de una posibilidad de defensa en el proceso penal instruido en su contra.

Asimismo, resalta la estrategia del poder político para desacreditar públicamente al fiscal, a través de una alusión a su presunto desequilibrio psíquico, de conjunto con la suspensión de su orden de captura. Lo interesante de esta maniobra, es la contradicción abierta entre la decisión de postergar la persecución de Chacaltana, en contraste con el tradicional asilamiento de los seres «infames» definidos por Foucault (2002), o de los «sujetos residuales» acuñados por Bauman (2005), en los ordenamientos políticos de la modernidad. Sin embargo, una atención detallada a las palabras de Eléspuru aclara el motivo: la supuesta salvaguarda de una institucionalidad y un orden nacional que, tanto

la narración como la observación del agente sobre la discrecionalidad de los servicios de inteligencia militar, avalan como una excusa.

La adopción de este discurso que distorsiona los hechos violentos referidos a lo largo de la narración no solo responde a la voluntad de Eléspuru como representante ficcional del poder disciplinario peruano, de mantener la imagen utópica proyectada desde Lima, sino que también revela una intención crítica de Roncagliolo acerca de una hipotética entrada de la «violencia objetiva» definida por Žižek (2017), en el propio espacio de la escritura. Semejante injerencia del poder se transforma entonces en un acto de censura extensible no solo al silenciamiento de los crímenes, sino a la posibilidad misma de un esclarecimiento sobre la veracidad de los hechos referidos por Eléspuru. Interpretación que, de ser válida, explicaría asimismo la privación de voz para los quechuahablantes en la obra. Así, la inclusión del informe representa la imposición arbitraria de un desenlace que justamente acentúa la caracterización antiutópica del presente peruano descrito en *Abril rojo*, en el período de transición democrática vivido a inicios del siglo XXI.

Debe reconocerse que la magnitud de estas representaciones antiutópicas en la obra, no se deben tanto a la participación activa del fiscal, como a la labor interpretativa que le corresponde realizar al lector, tras la advertencia de estos rasgos. Con lo cual, resulta claro que las aproximaciones literarias más valiosas de las problemáticas de la realidad peruana provienen fundamentalmente de las «ruinas humanas» representadas y no de los documentos aludidos en la novela. La excepción a esta norma parecen ser las cartas del comandante Carrión, donde la voz del asesino contextualiza una hipotética escritura de estas en el instante previo a cada uno de los crímenes y, como resultado, cada referencia trae consigo un discurso de aparente hondura humana, mitológica y alegórica, sobre la esperanza histórica y el papel activo de la violencia en la creación del futuro. Aunque cabe decir que dicha posibilidad es solo una apariencia, debido a la función de

contraste ya mencionada entre las «ruinas documentales» y las «humanas». Léase, por ejemplo, el siguiente fragmento de la carta relativa al asesinato de Justino Mayta:

te has portado mal, justino, te has portado muy, muy mal. y no lo merezco. yo te di la luz, yo abrí contigo las bocas negras de la muerte y tú me pagas así. está mal ¿lo entiendes? mira tú reflejo, mírate. eres un traidor.  
no me mires así. no es mi culpa. ni siquiera es mi decisión. la sangre nos fortalece, no nos hace daño. asta un imbécil como tú puede comprender la fuerza de lo que estamos haciendo. estamos creando un mundo nuevo.  
pero eres débil. es normal. nadie puede empear una lucha pensando que la va a ganar muy rápido ¿comprendes? tomará siglos, ya lleva siglos. recordar es importante. cada vida, cada uno de los caidos se acumula en la historia y se disuelve en ella, como las lágrimas en la lluvia. y es savia para que bibamos los que habremos de morir. conmigo será igual, no creas que esto es injusto. (Roncagliolo, 2006, p.168)<sup>65</sup>

Desde un punto de vista práctico, la función de estas cartas en la novela contrasta con el resto de la narración, a partir de la habilitación de un espacio donde la representación antiutópica del presente peruano se tematiza por vez primera a un nivel textual. En esta ocasión, el trazado de la distopía se acomete desde la praxis de un “lenguaje del caos” que entraña la fórmula de una utopía política basada en la concepción moderna de un «mito escatológico». Tal formulación es apreciable en la definición brindada por Mircea Eliade (1999) a este término, como un relato orientado a la necesidad de la catástrofe en aras de esbozar una cosmogonía, es decir, la búsqueda de un nuevo comienzo. Conviene observar en este fragmento, cómo la aplicación del modelo escatológico que plantea la utilidad de la muerte de Justino para la historia se extrapola a la creación de un lenguaje signado por la supresión de ciertas reglas gramaticales y ortográficas. En otras palabras, el nuevo comienzo de la historia implica también una nueva lengua y, en ese sentido, la destrucción del mundo anterior es equivalente a la asunción de una práctica violenta del asesino sobre las convenciones y reglas lingüísticas.

---

<sup>65</sup> Los fragmentos correspondientes a las cartas que redacta el asesino, el comandante Carrión, presentan errores gramaticales y ortográficos que han sido intencionalmente insertados para simular la escritura de un campesino de la zona de Ayacucho. En lo adelante, cada vez que se cite alguna de estas cartas, debe saberse que los errores son deliberados en el texto de la novela y que los fragmentos han sido copiados sin modificación alguna, para su análisis.

En las cartas del psicópata, dicho lenguaje caótico comunica primero la muerte de las mayúsculas, que ya no se sitúan al inicio de las oraciones ni designan nombres propios. El resultado consiste en una serie de alteraciones gramaticales con influjo en el ritmo de la lectura, la cual se torna vertiginosa por momentos, en clara emulación del desenfreno relativo a la violencia. Una segunda transformación distópica reside en la simulación de un acto oral en el texto, donde el empleo del tono apelativo se basa en la expresión de una asimetría de poder entre el asesino y su víctima, que cancela el reconocimiento de la alteridad, o sea, el respeto al valor del «otro». A esto se suman los errores ortográficos, que han quedado impunes tras la redacción de las cartas, lo mismo por ignorancia de las reglas que por voluntad del hablante.

La tercera modificación propuesta por dicho “lenguaje del caos” se desliza desde el manejo irresponsable de la ortografía y de la gramática, a un planteamiento superficial de la semántica del mito. La raíz distópica en el deseo del asesino consiste en enunciar el olvido de los muertos de cara a la nueva historia del Perú del siglo XXI, en oposición a la lógica del «mito escatológico», defensor de una necesidad de la muerte en el esbozo de la cosmogonía<sup>66</sup> (Eliade, 1999). El trazado de esta concepción, en la frase “cada uno de los caídos se acumula en la historia y se disuelve en ella”, ofrece el argumento de que, en la utopía política del criminal, la nueva organización de la sociedad peruana necesita tanto del olvido del terror pasado como de una nueva violencia, consistente en la muerte de Justino, de las otras cuatro víctimas halladas y, según se sabrá más tarde, del propio Chacaltana. Razón por la cual, la superación de las secuelas psicosociales del terrorismo pretérito se presenta mediante una estrategia de olvido, anclada en la pulsión destructora con relación a la historia y a sus «ruinas humanas». De modo que la

---

<sup>66</sup> Para una mayor profundización del tema en el pensamiento de Eliade (1999) se recomienda la lectura de los acápites “Mitos de origen y mitos cosmogónicos”, “El fin del mundo en el pasado y en el futuro”, “El «fin del mundo» en el arte moderno” y “Supervivencias del mito escatológico”, incluidos en su libro titulado *Mito y realidad* (1962).

«muerte», a decir de Bloch (2004) “una categoría en extremo anti-utópica”, es entendida como la fuerza purificadora del futuro anhelado por el asesino (p.36).

La inclinación antiutópica deriva de una escritura del caos que adopta las formas del postulado intrínseco a una utopía política. En otra carta, el personaje afirma: “algún día, los hombres –los muertos– mirarán atrás y dirán que conmigo comenzó el siglo XXI”; observación que brinda a sus anhelos el tono profético característico de esta tipología «abstracta» de lo utópico (Roncagliolo, 2006, p.62). Tono que se repite en el enunciado: “e venido desde el infierno a salvarte. e limpiado las cloacas de tu sangre y semen para que no haya más pecados como tú”<sup>67</sup> (Roncagliolo, 2006, p.62).

Cabe precisar que, además de advertirse en la escritura, la falsa adopción del modelo de un «mito escatológico» también requiere de una segunda interpretación relacionada con la deformación de los contenidos míticos puestos en juego por el psicópata en cada uno de los cadáveres y de sus respectivas partes mutiladas. Con cada corte, el homicida parece o pretende recrear en el presente de la novela, el escenario ideal narrado por el mito andino del *Inkarri* o Inca Rey, según el cual, la posibilidad de un nuevo futuro para estos territorios de la sierra peruana demandaba la unión de todos los fragmentos en que fue desmembrado el cuerpo del último gobernante inca. El mito es mencionado en *Abril rojo*, por primera vez, gracias al padre Quiroz, quien durante una charla con el fiscal introduce esta lectura de los crímenes a la luz de un fanatismo religioso, pero confunde la historia auténtica del mito con una de sus creencias contemporáneas más populares, al asociar la imagen del rey inca con la del rebelde Túpac Amaru.

Carbajal (2013) ha destacado esta confusión para demostrar cómo la enunciación de la leyenda andina reproduce imprecisiones y errores históricos capaces de considerarse

---

<sup>67</sup> De nuevo, los errores ortográficos de quien escribe han suprimido el uso de las mayúsculas y también se ha evidenciado en la omisión de letras, como elementos distintivos del lenguaje nuevo que propone.

graves, de no ser porque la novela se presenta como un *thriller* y, en consecuencia, su principal objetivo consiste en “estremecer, emocionar y entretener al lector” (p.185). A juicio del académico, el principal error estriba en un “desinterés [del narrador] por los detalles”, que asimismo se extiende a las cartas de Carrión y da cuenta de una confusión entre «mito» e «historia»; donde el primero, al asimilarse de una manera literal acorde a la creencia popular, añade un “nivel más de tergiversación o [de] mal entendimiento” al componente histórico, lo cual podría pasar desapercibido para el lector (Carbajal, 2013, p.184). Lo señalado con esta crítica es un falseamiento de los contenidos históricos del relato original, que en cualquier caso acaba por desmitificar la fundamentación religiosa de los asesinatos investigados por Chacaltana.

Desde esta perspectiva, parecería que las distorsiones vistas entre la historia, el mito verdadero y su versión popular son causadas únicamente por una estrategia puntual del autor. Sin embargo, es posible hallar una segunda explicación al fenómeno, amparada en las teorías de Nietzsche (2022 b) acerca de la percepción cosmogónica de la historia moderna en el espacio de la memoria humana. Según el filósofo, lo evidenciado en estos casos donde la memoria interviene, es la subjetivación del relato histórico bajo la forma de una «conciencia cósmica» que busca atribuirle al ser humano moderno un margen de acción efectiva sobre su porvenir<sup>68</sup>. De ahí que la deformación del componente histórico

---

<sup>68</sup> Además de Nietzsche, una idea similar se reitera en los postulados filosóficos de Heidegger (1958) y de Zambrano (1989), acerca de una falsa percepción de la historia humana en la época moderna, a causa de una construcción del relato histórico donde el hombre se representa como centro del universo y esclarece su deseo de considerarse una deidad, capaz de anticiparse así a la tragedia. Pero si se recurre a Nietzsche por sobre los otros dos filósofos, es porque su teorización profundiza más en la descripción de las formas que adopta dicha «conciencia cósmica» del hombre moderno, a diferencia del énfasis puesto por Heidegger y Zambrano en una explicación de las condicionantes y repercusiones metafísicas del hecho. En cuanto a la proposición de Nietzsche (2022 b), vale reproducir aquí el aforismo que le da forma:

*Genialidad de la especie humana.* — Si, según la observación de Schopenhauer, hay genialidad en el hecho de acordarse, de una manera coherente y viva, de lo que nos ha sucedido, en la aspiración al conocimiento de la evolución histórica —que hace resaltar cada vez más poderosamente los tiempos modernos sobre los antiguos y que, por vez primera, ha roto los viejos límites entre la naturaleza y el espíritu, el hombre y la

también pueda acarrear una determinación interna a la narración de la novela, respecto a una puntual comprensión del pasado en el plano cognitivo del psicópata. No obstante, lo que más interesa de la lectura nietzscheana no es su implicación en el esbozo de una causalidad psicológica, sino ante todo cultural, deducida del diálogo entre esta forma del relato histórico-cosmogónico y los principales rasgos descritos por Bloch (2004) acerca de la «utopía abstracta». En lo principal, porque en ambos predomina una configuración imaginaria del futuro: deseo y fantasía extrapolada a la comprensión del tiempo, acorde al funcionamiento y al discurso característico de las utopías políticas. Y es gracias a esta correspondencia que los contenidos de las cartas de Carrión, en realidad no promueven una alegoría o una crítica sobre el naufragio de la utopía política peruana en el presente de la narración. O al menos no de una manera autónoma, sino como primer movimiento de una tematización mayor de la antiutopía enunciada en *Abril rojo*.

Como ya se ha destacado, las críticas de cariz alegórico realizadas por Roncagliolo en torno a la representación antiutópica del contexto peruano, habrá que buscarlas más allá del plano documental, en el habla de las «ruinas humanas». Principalmente, a través de un trabajo interpretativo atento al régimen estético de representación de estas ruinas, que aluden al estado contingente de la vida humana, así como de una mirada en paralelo al carácter, a la memoria y al accionar de los personajes de la obra, con énfasis en la figura de Chacaltana. La validez de este enfoque radica en que las alegorizaciones de la antiutopía peruana son el resultado de un trabajo estético, lo cual, a decir de Rancière (2013) y de Boym (2020), implica una eficacia del arte marcada por la interacción de la razón con la imaginación, los procesos de atribución de sentidos y el «reparto de lo sensible», sostenidos por igual en los instantes de la creación y la recepción de la obra.

---

bestia, la moral y la física–, se podría reconocer una aspiración a la genialidad en el conjunto de la humanidad. La historia, pensada en su totalidad, sería la conciencia cósmica. (p.117)

La idea anterior se traduce en la aseveración de que el abordaje crítico del mito del Inkarrí, en *Abril rojo*, se debe por igual a un régimen representativo y sensible en el que participan las «ruinas humanas», con protagonismo para los sueños violentos del fiscal. Se alude aquí a las pesadillas en las que las imágenes oníricas de la violencia están en sintonía con la barbarie relatada, a propósito de la época histórica senderista. Sueños que se repiten conforme avanza la trama, acorde a una lógica inversamente proporcional entre la creciente inestabilidad psíquica de Chacaltana y la disminución de referencias explícitas a la violencia. Semejante transición condiciona el hecho de que mientras la representación visceral de los crímenes decrece, aumentan, por el contrario, las trazas alegóricas dentro de las pesadillas, con relación al mito y a una proyección del futuro peruano. Una estrategia dramática, compenetrada también con la retórica roncagliolana del contraste, que busca hacerle saber al lector aquellos temas e instantes de la trama en los cuales el autor desea que ponga en marcha la máquina interpretativa.

Pues bien, al parecer el contraste entre los sueños también tiene una utilidad –o mejor dos–, que oscilan desde un sentido práctico de la estructuración del relato hasta un nivel axiológico de los problemas expuestos por la novela, respecto a la realidad distópica del Perú. Por ahora conviene atender al más elemental, consistente en esgrimir la evolución de las pesadillas como el factor que visibiliza en la narración cierta intensificación de la crisis psicológica y moral en Chacaltana. Véase, por ejemplo, la referencia del narrador a una de estas primeras fantasías:

El lunes 13, el fiscal Chacaltana se despertó de golpe a las 6.45 am. Sudaba. Había tenido una pesadilla. Había soñado con fuego. Un largo incendio que se propagaba por la ciudad y luego por los campos, hasta arrasarlo todo. En el sueño, él estaba en su cama y empezaba a sentir que llovía dentro de su dormitorio. Cuando se levantaba, descubría que llovía sangre, que cada milímetro de su habitación sudaba un líquido rojo y caliente. Trataba de huir, pero la casa estaba inundada, y entre la espesura líquida no podía avanzar.

Cuando empezaba a ahogarse y a sentir el gusto de la sangre en la boca y los pulmones, despertó. (Roncagliolo, 2006, p.48)



De dicho fragmento, lo primero que se advierte es un punto de inflexión en la propia estructura del sueño, determinado por el instante en que el fiscal toma conocimiento de su «estar dormido» al interior de este. Principalmente, porque solo entonces se aprecia un giro en la descripción de la pesadilla, en paralelo al comienzo de la representación de la sangre como principal «ruina humana» del pasaje. En el primer instante, la presencia de las ruinas es solo hipotética puesto que debe su posibilidad al incendio y, además, se intuye solo de naturaleza arquitectónica o vegetal gracias a la referencia de la ciudad y del campo devastado. En cambio, la segunda parte de la pesadilla la domina la sangre, cuyo poder asfixiante acelera el ritmo de la narración y rápidamente transmite la certeza de un crimen, o, dicho en otras palabras, explicita una imagen visceral de la violencia del pasado senderista que pone coto inmediato al sueño. Una primera lectura del hecho es clara: la visión de la sangre no permite seguir porque asfixia e inmoviliza, y porque requiere el abandono de la distancia inicial del sujeto respecto al fuego, instándolo a una implicación emocional, producto del miedo.

Así, la utilidad de las pesadillas se debe, en primer lugar, a la inserción de una pausa en la narración que alegoriza cierta demanda de las «ruinas humanas» para la toma de acción por parte de quien sueña. Pero es válido agregar que tal lectura sería suficiente, de no ser porque la interpretación de estas pesadillas requiere de una contextualización mayor. A saber, porque hay ciertas referencias en estas ruinas cognitivas (fuego, sangre y gritos de mujer), que con el avance de la narración matizan el descubrimiento gradual de los recuerdos bloqueados por la memoria traumática. Y es que, en efecto, las escenas de la pesadilla corresponden a la muerte de la madre de Chacaltana, cuando este apenas era un niño. Con lo cual, la progresión de los sueños acentúa la crisis de identidad del personaje, abocado ahora al descubrimiento de su propia exposición a la violencia.

Resulta difícil distinguir en la novela a partir de qué instante el fiscal identifica las imágenes de sus pesadillas como escenas verídicas de una experiencia traumática en su niñez. Lo que sí se observa, es cómo la recurrencia de estas acelera poco a poco la crisis psicológica y existencial del personaje, de conjunto con la visión de los cadáveres calcinados en el presente de sus pesquisas como representante del poder judicial. De modo que, si la representación explícita de la violencia decae en las pesadillas, hacia el final de la novela, es debido a que esta ya ha logrado su efecto: de acercar al personaje a un enfrentamiento del trauma que lo detiene en la restauración nostálgica de la memoria de la madre. Consecuencia también delineada por una interrupción del sueño nocturno que, como Bloch (2004) define en su pensamiento sobre la «utopía crítica», establece generalmente un inmovilismo de los sujetos, condicionado por un quiebre de la relación de lo soñado con el mundo exterior, con la realidad.

En el curso de la novela, la transformación de dichas pesadillas en una última visión de un paisaje andino, que en apariencia transmite una sensación de esperanza respecto al futuro de la nación, también está delineada por la poética roncagliolana del encuentro entre el fiscal y las «ruinas humanas». De nuevo, el punto de partida está en la «ventana utópica» que para el personaje supone observar el cadáver mutilado de Edith. Suceso a partir del cual, la sangre desaparece de los sueños y la imagen paralizadora del pasado personal se sustituye por la de una vasta llanura en medio de la serranía andina:

[...] no había fuego ni sangre, ni golpes. Había sólo una enorme pradera pacífica, un paisaje andino, quizá. Y un cuerpo acostado en medio de la tierra. Poco a poco, primero con lentitud, después con más agilidad, el cuerpo se iba levantando, hasta que lograba ponerse de pie. Entonces se veía con claridad. Era un cuerpo hecho de partes distintas, un Frankenstein cosido con hilos de acero que no cerraban bien sus junturas, de las que goteaban coágulos y costras. Tenía dos piernas distintas, y tampoco los brazos parecían corresponderle exactamente. El tronco era de mujer. La visión era macabra, pero no parecía tener una actitud violenta. Se limitaba a levantarse e irse reconociendo poco a poco mientras tomaba conciencia de ser. Lo que sobresaltó realmente al fiscal fue sólo el fin de la visión, cuando el engendro terminó de incorporarse y, sobre sus hombros, el fiscal vio su propia cabeza, atrapada sobre ese

cuerpo que no había elegido, antes de que la luz fuese haciéndose más intensa, cada vez más, hasta cegarlos todo como una luminosa oscuridad blanca”. (Roncagliolo, 2006, p.190)

La segunda utilidad del contraste tematizado en los sueños estriba de esta conversión que ha sustituido la sujeción inicial del horror a una experiencia traumática del pasado, por una visión “pacífica” y alegórica de la nación peruana actual. Cambio significativo, ante todo, porque dispone, en el texto, la inserción de un último elemento de la novela antiutópica, consistente en proyectar una imagen de futuro y, con ella, una advertencia crítica. Su naturaleza alegórica aconseja cierta prudencia en la interpretación del sueño, a causa de la ilimitada apertura de significados que este recurso estético transmite a los significantes. Tal y como han apuntado Benjamin (2006) y Bloch (2004), lo relevante de la misma es principalmente el esbozo poético de una idea, cuya fugacidad la hace trascender más allá de los límites impuestos por la representación simbólica.

Así pues, conviene empezar su esclarecimiento poético a través de la identificación de una de sus claves: el lugar específico de la geografía ayacuchana al que la pradera del sueño alude. Se trata de la pampa de Quinua, cuyo reconocimiento en la historia es de vital importancia, por haber servido de escenario a la batalla de Ayacucho (1824), con la cual se consolida la independencia peruana y se constituye Perú como estado moderno. Un sitio, por lo tanto, cargado de significación histórica y, sobre todo, de la violencia en medio de la cual se originan los problemas y los relatos de la nación peruana. Un sitio marcado por su ubicación en medio del accidentado terreno de Ayacucho y en el cual se yergue un monumento conmemorativo a los movimientos independentistas de América del Sur. En *Abril rojo*, sin embargo, su alegorización discurre por otro sendero: es una pradera “pacífica”, pero sobre ella transita un monstruo hecho de «ruinas humanas».

Con todo, parecería tratarse de una anticipación esperanzadora del futuro, toda vez que el Frankenstein no adopta una postura belicosa, ni en el presente de la llanura se

divisa tampoco indicio alguno de violencia. La escena, además, parece reproducir el mito del Inkari, según el cual, las sociedades andinas sostenían la creencia sobre el advenimiento de un nuevo comienzo, basado en la destrucción del legado colonialista español y en la restauración del orden prehispánico a manos del último gobernante Inca. Habría que sumar a esto la percepción final de una intensa luminosidad, que contrasta con la sangre y los gritos de las pesadillas anteriores. En la utopía crítica de Bloch (2004), por ejemplo, tal noción era considerada un componente clave de la conciencia estética anticipadora; imagen cargada de trascendencia cronológica y vaticinio futuro. De ahí que la creciente intensidad de la luz en la visión pudiera ligarse a una mayor afinidad con un sentido positivo de la esperanza.

Pero si se ha aludido aquí a distintos indicadores textuales –positivos y negativos–, es porque la proyección de la novela es más bien la de una esperanza ambigua, donde persisten los mismos problemas fundacionales del Perú. La realidad de un estado-nación que alberga en su seno varias culturas y razas, y donde los conflictos sociales internos se alegorizan en los restos humanos que componen al monstruo. Los coágulos y las costras son la prueba de la continuidad de esa heterogeneidad, de la misma manera en que la diferencia entre piernas y brazos entraña una representación crítica acerca de la formación dicotómica de la modernidad peruana, gracias a un enfrentamiento entre el poder de la capital y la región andina, la raza blanca contra la indígena, la costa contra la sierra. De esta forma, la alegoría presente en la visión de la pradera advierte al lector sobre la configuración de un escenario nacional complejo, donde la toma de conciencia, por parte del monstruo, quizás sea la clave entre una transformación de la frágil unidad nacional en esperanza, o de los problemas sociales en perpetuación de la violencia.

Para Roncagliolo (entrevista personal, diciembre de 2022), la vigencia de su novela en el tiempo del último episodio peruano de inestabilidad sociopolítica tiene sus raíces

en esta imagen del monstruo que debe tomar conciencia de su condición. De modo que si los conflictos han persistido es porque aún no ha aflorado, a su juicio, una reflexión nacional sobre el tema. El fiscal Chacaltana es el personaje de la ficción que sí avanza hacia este saber y se intuye a la vez parte del problema, al ser miembro de una nación que no ha escogido, pero ha heredado con sus aciertos y horrores históricos, sus relatos y sus desmemorias del pasado. Así concluye la narración: con el enfrentamiento del fiscal a la visión antiutópica del porvenir peruano. Dilucidar hacia dónde lo ha dirigido la confrontación de la realidad, es más una tarea de especulación que de análisis, porque que de la locura del fiscal solo se sabe lo apuntado por Eléspuru en el informe final de la novela. Eso sí, quizás al tener en cuenta el contraste establecido por Roncagliolo entre las «ruinas humanas» y las «documentales», habría que mirar con suspicacia el devenir loco de Chacaltana.

## **LA FORMA DE LAS RUINAS HUMANAS: RELIEVE PARANOICO DE UNA ANTIUTOPIA HISTÓRICA**

*“Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza”*

*Gabriel García Márquez, El otoño del patriarca, 1975.*

Durante la última década las ficciones de Juan Gabriel Vásquez (JGV)<sup>69</sup> han hallado en la interpelación de la memoria y del pasado histórico, así como en la reflexión acerca del legado contemporáneo de la violencia en Colombia, tres de sus asideros temáticos más recurrentes. Se trata de un hecho reconocido por el mismo autor, quien delimita en su tercera novela, titulada *Los informantes* (2004), el inicio de un ciclo narrativo donde el abordaje de estos temas se consolida como un rasgo constituyente de su escritura. Dicho ciclo lo conforman cuatro novelas más: *Historia secreta de Costaguana* (2007), *El ruido de las cosas al caer* (2011), *Las reputaciones* (2013) y *La forma de las ruinas* (2015).

La relevancia de esta última novela es tal que, con ella, según acota el autor, culmina el ciclo narrativo iniciado con *Los informantes*, marcado por una serie de reflexiones en

---

<sup>69</sup> En lo adelante, cuando se haga referencia al nombre del autor también podrán emplearse las siglas de su nombre (JGV), tal y como ha hecho una parte de la crítica literaria sobre sus novelas.

torno a varios episodios de violencia en la historia colombiana contemporánea<sup>70</sup>. Pero si en cada una de estas novelas la atención de la trama se centra sobre un acontecimiento o proceso histórico puntual, en *La forma de las ruinas* el asunto alcanza una implicación mayor. Justo ahí, radica la distinción de esta novela en el ciclo, como el instante en el que la vocación reflexiva de Vásquez abarca casi la totalidad del siglo XX colombiano. La posibilidad de esta extensión analítica de la obra se fundamenta en el hecho de que no son los sucesos del pasado sino la noción de «historia», el elemento más cuestionado por el escritor a lo largo de más de quinientas páginas.

El modo en que se lleva a cabo dicho cuestionamiento revela sus rasgos en la propia estructura discursiva de la obra, la cual puede dividirse en dos niveles de análisis, según el objeto o tema específico abordado en cada capítulo. La representación de las ruinas aparece en el primer nivel de semejante cuestionamiento, como el detonante de una prosa preocupada también por explicar los hechos, desde el espacio de la memoria del narrador y alter ego ficcional del propio Vásquez. De lo que se deriva un segundo nivel, marcado por la condensación de la experiencia adquirida por el autor a lo largo de esta interpelación del pasado. *La forma de las ruinas* adopta, a partir de estos dos niveles, el funcionamiento de una novela metaficcional que relata los pormenores de su propio nacimiento, en medio de los descubrimientos de Vásquez sobre la historia de su país.

Este esquema, como ha demostrado la crítica, no es fortuito: tiene sus bases en dos fuentes puntuales como son la «ficción paranoica» de Piglia y un manejo metaficcional similar al presente en el cuento titulado “Tema del traidor y el héroe” (1944) de Borges.

---

<sup>70</sup> Así, si en *Los informantes* se indagaba acerca de la persecución política a los migrantes de origen alemán, establecidos en Colombia durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945); el costo de vidas humanas para la construcción del Canal de Panamá ocupaba, entre otros temas, a *Historia secreta de Costaguana*; el poder de los medios de comunicación en la vida de las personas, a *Las reputaciones*; y los traumas generados en la memoria por el legado violento del narcoterrorismo colombiano de finales del siglo XX, a *El ruido de las cosas al caer*.

Influencias que se traducen en una lectura de dos niveles acerca de lo relatado: “el de la investigación, donde se hacen conjeturas frente a los autores de dos magnicidios” y “el de la especulación, donde se hacen observaciones sobre los pensamientos, sentimientos y análisis de los investigadores” (Fuentes, 2018, p.33). En ese sentido, la representación de las ruinas humanas, en ambos casos, demuestra su afinidad con el régimen específico del que se trate, oscilando entre la referencia a los fragmentos de huesos cuando se trata de la indagación de los personajes Vásquez y Carballo, hasta las ruinas de la experiencia del narrador, enunciadas poéticamente a partir de la posibilidad conspirativa y el patrón común de la violencia política en los acontecimientos históricos abordados.

En principio, son dos los hechos que captan mayormente el interés de la novela: los asesinatos de los líderes políticos liberales Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliécer Gaitán, en 1914 y 1948, respectivamente. Se trata de un interés temático que, si bien se describe al inicio como accidental, el mismo narrador calificará como inevitable, a raíz de entender la historia de su país desde un único patrón y causa: la violencia. El interés por los dos homicidios llega al presente del narrador a partir de la visita a un viejo amigo, el doctor Benavides, quien conserva entre sus posesiones un fragmento de la vértebra de Gaitán donde se aloja el proyectil que ocasionó su muerte y de la calota del cráneo donde se le asestó el golpe mortal al general Uribe. Ambas ruinas humanas se describen como el primer motivo que justifica la aproximación de Vásquez a estos hechos, en medio de un contexto personal signado por su retorno a Bogotá y el nacimiento de sus dos hijas, tras un largo período de residencia en territorio europeo.

El marco de la memoria del narrador se ubica, por otra parte, en un período posterior a su primer regreso a la capital colombiana, en el cual JGV observa la noticia televisiva sobre un fallido intento de robo del traje de paño vestido por Gaitán el día de su muerte. El presunto robo es llevado a cabo por Carlos Carballo, quien, además de ser un amigo



personal del doctor Benavides, a menudo se representa en la obra como un personaje con el cual Vásquez sostiene una tensa relación de colaboración y desprecio. Tal suceso, acompañado de un oportuno viaje del autor a Bélgica, que dedica a escribir los primeros borradores de la novela, constituye el tiempo desde donde se asume la pormenorización de la violencia y se enuncia la posibilidad de una visión conspirativa de la historia, en la que la representación distópica del pasado y presente colombiano también aparece como resultado de las indagaciones de Vásquez.

Gracias a esta estructuración, la obra se inscribe dentro de las transformaciones de la «nueva novela histórica latinoamericana», tomando como método de aproximación al pasado, a la «metaficción autobiográfica» definida por Hutcheon (1988). Se trata, por lo tanto, de una novela dedicada a mostrar la delgada línea existente entre los sucesos de la historia y los de la ficción desde una intencionalidad narrativa que:

[...] self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning. And, even more basically, we only know of those events through their discursive inscription, through their traces<sup>71</sup>. (Hutcheon, 1988, p. 375)

De ahí que, a diferencia de *Abril rojo* donde el desarrollo del factor histórico partía fundamentalmente de las alusiones directas a la época de Sendero Luminoso, así como de las pesquisas del personaje protagónico, o de *Los caídos* que como se verá contiene una crítica a la historia a través de la nostalgia de los cuatro narradores con el inicio de la era postsoviética en Cuba, la novela de Vásquez suma a lo relatado una discusión real, con forma de ensayo, que enjuicia a la verdad historiográfica como un relato. “La novela trata de poner en escena esa tensión que tenemos con la historia a partir del

---

<sup>71</sup> Según Hutcheon (1988), la metaficción historiográfica:

[...] nos recuerda conscientemente que, si bien los acontecimientos ocurrieron en el pasado empírico real, nombramos y constituimos esos acontecimientos como hechos históricos mediante la selección y el posicionamiento narrativo. Y, más básicamente aún, sólo conocemos esos acontecimientos a través de su inscripción discursiva, a través de sus huellas. (p.375)

momento en que comprendemos que no sabemos la verdad completa”, puntualiza su autor (Inniger, 2018, p.183). Es: “un mecanismo de resistencia ante la voluntad, por parte del poder, de la gente que tiene el poder, para escribir la historia, para contar la historia” (Inniger, 2018, p.183). Hacia un esclarecimiento de cómo la representación de las ruinas humanas interviene y determina el desarrollo sensible de semejantes ideas, se dirigirán, en lo adelante, las líneas de este capítulo.

### **5.1. La advertencia paranoica en *La forma de las ruinas***

Vásquez concibe la importancia de *La forma de las ruinas* en su narrativa a partir de dos argumentos puntuales. El primero, como se ha dicho ya, es la distinción de esta novela de las anteriores gracias al abordaje de un amplio período histórico que relaciona hechos del siglo XX colombiano, aparentemente desligados entre sí. El segundo, porque la novela es pionera en no hallar, a diferencia de las anteriores, una respuesta definitiva a cada uno de los interrogantes que la inspiran, más allá de desvelar el reiterativo patrón de violencia que vertebra el pasado colombiano (Kahora y Vásquez, 2020, p.69). La evolución de esta temática se desarrolla en el marco de un constante ir y venir reflexivo, cifrado en la memoria del narrador y alter ego ficcional de Vásquez.

En la escritura de la novela ambos aspectos aparecen interrelacionados entre sí, como parte de un único y coherente discurso cuestionador de la historia colombiana. En este punto, como señala la crítica, se funda el componente ético de la novela vasquiiana. En su tesis titulada “El estudio de la ética en las novelas de Juan Gabriel Vásquez”<sup>72</sup>, la

---

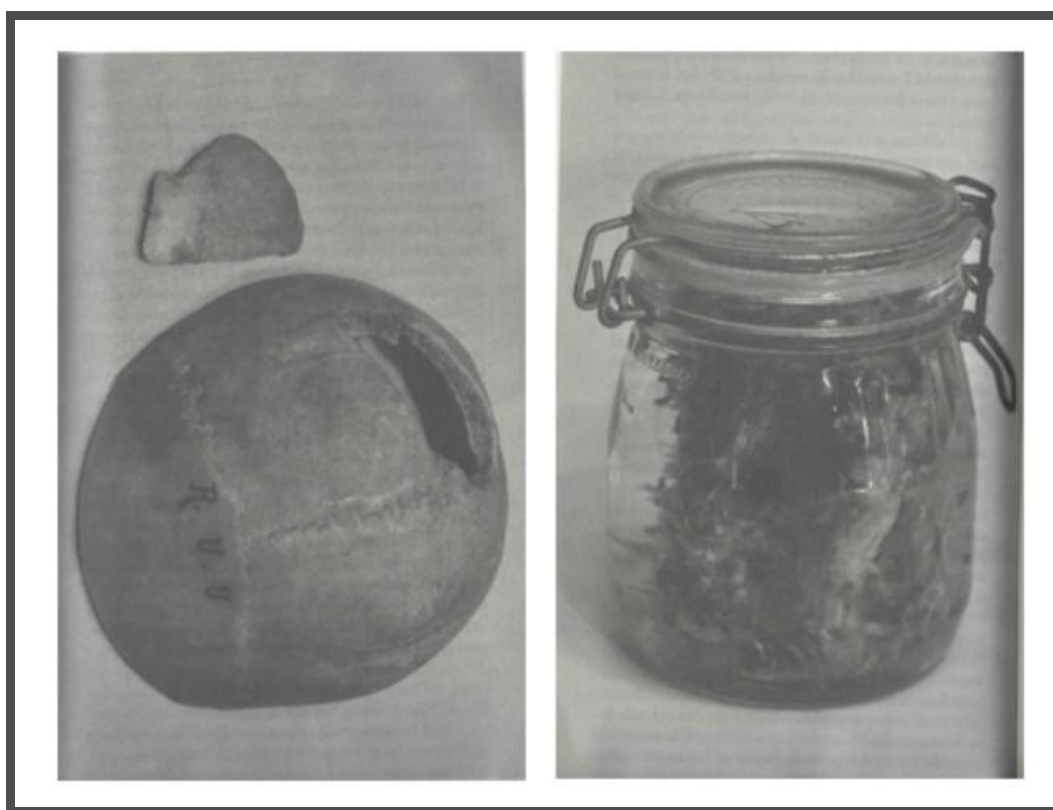
<sup>72</sup> Tesis presentada por su autora en 2019 para optar al grado de Doctora en Literatura Hispanoamericana, que entrega el Departamento de Filología Española de la Universidad Complutense de Madrid.

investigadora Rui Liu (2019), por ejemplo, comprende esta interdependencia en la articulación de un drama histórico desarrollado “entre el olvido y la memoria [que] no puede separarse de la violencia y [de] todo lo que tiene que ver con ella” (p.71). La representación del tema discurre, en lo fundamental, a partir del énfasis de la escritura en dos regímenes puntuales: la violencia física y la expresada en la distribución y el ejercicio del poder en Colombia.

Ambas formas, desde la clasificación ofrecida por Žižek (2017), se corresponden con las manifestaciones contemporáneas de una «violencia subjetiva», visible en el uso de la fuerza represiva, y otra «objetiva», determinada por factores de la vida económica, política y social del contexto representado. A tono con las épocas abordadas, sobre todo, las relativas a los asesinatos del general Uribe y de Gaitán, la tipología predominante es la primera, cuya tematización se observa en un detallado relato de las circunstancias de ambos crímenes y en el entendimiento general de la vulnerabilidad del colombiano ante la amenaza y la puesta en práctica de la violencia. La comprensión de la primera toma forma en una doble representación de las ruinas humanas que promueven el interés del autor por el pasado en que ocurren los dos homicidios. Primero, por su descripción en el curso de las lecturas y diálogos de Vásquez, el personaje, con Carlos Carballo, gracias a toda la información recopilada por este último. Pero también, representadas a través de la inclusión de dos fotografías en el texto, en las que se visualiza la herida mortal en el cráneo del general Uribe y un fragmento de la vértebra donde se aloja la bala que causó la muerte de Gaitán.

La relevancia de las dos ruinas, en sus representaciones documental y literaria, como se ha dicho, constituye el elemento articulador de la reflexión desplegada por JGV en la novela, debido a una narración que las describe desde la perspectiva del presente del Vásquez de la ficción y su contraste con el rumbo tomado por las investigaciones de los

dos crímenes. Varios capítulos de la novela están destinados al cuestionamiento de estas indagaciones, a través de una reconstrucción de los hechos que parte de los testimonios aunados por Carballo y, especialmente, del contacto del narrador Vásquez con las dos ruinas humanas. En torno a estos restos anatómicos, según se argumentará más adelante, las reflexiones de JGV y algunos gestos estéticos descritos en los personajes del doctor Benavides y de Carballo, dan cuenta de una comprensión ética de las ruinas humanas, desde la que emerge una advertencia antiutópica en torno a la historia colombiana.



***Ilustración 4. A la izquierda, fotografía de la calota del cráneo del general Rafael Uribe, donde se aprecia el orificio de la herida causante de su muerte (Vásquez, 2015, p.425). A la derecha, fotografía del frasco que contiene un fragmento de la vértebra de Jorge Eliécer Gaitán, donde se encuentra alojada la bala que ocasionó su deceso (Vásquez, 2015, p.80).***

La representación de la segunda forma de violencia, en cambio, debe buscarse en la obra a partir de referencias implícitas acerca de las condicionantes históricas dadas en la época de los crímenes y alusiones puntuales al carácter represivo de la institucionalidad política y jurídica encargada de conducir o desestimar la investigación de los asesinatos.

En el caso de la Colombia de 1915, los detalles de la «violencia objetiva» radican en el abierto enfrentamiento de los partidos políticos (liberal y conservador), que apenas unas décadas antes habían protagonizado un conflicto armado donde destacó la figura del general Uribe. Uribe, admirado primero por su heroicidad durante la guerra, era odiado en el contexto de su muerte, debido a la elaboración de una propuesta en que pretendía ponerles fin a las tensiones de ambas fuerzas políticas. Su postura, en cambio, no había sido bien recibida por ninguno de los dos bandos, que acusaban en ella una lasitud de sus principios como miembro del Partido Liberal o bien una estratagema para perpetuar a los liberalistas en el poder. El día de su muerte, el general Uribe caminaba rumbo al Congreso para presentar su propuesta pacificadora.

En la Colombia de 1948, las circunstancias del crimen de Gaitán también dan pistas sobre diversas amenazas de muerte al líder político, que a la sazón se posicionaba como el candidato favorito para ocupar la presidencia en unas cercanas elecciones. Gaitán, líder liberal, contaba entonces con el apoyo mayoritario de la clase pobre y trabajadora del país, y había dado muestras al poder conservador de turno, sobre el capital político ganado con ese apoyo para la vindicación de los derechos de la población colombiana socialmente más desfavorecida. Gaitán era, en ese sentido, el representante político de los «sujetos residuales» creados por el orden sociopolítico de su época histórica; lo cual, para la clase gobernante, se traducía en una amenaza de necesaria erradicación.

En su libro *Vidas desperdiciadas*, Zigmunt Bauman (2005) refiere que la concepción del poder político, a propósito de los «sujetos residuales», discurre con frecuencia en torno a su representación discursiva como “un brote canceroso que corroe los tejidos sanos de la sociedad” y agrupa a “los enemigos declarados de «nuestra forma de vida» y de «aquello que defendemos»” (p.59). Según el filósofo, esto determina que este tipo de personas nunca esté en situación de victoria, puesto que al alinearse con el modo de vida

imperante se les tilda de arrogantes y al reclamar sus derechos, la opinión pública, al servicio de los poderosos, los criminaliza (Bauman, 2005).

La consecución de esta tendencia en el funcionamiento de las sociedades modernas, asume un camino similar en la novela cuando el conocimiento de la muerte de Gaitán, despierta la violencia revolucionara de los colombianos residuales, marchando a palacio con el cadáver del asesino. Convencida antes, de disputar el poder por la vía electoral, la clase popular, alentada también por un sujeto misterioso oportunamente situado entre la multitud y de quien no existe testimonio alguno en la versión historiográfica, entiende en la muerte de su líder la continuidad de su condena a la marginación social. De modo que, cuando intenta responsabilizar a los autores intelectuales del crimen, se encuentra con su papel de víctima del orden social, en medio de la violencia generalizada en las horas y días posteriores al deceso de Gaitán.

Tal y como puntualiza Bauman (2005) en la explicación de su concepto, dicho grupo de «sujetos residuales» a menudo se presenta, asimismo, como los chivos expiatorios de los males sociales, ya sea de un modo explícito o implícito. Es importante señalar que, en ambos hechos, los asesinos conocidos en la versión histórica oficial corresponden a los autores materiales de los crímenes, pertenecientes también a esta población residual. No obstante, a esta constatación la novela contrapone un discurso donde el contacto de los personajes con el pasado, y especialmente con las dos ruinas humanas mencionadas, esclarece la existencia de autores intelectuales invisibles, obrando desde la impunidad.

La representación de esa violencia, que certifica el destino de los «sujetos residuales» a permanecer en la historia como la clase vencida señalada por Benjamin (2010), Cioran (1981) y Bauman (2005), llega a su punto álgido en una escena de la novela donde se narra la muerte del padre de Carballo. Allí, entre la multitud revolucionaria que marcha

a palacio y luego permanece en las calles de Bogotá, la lluvia de la noche sorprende al padre y al abuelo de Carlos Carballo, en medio de una ciudad caótica donde la violencia del poder finalmente se explicita:

Era verdad. En la torre del colegio de San Bartolomé, sede de los jesuitas, varias siluetas disparaban contra la multitud. Pero entonces, mirando alrededor, Carballo y Ricaurte se dieron cuenta de que había francotiradores en todos los tejados, de manera que en cuestión de segundos se volvió imposible saber de dónde venían los tiros; se volvió imposible, también, protegerse de ellos. Estaban acorralados: del sur venía la Guardia y al norte se levantaba la torre del San Bartolomé, y desde los tejados de la calle novena otros francotiradores abrían fuego sin temor ni método. (Vásquez, 2015, p.523)

La intensidad de este relato, reelaborado múltiples veces por Carballo a partir de la memoria de su abuelo, ocasiona que en la representación de la «violencia subjetiva» del instante, aflore también la forma de una «violencia objetiva», vista en la complicidad de los jesuitas durante la masacre de la población civil. Un suceso que viene a confirmar, en el curso de las indagaciones de Vásquez y de Carballo, la implicación de la religión, vinculada al Partido Conservador, en la planeación y ejecución del crimen de Gaitán.

La participación de los jesuitas en los dos asesinatos es una sospecha confirmada a la postre en la obra, gracias al conocimiento adquirido por Vásquez y Carballo durante la lectura de los testimonios recopilados por Marco Tulio Anzola, amigo y abogado de la familia Uribe. Anzola, quien había sido contratado por el hermano de la víctima para realizar una investigación del crimen en paralelo a las pesquisas de la policía y del fiscal Rodríguez Forero, refiere, en uno de los pasajes de su libro titulado *¿Quiénes son?*, que, a los pocos días de la muerte del general Uribe, el padre jesuita Rufino Berestain había ofrecido a las fuerzas policiales un discurso en el cual ultrajaba la memoria de Uribe, representándolo como un enemigo del progreso y la libertad nacional. El testimonio del abogado, desde la forma asumida en la memoria del narrador de la novela, precisa en las palabras del padre Rufino, el concurso de un argumento sobre la fe religiosa en la patria

colombiana. Juicio, según el cual Uribe representaba en la época el peligroso ascenso político del liberalismo que “es pecado, enemigo de Jesucristo y ruina de los pueblos” (Vásquez, 2015, p.355). Palabras expresadas en oposición a la posibilidad de una tregua entre las dos fuerzas políticas del momento, para la rearticulación de un país marcado desde su origen por numerosas guerras. Y también, palabras reveladoras de la alineación entre la clase religiosa y los gobiernos conservadores de la etapa, sostenida al margen de los intereses representados por Uribe y compartidos por los sectores menos favorecidos de la población colombiana, es decir, de los «sujetos residuales».

Vale añadir a esta representación de la violencia inherente al ordenamiento social y político, el énfasis que las pesquisas del narrador y de Carballo ubican en torno al papel de las autoridades jurídicas en el silenciamiento o desvío de la investigación de los dos asesinatos. Un fenómeno visible en la oportuna muerte de los asesinos, pero, sobre todo, en las trabas impuestas por la policía de las dos épocas al esclarecimiento de los hechos. Toda una serie de detalles, que, en el pensamiento de Carballo sobre este pasado, y luego en el de Vásquez, son capaces de fundamentar la posibilidad de una conspiración detrás de cada crimen. Así, la identificación de un mismo patrón conspirativo de la violencia aparece enunciada por Carballo, tras referirle a Vásquez las circunstancias de la muerte de su padre, junto a una visión de su legado histórico en Colombia, adoptada por su abuelo y compartida por él:

Entendió eso, Vásquez, entendió eso tan terrible: que los mató la misma gente. Por supuesto que no hablo de los mismos individuos con las mismas manos, no. Hablo de un monstruo, un monstruo inmortal, el monstruo de muchas caras y muchos nombres que tantas veces ha matado y matará otra vez, porque aquí nada ha cambiado en siglos de existencia y no va a cambiar jamás, porque este triste país nuestro es como un ratón corriendo en un carrusel. (Vásquez, 2015, p.537)

Es curioso que a pesar de sus diferencias de enunciación, como parte de la narración y del juicio de uno de los personajes, respectivamente, estos dos pasajes de la novela



relativos a los disparos en la plaza y a la experiencia histórica de Carballo, contribuyan a expresar la violencia de una misma manera: ubicua. Primeramente, pues a través de tal estrategia, la novela de JGV entabla un diálogo con las de Roncagliolo y Álvarez, en el reconocimiento de un poder oblicuo desde su representación literaria, pero visible, sobre todo, en el influjo disciplinario sobre los cuerpos de sus ciudadanos. Así, las tres obras recurren a una similar representación panóptica del poder, sugerida en la presencia de un vigilante inadvertido por los personajes «residuales» –Carlos Eléspuru en *Abril rojo*, los francotiradores en *La forma de las ruinas* y la metáfora de los pollos enjaulados en *Los caídos*–, así como de una reiterada relación entre la clase política y las instituciones religiosas, que solo no aparece en la novela de Álvarez, porque se sustituye, en el seno de una sociedad laica como la cubana, por la mención de un vínculo entre la clase que gobierna y la creencia utópica del «hombre nuevo». Estrategias que dan cuenta de la doble vulnerabilidad de los «sujetos residuales» ante las posibilidades «subjetivas» y «objetivas» de la violencia contemporánea (Žižek, 2017).

De vuelta a la novela de Vásquez, la cíclica continuidad de la violencia en la vida sociopolítica colombiana constituye esa certeza monstruosa comprendida por Carballo, capaz de echar por tierra cualquier discurso utópico defensor de una posibilidad de paz basada en las garantías del orden social vigente. Semejante certeza, sirve igualmente de núcleo argumentativo en la visión histórica del Vásquez narrador, quien, a través de la idea, intuye la relación de este pasado sórdido con el pasado personal causante de su emigración a Europa. En medio de referencias autobiográficas y literarias de su obra previa, el alter ego ficcional del escritor propone una interpretación de la experiencia violenta como eje estructurador de su propia vida y de la de todos los colombianos:

Y juro que pensé, tras terminar *El ruido de las cosas al caer*, que así quedaban saldadas mis cuentas personales con la violencia que me había tocado vivir. Ahora me parece increíble no haber comprendido que nuestras violencias no son solamente las

que nos tocaron en vida, sino también las otras, las que vienen de antes, porque todas están ligadas aunque no sean visibles los hilos que las unen, porque el tiempo pasado está contenido en el tiempo presente, o porque el pasado es nuestra herencia sin beneficio de inventario y al final lo acabamos recibiendo todo: la cordura y las desmesuras, los aciertos y los errores, la inocencia y los crímenes”. (Vásquez, 2015, p.188-189)

Hay dos ideas que gravitan en esta conclusión vasquiiana: la obvia, es la presencia de un argumento de continuidad para la comprensión de su obra narrativa, signada por una exploración recurrente del legado histórico de la violencia en Colombia. La segunda, enunciada todavía en estado germinal respecto a pasajes posteriores de la novela, es la supresión de una lógica temporal en el entendimiento e interpretación de la historia. Se trata de un detalle interesante porque gracias a esta convicción de atemporalidad, el JGV narrador logra articular para el lector, desde el discurso de su memoria, la pertinencia de rememorar los asesinatos de Uribe y de Gaitán, como una estrategia imprescindible para la reflexión crítica del presente colombiano. En ese punto, la postura de ambos Vásquez –autor y narrador– es bien elocuente en esclarecer los peligros intrínsecos al olvido de la historia; un peligro calificado en la obra como esa “amnesia irredenta que siempre ha agobiado a este pobre país” y explica la repetición del patrón violento (Vásquez, 2015, p.25).

Semejante certeza inicia en la experiencia del Vásquez narrador, una reconciliación de cariz ético entre las vivencias personales de la violencia de su época (proveniente del narcotráfico y la guerra del cártel de Medellín contra los defensores de la extradición y la ciudadanía en general) y el amplio marco de la historia colombiana. Un pensamiento situado en sus reflexiones, cuando afirma que la muerte de Gaitán y lo acontecido en los días siguientes, le da forma a uno de los mitos más grandes del pasado nacional, que ha alimentado “de oscuras maneras las múltiples guerras con que seguíamos matándonos cincuenta y siete años después” (Vásquez, 2015, p.125).

Vale puntualizar que en este proceso de reconciliación prima más la voluntad que el resultado, porque no siempre las indagaciones críticas de JGV y Carballo llegan a buen puerto. Los personajes no conocerán la identidad de los autores intelectuales de los dos crímenes políticos, ni de todos los funcionarios judiciales o las autoridades policiales involucradas en el ocultamiento de las pruebas. No sabrán cada uno de los pormenores de los planes ideados para la ejecución de los crímenes, ni tendrán acceso a evidencias irrefutables sobre las conjuras políticas establecidas contra Uribe y Gaitán. Dicho saber queda solo en el plano de la narración de lo posible; y esto porque, como plantea Piglia (1991; 2001) la conspiración es, en sí misma, una forma narrativa que opera de manera clandestina bajo la superficie del texto.

Tal lógica es, en paralelo, la que traza un nexo complementario entre la posibilidad del complot y la representación de las ruinas humanas, como dos elementos centrales en el modelo de «ficción paranoica» empleado por Vásquez. Esta modalidad de ficción, a decir del autor y crítico argentino, se compone mediante una exacerbación de los temas de la novela latinoamericana postmoderna y el predominio de dos ideas: la “amenaza” y el “delirio interpretativo”. Sobre la primera, el análisis textual de la obra volverá luego, así que, por ahora, conviene prestarle atención a la segunda. Piglia señala (1991) que el delirio, en este caso, responde a una voluntad que pretende borrar la posibilidad del azar en los hechos y descubrir la amenaza como un mensaje cifrado. Y prosigue: la paranoia “antes de volverse clínica es una salida a la crisis del sentido” (Piglia, 1991). Razón por la cual, los desvaríos de la interpretación paranoica todavía sostienen un vínculo con la realidad y la verdad de los hechos, justo como sucede en *La forma de las ruinas*.

En la obra de Vásquez, este delirio responde a una estrategia planteada por Carballo y luego compartida por el narrador, cuyo propósito radica en hallar una respuesta a los espacios en blanco de la historia, que las dos ruinas humanas destacan. En ese sentido,

los huesos de Uribe y Gaitán son los que desencadenan la interpretación delirante de la «historia». Sin embargo, como concluye la investigadora Daniuska González (2018), la huerfanía de los personajes Vásquez y Carballo, es, asimismo, una consecuencia de ese estado de perplejidad que los “deja a la intemperie histórica del pasado y del presente, sin asideros adonde recurrir con vistas al futuro” (p.154). González (2018) describe que este fenómeno lo agudiza la falta de respuestas a las inquietudes nacidas del encuentro con las ruinas, “que no les permite [a los personajes] explicarse el tiempo actual”, sino solo sobrevivir “en una absoluta carencia de certidumbre, de ahí que se manejen con la ruina como madero de donde asirse en el naufragio cotidiano de sus vidas” (p.171). De ese modo, entonces, se establece una relación complementaria entre las ruinas humanas y el delirio, donde las primeras no solo allanan el camino para que brote el segundo, ya que, a su vez, la lectura delirante refuerza el arraigo de los personajes a las ruinas, en medio de la huerfanía dada por la proliferación de preguntas y la ausencia de certezas.

La afirmación del narrador sobre cómo en los crímenes de Uribe y de Gaitán podría haber argumentos para toda la violencia política en el pasado y en el presente nacional, es, en parte, la expresión de este delirio. Pues la idea solo tiene sentido en el marco de la identificación del patrón violento que ha surgido en los instantes decisivos de la historia colombiana en el que una de las utopías políticas contemporáneas más frecuentes parece próxima a concretarse. Tal utopía es, como bien precisan los postulados filosóficos de Nietzsche (2022 a), Benjamin (2010), Cioran (1981), Sofsky (2006) y Žižek (2017), la de la posibilidad de un orden social y político capaz de erradicar la violencia de la vida cotidiana del ser humano. Un hecho apreciable en el contexto de ambos crímenes, por el denominador común de dos conspiraciones concebidas para frustrar, con las respectivas muertes de Uribe y de Gaitán, las propuestas pacificadoras que buscaban ponerle coto a las tensiones políticas históricamente dadas entre conservadores y liberales.

Fiel a la intención de distanciarse todo lo posible de una interpretación estrictamente política de los hechos, y de situar la reflexión narrativa en el espacio de la experiencia y la memoria humanas, el texto de la novela elabora una comprensión de estas tensiones desde una óptica mayor: la intolerancia de los ordenamientos e ideologías sociopolíticas frente a cualquier muestra de alteridad. De modo que, aunque puedan variar las causas y condicionantes de una época específica a la otra, la polarización de la sociedad a través de la negación o la represión del «otro», siempre emerge como un móvil promotor de la violencia concerniente a la distribución y ejercicio del poder moderno. Una de las pocas valoraciones del narrador acerca del presente en que redacta su libro, coincidente en la biografía del autor con su regreso a Bogotá en 2012, se basa precisamente en este juicio, cuando el Vásquez de la ficción aduce:

Por otro lado, la ciudad se me había vuelto bronca, hostil e intolerante, y de una manera imprevisible: al contrario de lo que sucedía en los tiempos de mi partida, la violencia no era la que salía de unos actores bien definidos o en guerra contra los ciudadanos, sino que estaba en los ciudadanos mismos, que parecían embarcados todos en su propia cruzada, parecían todos andar con el dedo acusador enhiesto y preparado para señalar y condenar. (Vásquez, 2015, p.204)

En coherencia con la teorización de Žižek (2017), este fragmento también da cuenta de una transformación en la expresión actual de la «violencia», nacida de los discursos de no tolerancia hacia el «otro», más que del ejercicio concreto de la represión política contra los opositores de un orden social determinado. La violencia está ahí: en la vida cotidiana de los colombianos, como el factor que permite aprehender la hostilidad del presente desde la perspectiva del migrante que retorna. Este, como «sujeto residual» de la época del narcotráfico, no es capaz de vislumbrar su presencia en actores concretos, sino en el espacio de una cultura del odio que invade, asimismo, la representación de la ciudad. Poco más puntualiza el personaje de Vásquez (2015), al respecto, salvo la serie

de calificativos con que alude a Bogotá durante toda la obra: “presente acosador” (p.26), “ciudad furiosa” (p.31), “ciudad desierta y amenazadora” (p.258), entre otras.

El porqué de dicha maniobra de ambigüedad en la descripción espacio-temporal del presente, radica en un mayor interés narrativo por el cuestionamiento de la historia y los modos humanos de interpretarla, así como de un paulatino proceso de desorientación en el personaje, mediado por el descubrimiento de esa “maquinaria de espanto” que es la violencia (Vásquez, 2015, p.16). Vásquez, recluido durante las madrugadas en la casa de Carballo, pierde progresivamente la noción del tiempo real mientras se adentra en la investigación de los dos homicidios y de las circunstancias ligadas a su investigación por parte de las autoridades de la época, en el caso de Uribe, y de la versión histórica oficial, en el caso de Gaitán. La desorientación del narrador alcanza su punto álgido en el instante en que Carballo relata la memoria familiar acerca del Bogotazo y la muerte de su padre. En ese momento, Vásquez aprecia que durante la conversación “el tiempo se había derretido o alargado”, dando esa sensación de conciencia atemporal, vista de similar modo en las cortinas del apartamento de Carballo, “cerradas como si lo nuestro fuera una reunión secreta o clandestina –una reunión de conspiradores–, [y que] hacían imposible saber con certeza si era de noche o de día” (p.525). La apreciación constituye la antesala de la reflexión de Vásquez donde aparece contenida una de las tesis centrales de la novela:

Hay dos maneras de ver o contemplar eso que llamamos historia: una es la visión accidental, para la cual la historia es el producto azaroso de una infinita cadena de actos irracionales, contingencias imprevisibles y hechos aleatorios (la vida como un caos sin remisión que los seres humanos tratamos desesperadamente de ordenar); y la otra es la visión conspirativa, un escenario de sombras y manos invisibles y ojos que espían y voces que susurran en las esquinas, un teatro en el cual todo ocurre por una razón, los accidentes no existen y mucho menos las coincidencias, y donde las causas de lo sucedido se silencian por razones que nunca nadie conoce. (Vásquez, 2015, p.537)

Vásquez arriba a esta conclusión cuando ya, producto de su desorientación con la sordidez del pasado, no sabe tampoco por cuál de las dos visiones decantarse. Al inicio de la obra, su posicionamiento era claro a través de una actitud escéptica frente a la comprensión paranoica del pasado, sostenida por Carballo. El escepticismo de JGV, es incluso una de las fuentes de la antipatía desarrollada entre ambos personajes, que solo sus paulatinos encuentros, provocados o accidentales, son capaces de atenuar. Durante buena parte de su rememoración, el narrador parece negar la posibilidad de una visión conspirativa de la historia, debido a la falta de evidencias documentales. Sin embargo, a la luz de lo descubierto en el contacto con las ruinas humanas de las víctimas, así como en la lectura de los folios compilados por Carballo, con testimonios de testigos directos de los crímenes o de personas con algún conocimiento sobre los pormenores de las respectivas indagaciones policiales e historiográficas, el escritor ya no desestima esta probabilidad. Más bien, Vásquez (2015) precisa en el miedo una de las bases para su negación inicial de la perspectiva paranoica.

Es tan aterradora la idea de que otros sepan ahora mismo que sucederá algo malo y no hagan nada para evitar el daño, es tan espeluznante incluso para quienes ya hemos perdido toda inocencia y hemos dejado atrás toda ilusión con respecto a la moralidad humana, que solemos tomar esa visión de los hechos como un juego, un pasatiempo para desocupados y crédulos, una estrategia inveterada para mejor lidiar con el caos de la historia y la revelación, ya mil veces probada, de que somos sus peones o sus marionetas. A la visión conspirativa respondemos entonces con nuestro bien entrenado escepticismo y con un punto de ironía, repitiendo que de las conspiraciones no hay pruebas, y los creyentes nos dirán que el objetivo principal de toda conspiración es esconder su propia existencia, y que el hecho de no verla es la mejor prueba de que ahí está. (p.538)

La visión aterradora aludida por Vásquez no es el miedo de los seres humanos a la violencia, sino al derrumbe de los principales ideales utópicos de la modernidad en el diseño y organización de las sociedades contemporáneas. Es el miedo al derrumbe de

la comprensión de la política como la estructura responsable de erradicar la violencia social. Es el miedo ante la posibilidad de una crisis en la concepción de la «historia», en sintonía con los postulados de Benjamin (2010), donde la noción del «progreso» ha construido un pasado de ruinas humanas y de sujetos vencidos. Es, asimismo, el miedo provocado por la probabilidad de conspiraciones capaces de anular el entendimiento accidental de la violencia en la historia, así como de evidenciar una corrupción de la moralidad y la conducta humana en el ámbito social. Y es también, desde esta lógica, el miedo del ser que descubre en sí mismo los rasgos de esta conducta “monstruosa” (Cioran, 1986, p.23-24) y comprende su carencia de ideales para reinterpretar su vida pasada y emanciparse de la realidad social que lo aterra, o bien le oprime.

## **5.2. Retórica y alegoría antiutópica de las ruinas humanas**

Las reflexiones derivadas del choque entre las vivencias personales del narrador y el oscuro pretérito colombiano al que se aproxima son el espacio poético que cataliza en la experiencia de Vásquez el imperativo de una crítica humanista a los conceptos de «historia» y «pasado». Su entendimiento es humano, ante todo, porque se funda en una mayor atención a las estrategias individuales de comprensión del pasado histórico, más que a los acontecimientos puntuales de este. El personaje de Vásquez constantemente complementa la narración de sus vivencias personales durante el descubrimiento de las conspiraciones ligadas a las muertes de Uribe y de Gaitán, con un análisis crítico a las trampas de la «memoria histórica» y a su perspectiva de la historia colombiana.

Similar a lo que sucede con otros personajes, Vásquez tiene sus propias opiniones para cada uno de los diversos testimonios existentes en torno a los dos crímenes, pero



a medida que su rememoración avanza, procura restarle la mayor relevancia posible a estos, en función de analizar lo que dicen de la historia nacional. El carácter poético de su escritura emerge, así, de la voluntad de buscarle explicaciones al pasado, a partir de su experiencia como víctima y «residuo» de la violencia. De ahí que sus conclusiones orbiten más alrededor de la relación de los colombianos con la historia del país, desde una experiencia subjetiva del tiempo y no desde la versión historiográfica oficial.

Vásquez termina por explicitar este posicionamiento en la obra, cuando enuncia en una de sus reflexiones, la posibilidad de una compenetración mayor entre la literatura y la historia, que entre esta última y la historiografía. A través de un diálogo con otro escritor y amigo suyo, Rafael Humberto Moreno-Durán, el narrador de *La forma de las ruinas* contempla en las recreaciones literarias de una falsa visita de Orson Welles a Colombia, “otra vuelta de tuerca acerca de la relación entre la historia y la novela”, donde esta “se vuelve el gran instrumento de especulación histórica” (Vásquez, 2015, p.145). Sin embargo, más tarde terminaría aceptando la respuesta de su amigo Rafael, a propósito de que con tales relatos “se confirma que todos los espacios son territorios de la novela” (Vásquez, 2015, p.145). Varias páginas después de esta conversación, el narrador expresa:

Nuestra capacidad para nombrar las cosas es limitada, y esos límites son tanto más sensibles o crueles si las cosas que intentamos nombrar han desaparecido para siempre. Eso es el pasado: un relato, un relato construido sobre otro relato, un artificio de verbos y sustantivos donde acaso podemos apresar el dolor de los hombres, su miedo a la muerte y su afán de vivir, la nostalgia del hogar mientras se combate en las trincheras, la preocupación por el soldado que se ha ido a los campos de Flandes y que tal vez ya esté muerto cuando lo recordamos. (Vásquez, 2015, p.250)

Lo designado por Vásquez con dicho juicio es una idea próxima a la teorización de María Zambrano (1989) sobre la «razón poética», en calidad de verdad que brota de la actitud reflexiva del sujeto y de su confrontación con los contenidos de la memoria

histórica individual. Llevada al caso de la literatura, la adopción de esta idea es la que determina en el pensamiento de Vásquez, el fin del bloqueo mental experimentado cuando intentaba escribir sobre la historia colombiana. Y es también, la fuente de su desorientación cuando, en el curso de la narración, incorpora el cuestionamiento de la historia a los métodos y motivos de la creación literaria.

En *Hacia un saber sobre el alma* (1989), María Zambrano ubicaba el origen de la escritura poética en el descubrimiento de un «secreto» cuya comunicación creaba una especie de «comunidad» entre el escritor y sus públicos. Pero, contrario a lo esperado, para la filósofa dicha sensación se concretaba antes de la recepción, “en el acto mismo de escribir el escritor su obra” (Zambrano, 1989, p.38). La importancia del «secreto», entonces, la autora la explicaba a partir de la existencia de “cosas” difíciles de decir y que, por lo tanto, debían escribirse, pues solo mediante “la palabra nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia asediante e instantánea” (p.31). Razón por la cual, el «secreto» únicamente se hacía aprehensible para el escritor durante el proceso creativo, bajo la forma de una revelación progresiva y no inmediata.

Las repetidas reflexiones de Vásquez, en su doble rol de narrador y autor de la obra, son la evidencia de ese «secreto» desarrollado gradualmente a lo largo de la novela, y que consiste en la mención de varios descubrimientos específicos. Primero, la función articuladora de la violencia en una interpretación del pasado colombiano. Más tarde, la comprensión de las versiones históricas del pasado como relatos que a menudo obvian la condición humana de sus protagonistas, en función de objetivar el conocimiento de las causas y consecuencias de los sucesos históricos. En tercer lugar, la posibilidad de interpretar la historia desde dos visiones, una accidental y otra conspirativa, donde se reitera una precariedad del saber histórico, debido a la escasa o nula participación de la experiencia humana del tiempo en su formación. Y, por último, la consideración de

una perspectiva histórica, por parte de Vásquez, capaz de valorar la centralidad del factor humano en todo intento de acercamiento crítico al pretérito.

En la convergencia de estos cuatro postulados, la novela de Vásquez esboza poco a poco el carácter antiutópico presente en su visión particular de la historia colombiana y de la violencia, de una manera similar a la explicada por Walter Benjamin (2010) en su tercera tesis filosófica de la historia. En ella, el filósofo planteaba:

El cronista que numera los acontecimientos sin distinguir entre los pequeños y los grandes, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia. Por cierto, sólo a la humanidad redimida, le concierne enteramente su pasado. Esto quiere decir que sólo para la humanidad redimida es citable el pasado en cada uno de sus momentos. (Benjamin, 2010, p.60)

Cabe puntualizar que, en *La forma de las ruinas*, las resonancias entre la escritura de Vásquez y esta afirmación benjaminiana son el resultado de una estrategia estética donde la contemplación de los crímenes, los dos grandes hechos históricos del pasado colombiano, no puede realizarse al margen de la participación de las ruinas humanas, como esos pequeños acontecimientos “perdidos” para las versiones historiográficas de las épocas representadas. Su pérdida, para la historia nacional, es clara en el hecho de que los colombianos ignoran la existencia de ambos restos humanos, solo preservados por el doctor Benavides entre las demás pertenencias de la herencia paterna. Pero no siempre fue así, pues cuando el padre de Benavides, perito en criminología y autor de la autopsia realizada al cadáver de Gaitán, era ya un reconocido profesor universitario, su colección de objetos de valor histórico pasó a estar expuesta permanentemente en una de las salas de su centro de trabajo. La muerte de su padre y la posibilidad de que todas estas ruinas desaparecieran, debido a la ignorancia de su valor o al desinterés de la universidad para preservarlas, es el motivo principal de su recuperación por parte de Benavides.

Como se ha dicho antes, el encuentro de los personajes con las dos ruinas humanas constituye un asunto central para el desarrollo de la novela. Pero, no solo por su efecto de despertar en JGV un cuestionamiento crítico de la historia colombiana, sino, en lo fundamental, por estimular la reflexión del narrador acerca de la importancia de estas y de su oportuna consideración en la construcción de los relatos históricos. Tal es la relevancia del tratamiento dado a estas ruinas, que incluso las valoraciones de Vásquez y el accionar de varios personajes en la narración, como el doctor Benavides y Carlos Carballo, dan cuenta de la paulatina elaboración de una concepción propia del término.

Los juicios del narrador ofrecen las primeras pistas sobre la significación de estas ruinas, a través de una caracterización de los otros dos personajes y de la utilidad de los objetos del pasado en sus respectivos métodos de interpretar las conspiraciones de la historia colombiana. Benavides es, desde la perspectiva de Vásquez, una persona que no evita hablar del dolor y de su desgaste en el alma humana, debido a su labor de acompañar a los enfermos terminales. De ahí su obsesión con las ruinas, aunque desde una óptica catalogada por el autor como irracional. El doctor representa en la novela, según aduce Vásquez (2015), a aquellas personas cuya reacción a las conspiraciones es convertirlas en “un relato que se cuenta y se vuelve a contar”, así como “también en un lugar de la memoria o la imaginación, un lugar virtual al que vamos para hacer turismo, revivir nostalgias o tratar de encontrar algo que se nos ha perdido” (p.26). En cambio, Carballo encarna a quienes comparten la convicción de la visión conspirativa y contemplan sus probabilidades en los documentos y objetos del pasado.

La apreciación de una diferencia entre estos dos personajes resulta indicativa de sus respectivas conductas en torno a las dos ruinas humanas representadas en la novela. En cierto instante de la trama, el doctor Benavides decide entregarlas al patrimonio de la nación, porque entiende que no le pertenecen a él sino a todos los colombianos. Así lo

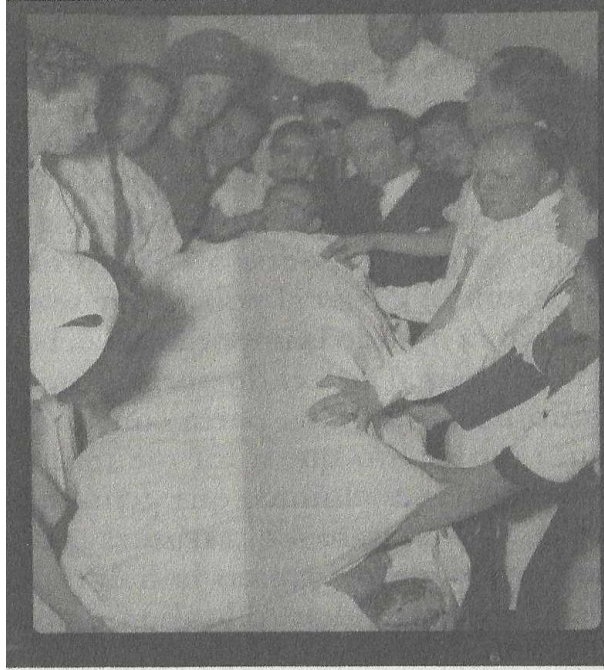
formula frente a su esposa e hijos: “No son mías, no son de mi familia: son del país. O del Estado, sí, patrimonio del Estado. Eso les dije, esa perorata interminable les eché, y luego les pregunté: «¿Están de acuerdo hasta aquí?»” (Vásquez, 2015, p.209). Aun cuando, en la fórmula discursiva empleada, dejaba entrever también que su decisión era mediada por otras razones como la preocupación de no legarle a su familia la responsabilidad sobre esos objetos de los que nadie conocía su existencia, y por temor. Concretamente, por temor a la reacción de los propios colombianos, a quienes, según le plantea su hijo, no les había importado rescatar estas ruinas del olvido. La respuesta del doctor, en cambio, es tajante: “» Le dije que no. Que no me pertenecían, y punto. Le pertenecían a una institución pública y ahora estaban en manos privadas. «Quiero decir», les dije, «que nadie sabe que las tengo. Alguien podría decir que me las robé. [...]»” (Vásquez, 2015, p.209).

Pero poco tiempo después, Carballo irrumpe en la casa de Benavides y roba buena parte de la herencia paterna del doctor, incluyendo los fragmentos del cráneo del general Uribe y de la vértebra de Gaitán. La explicación para ambos comportamientos proviene así de sus respectivas valoraciones de estos objetos, según la cual, para el doctor las ruinas generan un sentimiento de nostalgia en el examen del pasado, en tanto, para Carballo, lo importante es su valor instrumental en la confirmación de las conspiraciones ocultas en la ejecución e investigación de los dos asesinatos. Benavides planea entregarlas porque intuye la existencia de otros colombianos interesados en conocer el habla de estos restos humanos sobre la historia nacional. Por eso su primera intención es legarlas al Museo Nacional: “Ahí tienen uniformes de las guerras civiles, espadas, la pluma de algún prócer. ¿No es lo natural que las cosas de mi padre estén ahí expuestas, para que la gente pueda ir a verlas?” (Vásquez, 2015, p.210). Carballo, por su parte, elige robarlas porque advierte el peligro de que se pierdan las pistas

contenidas en ambas, pero, asimismo, porque el contacto directo con ellas es crucial para sus teorías conspirativas. Así lo refiere el Vásquez narrador: “«Pero es que son pruebas», dijo Carballo. «Son evidencias de algo que no vemos, pero que puede estar ahí. [...]»” (Vásquez, 2015, p.540).

La postura de Vásquez, en cambio, remite a un entendimiento más complejo de las ruinas humanas, cuya elaboración parte de las emociones causadas en el encuentro con estas y de su contraste con otras ruinas documentales de las épocas históricas aludidas. El primer razonamiento del narrador al levantar el frasco con el fragmento de vértebra y observarlo a contraluz, es el de reconocer su sensibilidad y vulnerabilidad ante los “objetos del pasado”, así como “algo de fascinación o de fetichismo y también algo (imposible negarlo) de antigua superstición: sé que alguna parte de mí los ve y los ha visto siempre como reliquias” (Vásquez, 2015, p.84).

La experiencia derivada del encuentro con la ruina humana, quiebra en la memoria de Vásquez la distancia temporal sostenida entre el presente de la contemplación y la época histórica del Bogotazo. Allí, desde el despacho del doctor Benavides, divisando la porción de vértebra, Vásquez (2015) describe sentir “el raro privilegio de estar ahí”, justo en la clínica donde se certifica el deceso de Gaitán y cuyo testimonio documental también se inserta en las páginas de la novela (p.72).



*Ilustración 5. Fotografía del cadáver de Gaitán, desde la clínica donde se certificó su fallecimiento (Vásquez, 2015, p.45).*

Lo significativo de dicha sensación, es su emergencia durante la contemplación del frasco y no algunos minutos antes, durante la observación de la fotografía.

En el mismo pasaje de la novela el narrador enfatiza este detalle en dos ocasiones, como parte de una distinción entre las emociones suscitadas por las ruinas humanas y sus homólogas documentales. Allí también, desde el despacho del doctor, Vásquez reconoce en el fondo de escritorio del ordenador otra de las fotos de Sady González, donde la lente resalta las formas de un tranvía incendiado durante los disturbios del Bogotazo. Aunque, a diferencia de lo sucedido con el frasco, las palabras del narrador dejaban entrever en la evocación, una doble lectura de la imagen, en contraste con la huella inequívoca de la violencia presente en el fragmento de la vértebra. La fotografía en cuestión:

“Era una imagen cargada de violencia, y algo debía de decir acerca del hombre que la escoge para verla cada vez que enciende el ordenador, pero preferí no pensar demasiado en ello: también era posible dejar de ver en esa imagen una denuncia del peligro y la destrucción de aquel día infausto, y ver solamente un acicate de la memoria, un testimonio histórico”. (Vásquez, 2015, p.71)

El cisma entre la sensibilidad de las ruinas documentales y las humanas encuentra argumentos en los juicios de Vásquez, a partir de esta posibilidad interpretativa donde el componente histórico no necesariamente conlleva reconocer la naturaleza trágica de la vida de los colombianos de aquella etapa. Al menos, no de una manera similar a la evidenciada en los restos mortales de Gaitán. En lo primordial, porque la fotografía era solo eso, una prueba documental de un acontecimiento específico, incapaz de generar con sus formas sin volumen, la información y las emociones vividas en el contacto directo con los huesos de líder político liberal.

La percepción se repite luego en la obra, cuando, desde el apartamento de Carballo, Vásquez (2015) contempla en sus manos, por vez primera, la parte superior del cráneo del general Uribe Uribe e intuye que la vida lo había “conducido a este momento por caminos imposibles de rastrear” y que “algo” se le “estaba escapando, como quien está demasiado cerca de un cuadro como para ver con claridad lo que en él sucede” (p.427). Acorde a los principales intereses temáticos de la novela, aquello que se le escapa al narrador es la ambigüedad inherente a las ruinas, vistas paralelamente en la valoración de sus tiempos y en la pluralidad de relatos posibles a partir de sus formas. Un motivo que le da título a la novela, asimismo, al desplegar una narración referida a la indiferencia de la historia oficial respecto de la dimensión humana correspondiente a los hechos y épocas contenidas en la vértebra y en el fragmento de cráneo.

Semejante relación con los restos de Uribe y de Gaitán, fomenta en el pensamiento de Vásquez una concepción de las ruinas humanas donde los componentes alegóricos y éticos resultan ser decisivos. Una de las escenas finales ilustra este aspecto, cuando el narrador conduce su auto rumbo a casa de Benavides y observa en el otro asiento delantero, los respectivos fragmentos óseos de los dos líderes liberales. La reflexión de Vásquez comienza con la paráfrasis de un fragmento de la obra teatral de Shakespeare,



relativo al asesinato de Julio César, donde Antonio sostiene en sus brazos el cuerpo sin vida del emperador y afirma distinguir todavía en su cadáver, cierta prueba de nobleza humana. De modo que, condicionado por la referencia, Vásquez (2015) medita: “Yo no sé si Uribe Uribe y Gaitán fueron los hombres más nobles de su tiempo, pero sus ruinas, acompañándome en el viaje de regreso a casa, tenían esa nobleza” (p.541). Y añade inmediatamente: “Esas ruinas humanas eran memorandos de nuestros errores pasados, y en algún momento fueron también profecías” (Vásquez, 2015, p.541).

La nobleza de estas ruinas es la del relieve humano presente en sus formas, capaz de discursar sobre la vida de una persona y su encuentro con la violencia de su tiempo histórico. La nobleza de las aspiraciones pacificadoras de Uribe y su lenta agonía a lo largo del día en el cual debía presentar su propuesta al Congreso nacional. También la nobleza de las ideas liberales de Gaitán sobre reivindicar, desde el ejercicio político, las aspiraciones de la clase pobre y trabajadora colombiana, así como de la certeza de su muerte poco después de haber recibido cuatro disparos a la salida de su oficina. Ahí está el núcleo de la diferencia entre el documento histórico y las ruinas humanas: en la nobleza de estas últimas, solo aprehensible desde el encuentro o la interacción directa con ellas, así como desde su repercusión en el proceso individual de interpretación de la historia. Desde una lectura, cabe agregar, marcada por la indistinción reflexiva entre la valoración de los sucesos históricos y su significación en el plano de las vivencias personales.

En su definición de las ruinas humanas, Vásquez reconoce una doble orientación de su referencialidad histórica: hacia el pasado, en calidad de testimonios de la violencia, y hacia el futuro, en tanto que “profecías”, es decir, anticipaciones sobre la posibilidad de un porvenir marcado asimismo por sus manifestaciones sociales. Una conclusión de donde brota el componente alegórico de estos objetos del pasado, entendido por JGV

en una asociación incomprensible del todo, pero inevitable, entre el asesinato de Uribe y el crimen de Gaitán. Este último, comprendido como la reiteración, poco más de dos décadas después, de una misma verdad: la violencia y su histórico carácter cíclico.

El criterio de Vásquez (2015) atribuye a estas ruinas una condición de “reliquias”, causantes de la cercanía propia de “una experiencia religiosa” (p.316). Mientras que su componente ético reside, a juicio del autor, en la convicción sobre la pertenencia de estas ruinas a todos los colombianos, por muy distantes y ajenos que permanezcan a sus alegatos: “Mire, Carlos, esos huesos son de todo el mundo, porque el pasado que contienen es de todos” (Vásquez, 2015, p.540). Una consideración complementada por Vásquez (2015) en el principio de que no se debe “agraviar los objetos del pasado” (p.79), así como en la pertinencia de leerlos “con los ojos de quienes lo leyeron en el momento de su aparición” (p.95). Principalmente, porque solo desde esta mirada el ser humano puede comunicarse con sus muertos y con el pasado, sin riesgo a permanecer ajeno o sordo “a sus susurros, a los secretos que nos cuenta, a la comprensión de sus mecanismos misteriosos” (Vásquez, 2015, p.95). De esto se intuye, por consiguiente, que la concepción del Vásquez narrador en torno a tales objetos humanos del pasado nacional, es mucho más de naturaleza poética que instrumental, mucho más humana que política. Lo instrumental y lo político es rápidamente descartado cuando, molesto por las palabras de Carballo, profiere: “Estos huesos no son pruebas forenses desde hace mucho tiempo. No son evidencias, no son nada de eso. Son simplemente restos, ruinas humanas, sí, las ruinas de unos hombres nobles” (Vásquez, 2015, p.540). Mientras que las dimensiones poéticas y humanas de su concepción, el lector debe buscarlas a todo lo largo de la novela, entre las líneas reflexivas del narrador y sus conversaciones con los otros personajes de la obra.

Pero, asimismo, hay que buscar su sentido en la economía práctica que tales ruinas humanas ofrecen de cara al orden representativo y a la estructura de la narración en la novela: es decir, en el trabajo estético trenzado por la escritura de Vásquez a través del lenguaje (formas de representación), de lo representado (contenido) y de la interacción dada entre sus múltiples significaciones posibles, de acuerdo con el contexto histórico y con la trama. En este sentido, el entendimiento del Vásquez autor expande todavía más su significado, revelando la centralidad de la categoría «tiempo» en su análisis. Por ejemplo, un primer nivel de «lo humano» aflora en la remisión de estas ruinas al pasado, al testimonio de las respectivas vidas de Uribe y de Gaitán; y por igual, a la afinidad de su contemplación a la perspectiva de quien se acerca a una época a través de la mirada de quienes la vivieron. Mientras que un segundo nivel, deriva del tiempo mismo contenido en ellas en forma de experiencia, hecho visible en la superposición de temporalidades que su contemplación suscita, en alusión a las teorías de Heidegger (1928) y Zambrano (1989) sobre el tiempo como sustancia del hombre. Los problemas de la construcción del sujeto, como el relato que se concreta en la multiplicidad de los tiempos de la vida; y avala la reflexión de Augé (2003) sobre cómo las ruinas existen por medio de la mirada humana, lo cual supone su noción más vinculada a las formas narrativas de la memoria que a una materialidad y valor referencial concreto. El corte poético también brota de este segundo tiempo que es múltiple<sup>73</sup>, porque puede dirigir la reflexión hacia el futuro. Vásquez narrador advierte que tales ruinas son “profecías”

---

<sup>73</sup> Tal multiplicidad es consecuencia de la narración que el ser humano crea sobre sí mismo en el intento de reflexionar sobre su vida, lo cual aleja «el tiempo de las ruinas» del sentido historiográfico donde la construcción del mismo es lineal, objetiva y teleológica, como resultado de la «verdad histórica» que contiene. Aunque, como explica Heidegger (1928), el seguimiento de dicha lógica hace que la historia creada por el sujeto oculte el verdadero significado de sus lecturas debido a la insuficiencia de la fenomenología en la interpretación de la ruina-vida en tanto proceso de caída en el mundo. Así, el tiempo humano es múltiple porque nace de la experiencia: es la superposición de múltiples temporalidades (el pasado, el presente y el futuro del ser humano traducido por ese orden como vivencias, criterios sobre la realidad circundante y aspiraciones, proyectos y utopías), pero además, como propone Zambrano (1989), el tiempo de la reflexión sensible concebida al calor de una continua alternancia entre los instantes de sueño y la vigilia, el ritmo de las funciones biológicas y la conciencia del tiempo.

y transmiten la “nobleza” de dos “hombres nobles”; en otros términos: son portadoras de un aprendizaje encaminado al futuro –a que no se repitan los hechos del pasado–, en tanto «lo noble» las hace representativas de un «algo» que no es más que la vida del ser humano. Exactamente, de dos sujetos históricos hermanados en cuanto a muertes causadas por la violencia política en Colombia; tema del que las dos ruinas son, a fin de cuentas, evidencias ejemplares desde lo histórico y lo literario.

El desdoblamiento de su valor representativo para la literatura me parece relevante porque corresponde a un tercer nivel en la comprensión de Vásquez, que transita por debajo del discurso de los personajes y alude a la utilidad de las dos ruinas humanas en la estructura y contenido de la narración. Sobre todo, gracias a que el cuestionamiento novelesco del concepto de «historia» es resultado del encuentro de los personajes con los huesos; a la par que el discurso del narrador ilustra cómo sus menciones permiten entremezclar el avance de las investigaciones y la interpretación de los hechos con un espacio de ensayo metaficcional orientado a la búsqueda de un patrón, de un punto en común entre ambos crímenes. Lo poético de esta orientación estriba directamente del hallazgo: la condición fragmentaria y la ambigüedad de estos objetos no proporciona una respuesta unívoca sobre lo sucedido, pero apunta a la violencia procedente de un grupo político oculto y señala la posibilidad de una visión conspirativa de la historia. Visión a la que Vásquez escritor arriba por medio de los componentes de la «ficción paranoica» definida por Piglia (1991): la idea de “amenaza” y el concurso del “delirio interpretativo”. Así, las conclusiones del narrador-autor son poéticas en la medida que abren una lectura de la «historia» (concepto abstracto), desde la alegoría de las ruinas y la perplejidad que genera el contacto con ellas. A lo que se añade una idea de Piglia (2001) en su teoría del complot, referida a la clandestinidad de su planificación como la verdadera amenaza, según lo cual, existe una “relación concreta” entre la literatura y

dicho término, en el hecho de que “el relato mismo de un complot forma parte del complot”. Razón por la cual, este también constituye “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política” (Piglia, 2001). En consecuencia, la dualidad de lo poético se concreta en una inversión de la utilidad de la visión conspirativa, en tanto método de comprensión de la historia, pero, sobre todo, de forma narrativa *per se*. La idea la acentúa el narrador durante sus diálogos con Carballo con las cortinas cerradas: *La forma de las ruinas* es un libro para examinar la probabilidad de dos conspiraciones homicidas y es, al unísono, una obra que nace de la conjura. Del complot trazado por Carballo y el Vásquez narrador, por el autor y la imagen de las ruinas humanas en su doble registro fotográfico y literario, por el mismo mecanismo de la narración que vincula el relato de la investigación con la crítica novelesca a la noción de «historia».

La comprensión antiutópica de *La forma de las ruinas* (2015), deriva justamente del diálogo entre tales ideas y de una exploración ora ensayística, ora metaficcional, en torno a la alegoría de las ruinas humanas y a las limitaciones del concepto moderno de «historia». El poco espacio narrativo destinado al cuestionamiento crítico del presente colombiano, a causa de una mirada obsesionada con la violencia del pasado nacional, constituye uno de sus principales rasgos al respecto. La explicación debe buscarse en el efecto argumentativo de la obsesión del Vásquez narrador, consistente en asumir sus diferencias con el país en el instante de su regreso a Bogotá, a partir de las deudas no saldadas en el descubrimiento de una historia, antes poco explorada para el personaje, pero cada vez más aterradora y necesaria de conocer. De modo que, la prefiguración del caos histórico también invade la caracterización del presente de Vásquez, traducida en la impresión de una ciudad hostil y violenta.

En cambio, el segundo indicio antiutópico de la novela descansa en el énfasis de un fundamento trágico en el entendimiento del binomio compuesto por la vida humana y la experiencia individual del tiempo histórico. Una de sus derivaciones, también toma forma en la identificación de la violencia como eje de los acontecimientos históricos más relevantes de Colombia a lo largo de todo el siglo XX. Tema del cual, asimismo, germina en las reflexiones del narrador una advertencia propia de la novela distópica, a propósito de los peligros inherentes al olvido de la historia y la conclusión resultante de que todo hecho del pasado le concierne al colombiano, con vistas a emanciparse de la violencia perpetuada en la praxis social. Mientras que, además, su concurso en la narración se compenetra con los contenidos de la «ficción paranoica» de Piglia (2001), como resultado de lo que esta perspectiva ha supuesto para el desarrollo de la novela: “En la novela como género, el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende. La novela ha hecho entrar la política en la ficción bajo la forma del complot”. (Piglia, 2001)

Por su parte, la tercera característica de esta afinidad antiutópica todavía requiere de un examen más detallado, cifrado en la posibilidad de concebir una orientación crítica hacia el futuro en el curso de la narración de Vásquez. Cabe explorar en el análisis de esta idea, la escena final de la novela donde el escritor se describe a sí mismo, turbado por las constataciones del pasado, mientras observa dormir a sus hijas recién nacidas y medita que, en vano, podrá protegerlas del legado histórico de la violencia.

Y entonces me levanté de la cama y fui al cuarto de mis hijas, que también dormían, y cerré la puerta y me senté en su silla verde adornada de pájaros y me quedé así, en la oscuridad de la habitación pacífica, viendo con envidia el sosiego de sus cuerpos largos, dejándome sorprender por lo mucho que han cambiado desde su nacimiento difícil, jugando a oír su respiración callada entre los ruidos de la ciudad: esa ciudad que comenzaba del otro lado de la ventana y que puede ser tan cruel en este país enfermo de odio, esa ciudad y ese país cuyo pasado heredarán mis hijas como lo he

heredado yo: con su cordura y sus desmesuras, sus aciertos y sus errores, su inocencia y sus crímenes. (Vásquez, 2015, p.547)

En clara relación con la advertencia referida al olvido, el arribo de Vásquez a esta conclusión tiene lugar luego de una resistencia del narrador a la probabilidad de que sus hijas hereden, como él, esa historia de crímenes y de odio entre colombianos. Una resistencia no tan explicitada en los discursos del personaje, como en algunos de sus actos a lo largo de la obra, reveladores de un conflicto interno en curso. Por ejemplo, a los pocos días del nacimiento prematuro de sus hijas, y mediado por las dificultades del parto y del regreso a Bogotá, Vásquez reacciona con una notable vehemencia a la visita del doctor Benavides a las niñas, internadas, a la sazón, en la sala de incubadoras de la clínica.

En la evocación del suceso, él achacaba el motivo de su conducta a una revelación gradual de “que el mundo entero se había convertido en una amenaza” y la sola “presencia de objetos extraños y la cercanía de otras personas me ponían nervioso y aun agresivo, aunque se tratara de conocidos” (Vásquez, 2015, p.123). De ahí que las vivencias del narrador, en este momento de la trama, transcurran alrededor de una pregunta constante sobre cuándo y cómo la persistente violencia podría irrumpir en la frágil situación del presente familiar y qué debería hacer para evitarlo o para mitigar sus efectos.

La primera determinación del narrador es categórica: “Nadie está nunca a salvo [de “los monstruos de la violencia”], recuerdo haber sospechado, y luego recuerdo haber prometido, con la zozobra secreta de las promesas sin testigo, que mis hijas sí lo estarían” (Vásquez, 2015, p.125). Y a esta empresa se dedicaría Vásquez, pausando la investigación de los crímenes en cada ocasión destinada a pasar tiempo con sus hijas y

su esposa, reservándose cada hallazgo alcanzado durante las prolongadas sesiones de lectura y diálogo en el apartamento de Carballo. Y, asimismo, llevando consigo el peso abrumador de esa historia a la soledad del cuarto de la residencia belga, donde modeló el primer borrador de su libro. Y así, hasta que después de observar la noticia sobre el arresto de Carballo, por el presunto y fallido robo del traje vestido por Gaitán el día de su muerte, Vásquez ingresa en la habitación de las niñas y asume el carácter erróneo de su negación.

*La forma de las ruinas* (2015) llega a su fin, de este modo, con el establecimiento estético de un juicio alegórico relacionado con la advertencia sobre la continuidad del patrón violento en la historia del país, en caso de persistir la amnesia percibida por el narrador en los colombianos de su tiempo. Finaliza con un acontecimiento novelesco, cuya función inicial reside en aportar coherencia práctica al aviso de Vásquez y, luego, en recalcar la urgencia de una transformación del presente, a través de la alegorización de un futuro incierto, y quizás más distópico, en la imagen vulnerable y frágil de sus dos hijas. La alegoría final es también, desde este punto de vista, la enunciación de una esperanza basada en la afinidad de la literatura con un relato histórico atento al factor humano, para buscarle algún provecho a la reconstrucción narrativa de dos episodios fundamentales en el pasado de Colombia.

Intentar comprender los sucesos traumáticos de ese pasado y reelaborarlos de una manera crítica desde el espacio de la memoria, es, por sí mismo, un acto de esperanza visible en la novela, en correspondencia con el concepto habermasiano de «aprender de las catástrofes» y, sobre todo, de la apropiación del término en el pensamiento de María Pía Lara (2009). Según la investigadora, extraer aprendizajes de los desastres constituye una actividad nacida de la ruptura con el pasado, por parte de quien piensa, la cual, en definitiva, no contradice la posibilidad del acto esperanzador, puesto que la



ruptura no significa desconocer la historia, sino adoptar una “actitud reflexiva” de cara a la relación e interpretación de sus hechos (Pía Lara, 2009, p.257).

La novela de Vásquez persigue el mismo objetivo, con la proyección alegórica de un futuro difuso en sus contornos y siempre bajo la amenaza latente de un nuevo ciclo violento. Se compenetra, por lo tanto, con la aspiración de una “antiutopía liberadora”, centrada en abogar por que la caótica realidad del presente y del pasado, no prevalezca (Zuchel, 2014). Su narración responde a una esperanza literaria, semejante al concepto de «utopía crítica» de Ernst Bloch (2004), consistente en el esbozo de una “conciencia anticipadora” donde las representaciones del tiempo se confunden, la visión del pasado se superpone a la situación del presente, y donde la orientación hacia el futuro aflora en la mención oportuna de una advertencia. A este objetivo tributa la representación de las ruinas humanas, en su utilidad de punto de partida para las cavilaciones de JGV, de recurso narrativo articulador de una comprensión ética de la historia, de perspectiva crítica anclada en el protagonismo histórico de las vidas humanas, en sus permanentes estados de contingencia y tragedia.

## DEL CANIBALISMO SOCIAL COMO DISTOPÍA PLURALISTA O EL PRESENTE SIN LÍMITES DE LOS CAÍDOS

*“En cuanto a los vecinos, nunca se sabe. (...) Con el pretexto de la solidaridad, y a veces sin pretexto alguno, les encanta inmiscuirse en la intimidad ajena, oír detrás de las puertas, mirar por el hueco de la cerradura, violar la correspondencia, escarbar en el latón de la basura en busca de pruebas, vigilar quién entra y quién sale, criticar los menudos hábitos y la ropa de los demás, investigar cuánto ganan, cómo lo ganan, con quién se acuestan, qué llevan en la jaba y así con todo. Uno se siente como si no tuviera hogar, como si viviese en el medio de la acera pública”*

*Ena Lucía Portela, Cien botellas en una pared, 2002.*

La metáfora de «escribir en el aire», es un recurso que da forma a uno de los ensayos de igual título y con mayor reconocimiento por parte de la crítica, en la obra intelectual del peruano Antonio Cornejo Polar. Se trata de una imagen cuya carga figurada refiere la materialización de una escritura latinoamericana heterogénea, permeada en paralelo por la tradición oral y la palabra escrita, en el seno de la «ciudad letrada» definida por el uruguayo Ángel Rama. Escribir en el aire, o desde el aire, significa, por eso, recurrir a una práctica lingüística situada “en un espacio ambiguo” e “inestable”, y que pretende concretar el imposible retorno de la palabra escrita a la oralidad (Cornejo Polar, 2003, p.222). Implica asumir, en el análisis de la frase literaria, la contradictoria naturaleza de una creación transgresora de la lógica de la escritura y emuladora de la falta de asideros materiales, propia de la tradición oral.

Acudir a ella, por lo tanto, con vistas a una primera presentación del escritor cubano Carlos Manuel Álvarez y de su narrativa, me parece una tarea útil por varias razones. En primera instancia, porque las ficciones del escritor también han perseguido un propósito similar, en la representación de la realidad social cubana desde el ámbito de la memoria. Un denominador común de su escritura, presente, al menos, en las obras concernientes a la primera etapa de su trayectoria literaria, delimitada por la culminación de los estudios periodísticos y su implicación activa en la vida de la oposición política al gobierno de su país. Pero, asimismo, y, sobre todo, porque el análisis crítico de sus novelas contempla un riesgo similar al de «escribir en el aire», dado en el carácter reciente de su irrupción en la literatura y el incipiente estudio de sus ficciones desde la crítica actual.

Conviene asumir este fenómeno como un desafío y no como una limitación, habida cuenta de la posibilidad de acometer el examen de sus obras, a partir del reconocimiento a varios hechos biográficos puntuales y a ciertos rasgos comunes entre el autor y los dos novelistas anteriormente examinados: Roncagliolo y Vásquez. La explicación estriba en que a pesar de las diferencias de edades entre Álvarez y estos dos escritores, sus novelas comparten intereses similares en la interpretación crítica del pasado histórico, así como en la concepción de una narrativa vindicadora de la memoria, en el tratamiento de temas universales y el reiterado abordaje de épocas pretéritas marcadas por la violencia y por su traumático efecto en la experiencia de los personajes. De igual modo a lo sucedido con Roncagliolo y Vásquez, el reconocimiento internacional de su literatura aconteció durante el primer período migratorio de su vida, que lo llevó a un recorrido itinerante por varias ciudades de México y los Estados Unidos. En tal etapa, la publicación de *Los caídos* (2018) representa el punto de inflexión en el reconocimiento internacional de su obra, basado lo mismo en la obtención de varios premios literarios, en la mención de su

nombre dentro de los autores latinoamericanos con mayor proyección para los próximos años y en la creciente difusión y traducción de sus novelas.

*Los caídos* (2018) constituye una novela que también participa de una escritura «en el aire», a través de un desarrollo narrativo trenzado en los monólogos interiores de cuatro personajes de una misma familia cubana en decadencia. Es un libro ambientado en una temporalidad imprecisa, entre algún instante de la crisis sistémica que signó la entrada de Cuba a la era postsoviética y el presente migratorio del autor. Y que, además, procura acercarse a la representación ambigua de este tiempo, desde la subjetividad de los personajes acerca de las vivencias familiares de la crisis y el naufragio de las utopías políticas difundidas por la ideología socialista, en la vida cotidiana de los cubanos.

Así pues, es una obra afín al funcionamiento de la antiutopía literaria enfocada en extraer aprendizajes de las tragedias pasadas, con vistas a la liberación de la conciencia poética individual y la necesidad de ponerle coto a la caótica realidad del presente en un futuro por construir. De ahí que el análisis propuesto en esta investigación profundice en la representación de la antiutopía en la novela de Álvarez, a partir de dos enfoques puntuales: la valoración en torno al concurso de las ruinas humanas en la enunciación de la crítica distópica del presente cubano y la interpretación complementaria de su matiz alegórico, con relación al contexto histórico y a los usos y sentidos dados a las ruinas en el imaginario occidental contemporáneo y, fundamentalmente, en el cubano.

### **6.1. Canibalismo social como degeneración del ser humano**

*Los caídos* es una novela ambientada de una manera imprecisa en la época histórica posterior al llamado *Período Especial*, que agrupa las historias de convivencia y de

relación familiar entre cuatro personajes, a través de una nítida preocupación por el abordaje crítico de sus recuerdos, anhelos, sueños y pensamientos. Es, según su propio creador, una novela “vertical” (Ailouti, 2018): es decir, una obra centrada en subrayar la sensación de verticalidad en un conjunto de ficciones que alegorizan una caída de la condición humana en el seno de la sociedad cubana postsoviética. Pero, una novela en la que también las representaciones del contexto social aparecen desprovistas de cualquier referencia temporal clara, que permita anclar el presente de la narración a una realidad histórica específica. De modo que, aunque la escasa crítica existente haya pretendido situar su trama en el período marcado por la transferencia de poderes dada en 2008 con el retiro de Fidel Castro y el nombramiento presidencial de su hermano Raúl, en verdad la obra podría aludir a una etapa cualquiera, lo mismo previa que posterior al suceso.

Tal estrategia es importante para el análisis de la novela por varios motivos. Primero, porque lo único en claro es la ocurrencia de los hechos novelescos en una temporalidad posterior al instante más álgido del *Período Especial*, gracias a la idea de una hipotética superación de la crisis<sup>74</sup> que los personajes de la obra transmiten. Una maniobra con la que, de cierta manera, la novela afirma su interés en buscarle explicaciones al momento histórico, aunque desde una perspectiva diferente a la evidenciada en obras anteriores. Esta distinción se aprecia en la posibilidad de entender cómo el vaciamiento referencial del tiempo narrado podría tributar a una intención de separar la interpretación de la obra del factor político-ideológico. El segundo motivo se fundamenta en esta característica, porque con la ausencia de datos políticos, el peso de la narración recae sobre los propios personajes y, esencialmente, sobre dos temas: la memoria del pasado y el modo actual

---

<sup>74</sup> Se trata de una temática relevante por cuanto el fin del denominado *Período Especial* constituye todavía una de las cuestiones más polémicas al interior del debate público y académico cubano, gracias a diversas posturas que lo ubican lo mismo a partir del año 2004, o bien en el 2008, o que aun defienden su continuidad o renovación en el presente, a causa de las prolongadas circunstancias nacionales de carencias, de pobreza, de racionamiento alimenticio y energético, y de baja productividad económica, en la cual vive un amplio sector poblacional.

de integración del sujeto en la sociedad cubana. La relevancia de esta estrategia estriba, en lo planteado por filósofos como Heidegger (1928) y Zambrano (1989), a propósito de la pertinencia de los discursos de la memoria para el análisis de la experiencia del tiempo, en tanto factor central de la connotación humana y la interpretación alegórica en la representación de las ruinas.

Sin embargo, conviene no entrar todavía en la argumentación de este asunto, de cara a una profundización mayor en la única certeza a disposición del lector: la superación de la crisis. Primeramente, porque con la transmisión de dicha idea empieza a perfilarse en la obra, la sintonía de la narrativa de Álvarez con la postura de «ingravedez ética», que Casamayor-Cisneros (2013) señala como distintiva de la literatura nacional nacida en el presente siglo. Una postura atenta a la centralidad del «factor humano» entre sus temas, al tiempo que prefiere no tomar parte directamente en ninguno de los bandos relativos a los debates ideológicos que han permeado la interpretación del arte nacional en la época postsoviética. Y, en segundo lugar, porque en *Los caídos*, de igual manera, se prefigura otro fenómeno central como son los desencuentros familiares alrededor de la valoración del pasado, los cuales acaban por proporcionarle a la narración la vocación pluralista en la que se origina su constante ir y venir reflexivo.

Al recordar la crisis, la madre Mariana reconoce que aquel tiempo “fue malo para todos” porque “si lo pensamos sólo recordamos un círculo de hambre, un estado de sitio en el que no había nada” y en el que “el hueco mayor de todos, [se hallaba] en nuestros corazones y estómagos” (Álvarez, 2018, p.63). Afirmación que complementa de manera rápida con otra reflexión: “Pero está claro que ese hueco no pudo ser al final tan grande ni tan absoluto como lo recordamos, porque si nos guiamos por nuestra memoria, no deberíamos haber sobrevivido” (Álvarez, 2018, p.63). Ella comprende que si el cubano sobrevivió fue gracias a una manera de convivencia social parecida al proceso evolutivo

de “autodestrucción regenerativa” evidenciado en las células privadas de alimento: esto es, a través de la resiliencia y la solidaridad insuflada “desde la propia miseria”, capaz de hacer germinar la idea de compartir, los unos con los otros, los escasos alimentos y bienes a disposición (Álvarez, 2018, p.63-64). Desde esta perspectiva, para Mariana la culminación de los “años duros”, como solía llamar a esta etapa, no entrañó el esperado desenlace de una extinción nacional y humana, sino que habilitó, en cambio, la llegada de una transformación similar a la que acontece en la «vida» con su proceso cíclico de “crecimiento” y “descomposición”.

Cabe decir que esta comprensión, aunque bajo otra forma enunciativa, la comparte también el personaje de Armando, quien desempeña el rol de figura paterna. Para él, el entendimiento de la vida se subsume a una “rueda dialéctica de la existencia”, según la cual, los acontecimientos personales simulan las alzas y depresiones del flujo turístico. Una conclusión, basada en su trabajo como director de hotel, que lo llevaría a concebir el Período Especial como una temporalidad que puso a prueba la conducta del individuo en la sociedad socialista, y en la cual se hizo evidente su separación de la masa social, gracias al carácter incorruptible de sus principios políticos y morales.

Armando encarna en la novela una presunta supervivencia del «hombre nuevo» en el contexto inmediatamente posterior a la salida de la crisis, como si esta solo hubiera sido un episodio más en el dialéctico entendimiento de la historia cubana. En su conciencia, él se considera un hombre revolucionario e íntegro, un jefe honesto y, además, persiste en la convicción de mantenerse ajeno a toda pulsión que corrompa la moral individual y socialista. Tarea que asume, incluso a sabiendas de que la corrupción social alcanza a casi la totalidad de la población trabajadora del país y, por supuesto, también a su hija y a sus jefes. Desde su lógica reflexiva, el advenimiento de un tiempo mejor no solo es una posibilidad en el escenario post-crisis, sino, ante todo, una certeza en la cual funda

la esperanza de seguir apegando su conducta “de asceta”, como le reprochara su hijo Diego, a la utopía política difundida en su juventud. Se trata de la misma utopía forjada tras el triunfo revolucionario de 1959, condensada en la aspiración de un rápido repunte de la economía y un sueño nacional de suficiencia productiva, gracias a la creación de un individuo comprometido con la ideología socialista. El mismo ideal promotor de una “desintoxicación” de las costumbres burguesas en el «hombre nuevo», en torno al cual el gobierno cubano cifraría su política cultural y su tendencia represiva en las décadas previas a la catástrofe.

La transmisión de esta utopía paterna en la niñez y temprana adolescencia de Diego, su hijo, constituye una muestra más sobre el arraigo de tal pensamiento en la conciencia de Armando. Pero un arraigo expresado en clave de una continuidad generacional rota en el presente, porque, aunque Armando aspira a que Diego también forje su carácter en esta utopía, la mentalidad del hijo discurre por otro camino. Vale precisar que uno de los primeros desencuentros familiares se debe a esta divergencia en el pensamiento de los padres y los hijos, pues, si bien la hija María no lo declara explícitamente en sus monólogos, sus actos también dan cuenta de una separación de su conducta respecto del ideal utópico socialista. María, a espaldas del padre, participa asimismo de la corrupción propagada entre los trabajadores del hotel: roba productos de la cocina y abastece con ellos la nevera familiar y sus finanzas personales. Sus preocupaciones gravitan alrededor de los desafíos impuestos por la crisis a la vida cotidiana de la familia.

En el caso de Diego, dicha escisión se tematiza desde una mayor confrontación con la actitud moral del padre, si bien las acciones del hijo parezcan adoptar la ya referida actitud ingrátida de cara a la valoración del presente postsoviético. También Diego, en su niñez –como muchos cubanos más–, creyó en la posibilidad de un «hombre nuevo» y a esa aspiración dedicó amplias jornadas de lectura y de preparación, tiempo de estudio



y disciplina, en el que se mantuvo ajeno a toda distracción material o afectiva. Un hecho medular, de cara comprender cómo el adoctrinamiento de la utopía política prosperó en su conciencia social, incluso en medio de la cambiante y traumática realidad del Período Especial. Sin embargo, en el presente la narración Diego alude desde sus pensamientos a una presunta guerra que nunca llegó, reconociendo en el concepto de «hombre nuevo» la expresión abstracta de un deseo político permeado por la contingencia de la primera etapa del proceso revolucionario cubano iniciado en 1959. La ingravidez de su conducta consiste, por lo tanto, en no asumir desde el inicio de la novela, una postura definitiva de oposición a la utopía política, sino, más bien, en transmitir la idea del desencanto con su presente inmediato: a saber, su vivencia del servicio militar.

Así, la antiutopía presente en la narración de *Los caídos* emerge de la representación de una diatriba familiar en torno a la experiencia sobre los “años duros”, que alegoriza, asimismo, la posibilidad exegética de un conflicto entre las generaciones nacidas antes o durante y después del *Período Especial*, relativa a los modos diversos de aprehensión y análisis del pasado histórico reciente. Como en las dos novelas previamente analizadas, semejante cariz distópico es apreciable en la tematización negativa del presente social, traducido en la novela a través de la descripción de un ambiente urbano, social y familiar postsoviético en estado de decadencia.

En el plano material, Álvarez aborda el reflejo de la desidia y la distopía presente en la representación de marcos de madera podrida, columnas de cemento fracturadas, rejas herrumbrosas, puertas chirriantes, sillones que traquean y tazas de café con el asa rota. Ruinas que proliferan en el espacio de la casa familiar y que se extienden también a la descripción del espacio de la ciudad, como si ningún elemento de lo cotidiano fuera capaz de escapar del lento y progresivo deterioro del escenario posterior a la crisis. Esta representación se evidencia, sobre todo, en la vivencia de Armando durante el regreso

del hospital, cuando, desde un coche tirado por caballos, advierte sobre su cabeza una acumulación de desechos “como si la luz suave de la tarde fuese filtrada por un colador que pendía sobre nosotros”; una luz que “embarraba lentamente los edificios y las casas del pueblo, una blanquecina nata municipal” que dejaba todo, tras la lluvia, “más sucio y percutido [que antes]” (Álvarez, 2018, p.122). Este deterioro se revela por igual en la experiencia del servicio militar de Diego, a propósito de la suposición de un armamento y otras reservas tácticas, corroídas por el tiempo transcurrido a la espera de una guerra nunca concretada, o que, si llegó, lo hizo de una manera diferente a la esperada.

Pero Álvarez también expande el peso alegórico de estas imágenes a la descripción de un ámbito social e institucional conformado por estructuras donde prolifera y rige la corrupción. Tal realidad, en cambio, no es visible para todos los personajes de la obra. Por ejemplo, la tozudez política de Armando impide que se le preste atención al asunto y se identifique como una práctica generalizada el robo de recursos estatales, incluso a sabiendas de que este se ha perpetuado en la realidad social cubana desde antes de los “tiempos duros”. Una praxis socialmente extendida, en ocasiones por la necesidad de subsistir en medio de las carencias o por el logro de un estado primario de comodidad en la vida cotidiana, más que por el enriquecimiento ilícito en sí. De ahí que Armando catalogue de inexplicable la desaparición de la gasolina estatalmente asignada a su auto.

Es válido señalar que las representaciones de este cataclismo se acumulan y se replican en el presente de la novela, si bien no entran en interacción alguna con un antecedente político del mismo. Igual a lo estéticamente evidenciado, como parte de un vacío en la obra de toda contextualización temporal precisa, el autor ha suprimido en la escritura cualquier indicio de referencialidad política. Si la clase gobernante participa, es a partir de su ausencia, de su silenciamiento. La politicidad se desprende así de una crítica de Álvarez a la utopía socialista, a su discurso sobre la creación de un «hombre

nuevo» y a su hipotética recuperación y continuidad en la Cuba postsoviética. Cabe subrayar que incluso todos los desechos representados intervienen en esta labor, al punto de que su observación revela un peligro en la asunción incondicional de esta utopía. Al menos, eso comprende Diego, distanciado ya de la filosofía paterna, cuando cataloga las ideas de Armando, como un “material radioactivo” de un optimismo inagotable, de un rígido código moral y una fe desmedida en el progreso del futuro socialista (Álvarez, 2018, p.122). Utopía que, a juicio del personaje, “en cuanto entró en contacto con la realidad no hizo más que estallar como el líquido de una batería rota”, transformándose así, en “frustración” (Álvarez, 2018, p.122).

Tal es la carga antiutópica del presente cubano representado que la metáfora de una familia en decadencia permite abordar, mediante un curioso movimiento de reflexión nostálgica. Porque, de hecho, son los recuerdos familiares de los “tiempos difíciles”, los pensamientos de cada sujeto y hasta sus sueños, los elementos que determinan el ritmo y curso de los relatos; mucho más que el decorado de una materialidad derruida en la representación de la casa y del pueblo. El presente constituye un tiempo de crisis de valores y poco temple humano, traducido en los conflictos de una convivencia familiar complicada como resultado de una incomunicación sintomática y de un distanciamiento clínico. Por tal motivo, la rememoración de los personajes sobre el pasado transfigura la noción del trauma postsoviético en Cuba, por evocaciones positivas de la resiliencia y la solidaridad colectiva entre cubanos, alimentada por las carencias de antaño. Los “años duros”, a diferencia de los actuales, no se representan tan críticos en el subjetivo e individual espejo de los recuerdos familiares, si no es para promover un contraste entre la unidad anterior –la de viajes a la playa o cenas en la mesa del hogar– y las diferencias que dividen y distancian a padres e hijos en el presente. María le reprocha al resto, por ejemplo, la ignorancia sobre cómo proceder ante las convulsiones de la madre, mientras

Diego le recrimina a Armando la sequía afectiva adoptada durante su crianza y la actual terquedad de su postura ideológica. Todo ello, en paralelo a la incompreensión de ambos hermanos acerca de las causas de la enfermedad materna, y el distanciamiento entre los padres, marcado por el padecimiento de Mariana y la ceguera selectiva de Armando que ha derivado en una actitud de enajenación o renuncia, de cara a la discusión de varios asuntos familiares. Aun cuando estos inconvenientes parecerán evolucionar en la novela hacia un clima más esperanzador, es irrecusable su incidencia negativa inicial sobre lo representado en el rumbo de las ficciones.

Asimismo, debe destacarse que las disputas y la desintegración familiar constituyen las dos primeras tematizaciones de un conglomerado de tópicos narrativos y de motivos estéticos más amplio, que cifra en la hegemonía discursiva y representativa de ciertas «ruinas humanas», un rasgo esencial de *Los caídos*. La familia, eso sí, es acaso la ruina más global de todas en el discurso, si bien en el plano de la escritura, el concurso de una pluralidad de voces en la estructuración de los relatos ya deja entrever una centralidad del fragmento en la poética desplegada por Álvarez. La novela se articula en la sucesión de circo partes bien delimitadas, a partir de un patrón de cuatro voces intercaladas según el siguiente orden: Hijo-Madre-Padre-Hija. Una estructura donde cada personaje asume el ejercicio narrativo, condicionado por la distancia de su juicio sobre el entorno social y familiar cotidiano, con relación al resto de la familia. De modo que el ordenamiento cronológico estalla en una subjetivación de sucesos y episodios –incluso referidos en la obra en más de una ocasión– que el lector debe ordenar en aras de la cohesión diegética. Semejante estructuración podría considerarse como una de las manifestaciones estéticas de esa división familiar inicial, sostenida como metáfora de los distanciamientos o los ataques entre un grupo de individuos, que el autor parece extender a todo el universo de la sociedad cubana posterior al *Periodo Especial*.

La novela esgrime a través del tropo de «lo familiar», una primera hipótesis sobre la caída de la «condición humana» en el presente postsoviético: que consiste, a su vez, en el empleo de otra metáfora sobre la incomunicación y las agresiones entre personajes, como una suerte de “canibalismo social” post-crisis. Es la constancia de los reproches y de los ataques, o del distanciamiento y la trivialidad que los cuatro individuos familiares sostienen en sus diálogos, un nítido indicio de semejante comportamiento psicosocial.

Si la sucesión de los monólogos –armados desde la perspectiva de cada personaje–, ya permitía entrever en el ámbito estético el síntoma de una comunicación deficiente, serán los propios acontecimientos de la trama novelesca los que terminarán por ofrecer otra confirmación del problema. Además de la tematizada separación entre los padres y el hijo –física en un primer momento por el cumplimiento del servicio militar y también afectiva en el caso de la relación de Diego con la figura paterna–, deben tenerse en cuenta los conflictos entre Armando y María, en su respectivo doble vínculo de padre e hija, jefe y subordinada. Mientras que, sobre la tendencia agresora, debe enunciarse la repercusión de las llamadas telefónicas anónimas hechas por Diego –según se sabrá al final–, en el gradual agravamiento de la enfermedad materna, o bien las sustracciones frecuentes de comida, realizadas por María en el hotel que dirige su padre.

Esto ocasiona, que una primera prefiguración alegórica del «canibalismo social» sea deducible de una triple relación de causalidad con la falta del diálogo, con los rencores acumulados a lo largo del tiempo y con la acción solapada de los ataques directos entre personajes. Tres variaciones, a partir de las cuales se define en *Los caídos* una conducta social del caníbal, a propósito de un abordaje de la noción de “alteridad”. Pero hay más: toda vez que la enfermedad materna constituye, en calidad de metáfora, la evidencia de una respuesta antropofágica de Mariana, generada ante la observación de determinadas señales de degradación familiar. Nuevamente es el hijo quien así lo advierte en uno de

sus monólogos desde el cuartel militar, al expresar: “La enfermedad de mi madre es a la larga un anzuelo que mi madre ha lanzado para que regrese a ellos” (Álvarez, 2018, p.60). Extraña hipótesis aparentemente validada en el desenlace de la novela, luego del descubrimiento de ciertas incongruencias médicas entre la enfermedad diagnosticada y el tratamiento administrado hasta entonces.

Pero conviene no adelantarse en virtud de una constatación necesaria: la enfermedad es también, en cierto sentido, una suerte de «ruina humana» estéticamente empleada al servicio de una representación literaria de la antiutopía cubana postsoviética. Claro que se trata de una tipología particular, cuyo reconocimiento en la bibliografía se asocia a las alteraciones fisiológicas y/o psíquicas que ella capaz de suscitar en el organismo humano, llegando a quebrar el equilibrio de las funciones vitales y provocar la muerte. Pues bien, su entendimiento metafórico es, en efecto, una posibilidad aprovechada por Álvarez de cara al tratamiento negativo del presente. En primer lugar, puesto que la enfermedad de Mariana sirve para alimentar la percepción de una ruptura entre la madre del «ahora» novelesco y la del pasado, visible en la pérdida de su identidad y halo protector. La decadencia de la salud materna, verificable para Diego en la escisión entre el recuerdo de antaño y “la señora que en ocasiones se mete en el cuerpo de la madre que conoces y a la que tienes que seguir llamando madre cuando no hay nada en ella que guarde la más remota coincidencia con la madre que has conocido” (Álvarez, 2018, p.15). Una transformación del sujeto mediada por el padecimiento, no solo ya en la apariencia física de “una mirada vaga e hipnótica”, de “una boca reseca y torcida”, de “un pellejo pálido y ajado” o “una masa deforme y muy lenta, o ya, de plano, inmóvil”; sino en la pérdida de esa cualidad mediante la cual la persona se hace cognoscible ante el resto (Álvarez, 2018, p.15). Esto es, en el caso puntual de Mariana, por el aura protectora y los criterios justos y oportunos, por la mirada transparente, la piel tibia, el

comportamiento afectuoso y la postura ágil, vaciados del cuerpo y de la personalidad por un malestar intermitente, aunque, a fin de cuentas, degenerativo y crónico.

De igual forma, cabe proponer el paralelismo que la enfermedad de Mariana podría establecer con una representación literaria de la sociedad cubana, en la cual la utopía del socialismo y el «hombre nuevo» se interpreta deshecha y “radioactiva”. Esto, porque a Mariana la aqueja una afección en centros neurológicos comúnmente asociados a las emociones, la memoria, el lenguaje y la audición, que deriva en frecuentes convulsiones tónico-clónicas inducidas por estrés; en tanto, a la sociedad e institucionalidad nacional, lo que la fatiga es una ubicuidad de la corrupción. Un mal extendido en la sociedad y cuya primera expresión objetiva es el robo, pero que también prolifera como resultado del enfrentamiento abierto entre cubanos.

El sentido del «canibalismo social» asiste nuevamente en calidad de metáfora, esta vez como herencia de los “años duros”, en los cuales la asignación de bienes materiales a través de la comunidad o los centros laborales –debido a precios inalcanzables para la clase trabajadora– podía generar enemistades entre vecinos y conciudadanos. Resalta en ese sentido, por ejemplo, la historia sobre la ruptura de la amistad entre Mariana y su vecina Migdalia, a causa de una fatídica emulación local para el otorgamiento de un televisor y de un teléfono al núcleo familiar más meritorio. Reuniones de la época en las que solía valorarse cualquier antecedente, por insignificante o absurdo que pareciera, y en donde la tradicional costumbre de proponer al «otro», entre quienes competían por el estímulo, se convertía a menudo en un instante propicio para demeritarlo y ventilar en público asuntos de la vida privada, diferencias y querellas personales.

A tono con este comportamiento entre cubanos, por ejemplo, una nueva agresión se vislumbra en la narración con el despido de Armando, a manos de varios “hombrecillos

fragorosos” que lo acusan de malversador, sin más prueba que la suspicacia, o bien, lo acusan de complicidad en el extravío de recursos estatales asignados al hotel, debido a la falta de evidencias. Todo como represalia, ante la negativa de Armando, para permitir que un funcionario del Partido promocionara a dos trabajadores de la reserva hotelera, dispuestos a colaborar en actividades de robo y malversación. De lo que se trata con este ejemplo, es de una afirmación acerca de la posibilidad de agredir al «otro» en tanto que práctica generalizada y consciente en la dinámica de las relaciones sociales marcadas por el racionamiento y la pobreza. Praxis asumida en el pasado de los “años duros” y vigente en el presente de la narración, no tanto por la instintiva necesidad de subsistir, sino por una cuestión de pragmatismo, ante un choque de intereses.

La extensión de la conducta de canibalismo, a buena parte de las relaciones sociales del entorno nacional postsoviético, supone entonces un régimen poético de igualación entre la mayoría de los personajes. La excepción temporal-inicial es Armando, quien se mantiene fiel a su rol metonímico de representar al «hombre nuevo» en el espacio de la ficción. Solo que ante la normalización de la intolerancia al «otro» en el presente de la novela, este canibalismo es también el testimonio de la conversión de la utopía política en un discurso vacío. Así, las agresiones constantes que eliminan la alteridad en el plano social sirven de contraste al discurso político sobre una presunta superioridad moral del sujeto formado en el socialismo. En el contexto de la crisis, a esta tipología de sujeto se la ha sustituido, en cambio, por personas que reaccionan con hostilidad ante cualquier signo de diversidad, de reconocimiento del «otro». Tal es la potencialidad conceptual del canibalismo, empleada en la obra en función de una de sus cualidades: proporcionar metafóricamente “modelos de constitución y disolución de [las] identidades”, a partir de un flujo alterno expuesto en el acto de comer, como instante transgresor de las marcas sociales que “estabilizan la diferencia” (Jáuregui, 2005, p.2).



Lejos de denotar una superioridad moral del personaje, debe decirse que la excepción de Armando respecto de una generalizada conducta social antropofágica en el seno de la Cuba postsoviética, responde a una estrategia de la escritura de Álvarez, que asimismo ofrece indicios de canibalismo, esta vez, en la propia forma del texto. En este sentido, la asunción de la perspectiva caníbal en las ficciones del autor establece ciertos puntos de contacto con la propuesta del poeta y ensayista brasileño Oswaldo de Andrade (1928), acerca de una «literatura antropofágica» que reivindica el valor de la oralidad y de los procesos de apropiación y resistencia cultural. Cabe acotar que este diálogo se concreta más al nivel axiológico de lo que el concepto de Andrade propuso en su momento, y no así en cuanto a su contenido estético-político específico, debido a una doble separación, geográfica e histórica, entre Álvarez y el poeta brasileño<sup>75</sup>. De ahí que la convergencia entre ambos se plantee más en el ámbito de lo asimilable o apropiable, de una «literatura caníbal» que busca procesar lo ajeno, deglutirlo y convertirlo en nuevas significaciones (Ramírez, 2012). En *Los caídos*, tal estrategia se desarrolla sobre la base de los conflictos generacionales entre padre e hijo, madre e hija, que dan cuenta del abismo reflexivo abierto entre las primeras generaciones del proceso revolucionario cubano y los nacidos poco antes o después de iniciado el Período Especial.

En el caso del padre, su excepcionalidad respecto del canibalismo social reflejado en la novela responde a la voluntad diegética de emplear el personaje como superficie sobre la cual evidenciar las aspiraciones de la utopía política del «hombre nuevo». De modo que, para Álvarez, es imprescindible describirlo como un hombre ajeno a lo que a su alrededor sucede, un ser anacrónico en la muchedumbre de «sujetos residuales» que habitan la Cuba postsoviética. Así, la progresiva narración del padre en decadencia, tras

---

<sup>75</sup> Vale precisar que esta doble distancia es palpable en el hecho de que la propuesta de Andrade se basaba en un sentimiento nacionalista y anticolonial forjado por la vanguardia brasileña de principios del siglo XX, en tanto la tematización de Álvarez se adentra en una representación de lo cubano en declive, merced a un proceso degenerativo de los vínculos y afectos sociales.

su despido, encarna el proceso de una digestión de los códigos utópicos y morales atribuidos al individuo de una nueva sociedad socialista, que deriva en la representación antagónica del hijo, como arquetipo de un cubano postsoviético carente de la moralidad paterna de asceta, así como de afecto alguno por la colectividad social.

Una similar inclinación de canibalismo se advierte en varios pasajes de la novela, a partir de una rigurosa e intencional depuración del lenguaje, por parte de Álvarez, así como de una yuxtaposición de textos no literarios y aparentemente inconexos entre sí, que, sin embargo, aportan nuevas lecturas sobre los acontecimientos novelescos. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento:

[...] El oncólogo quiere saber cómo Mariana consiguió la orden para las sesiones de quimioterapia. ¿Quién la autorizó? ¿Por qué se ha envenenado voluntariamente? Mariana no abre la boca.

Está el picaje de la punta de los dedos, que ocurre en fechas tempranas, sobre todo cuando, por alguna cuestión metódica, se mantiene a los pollos recién nacidos en ayunas durante las primeras cuarenta y ocho horas. Antes de que llegue el pienso, ya los pollos más ágiles pueden haberles picado los dedos a los pollos más débiles.

No lo sé, doctor, dice al rato, sin borrar una mueca de su cara. Yo simplemente no podía seguir, dice. ¿Seguir con qué? Pasan uno o dos minutos y nadie más habla. Le beso la cabeza. Ha dejado de ser mi madre. Vamos a permanecer juntas, en silencio hasta el final, pero ha dejado de ser mi madre. No me puede molestar lo que haya hecho alguien que ya no tiene nada que ver conmigo.

Está el picaje que ocurre en las mudas, a partir de las gotitas de sangre que dejan las plumas al ser arracadas. Está también el picaje de las pollitas, resultado del color rojizo que toma el oviducto cuando las puestas van a comenzar. Y está el picaje terrible de los pollos en crecimiento. El emplume comienza alrededor de las tres semanas. Entonces se pican el dorso, el nacimiento de la cola e incluso pueden llegar a vaciarse el intestino. (Álvarez, 2018, p.129)

La alternancia de párrafos dedicados al conflicto entre madre e hija y a la descripción de la escalada de ataques que sufren las crías de pollo durante un encierro, dan cuenta de un marcado patrón de convivencia permeado por una violencia que no reconoce ni respeta la alteridad. De modo que lo acontecido entre los animales, también se replica en el caso de los personajes, a través de un olvido de los vínculos familiares entre María y Mariana, producto del silencio materno. Se trata del olvido al servicio de la actitud de

canibalismo y de un silencio que puede entenderse, en las palabras de Mariana, como una suerte de resignación o derrota ante una doble decadencia de la vida: la biológica, en la progresión de la enfermedad, y la social, vista en la disfuncionalidad familiar. Es la yuxtaposición entre ambos discursos, lo que sugiere entonces la probabilidad de un lazo más que casual entre la conducta de los personajes de Álvarez y el comportamiento de los animales. Una interpretación inspirada en el orden alterno de los párrafos sobre los hechos novelescos y la exposición acerca del desarrollo de la violencia animal, cuya confrontación perfila en el mismo espacio una lectura crítica de los conflictos humanos en el «aquí» y «ahora» de la Cuba representada.

La pertinencia de semejante paralelismo, en el personaje de Mariana, se extiende a la noción de la pérdida como consecuencia de la enfermedad y la corrupción. Si la primera provoca un olvido progresivo de elementos constituyentes de la personalidad de Mariana –recuerdos, vivencias, palabras–, la segunda opera como un ambiente propicio a la antropofagia social, que es en definitiva una forma más del extravío de la condición humana y de su delimitación en el «otro». De ahí el propio título de la novela, cual avance de las caídas sistemáticas que se representan: las de la madre, a causa de las convulsiones y, en lo principal, las de la ilusión utópico-política propugnada respecto al carácter del individuo en el socialismo postsoviético. Cada evidencia así lo sugiere en la observación del presente, de una manera acumulativa, dejando heridas en el cuerpo de la madre, además de una expresión subjetiva en los rencores que alimentan la conducta social y afectiva de algunos personajes, como el mismo caso del hijo, Diego.

Pero se ha subrayado –de vuelta a la enfermedad materna–, que una nueva lectura del “canibalismo” emerge también dentro de Mariana, producto de una respuesta mediada por el reconocimiento de la decadencia familiar. Un acto similar al de la célula privada de alimento, que busca en sí misma la reserva energética necesaria para extender la

existencia del organismo, de un modo efectivo, aunque limitado. Es curioso, en ese sentido, que en la lógica monologar asumida por cada personaje, el único instante de reunión y funcionalidad familiar, notable en el presente, ocurra a causa de una última caída relatada.

En medio de un instante puntual de revelaciones familiares y de reconciliación entre padre e hijo, donde por vez primera cada personaje parece estar de acuerdo en iniciar la ruta hacia la recuperación de la unidad fracturada, una nueva convulsión acontece. Y en consecuencia, la familia decide tomar cartas en el asunto de la enfermedad de la madre, acompañándola al tratamiento de las heridas y también a la cita con su oncólogo. Allí se revela la desproporción entre la mejoría de la paciente y el inexplicable incremento de la quimioterapia. La información, claro está, es desconcertante: implica que el deterioro de la salud de Mariana fue acelerado por una combinación innecesaria de medicamentos. Hecho posible por haber sido ella quien atendió sola la evolución de la enfermedad, al margen de su esposo e hijos. La confusión de los doctores se refleja asimismo en la ignorancia sobre qué podría estar causando las convulsiones, debido al descubrimiento de una masa tumoral diminuta, además de en cómo pudo Mariana asegurarse el acceso a un tratamiento de citostáticos tan fuerte y agresivo como innecesario.

## **6.2. Las múltiples caídas del presente y la ensoñación antiutópica**

Vale retomar una idea latente en las palabras finales de Mariana a los doctores: su “Yo simplemente no podía seguir”, donde también se aprecia la voluntad de evasión del personaje respecto a la crisis social y familiar del presente. Un recurso más, al servicio de la representación antiutópica de la Cuba postsoviética, en sintonía con la desidia descrita en la materialidad de la casa y del pueblo donde residen los cuatro personajes. La respuesta parece anticipar la derrota: la madre, impotente hasta el tedio frente a las

evidencias de la crisis familiar, vuelca su pulsión destructora hacia su propio cuerpo. Se llega así a la metáfora del ser que se devora a sí mismo: una suerte de auto-cannibalismo desesperado, esgrimido como maniobra evasiva del reconocimiento de que no todo está al alcance del sujeto, de que a veces la voluntad individual de acción es insuficiente. La relevancia de la idea reside en que cada uno de los personajes de la novela, en realidad se ajusta en su diseño a esta conducta evasiva. Comportamiento visible, por ejemplo, en los distanciamientos de unos con otros; pero también: en la refracción de la realidad por parte de Armando, a la luz de sus concepciones ideológicas, en el recurrir de Diego al sueño y a la masturbación para lidiar con el hastío y la soledad de las guardias nocturnas del servicio militar o disipar cualquier juicio sobre el presente, o incluso en la sensación emotiva que distancia a María de Mariana, tras los descubrimientos médicos. Tendencia a la renuncia solo frenada en el último caso de la relación madre e hija, en virtud de los restos de amor, es decir, del vínculo sanguíneo y el afecto nominal que las une, y que María evoca nostálgicamente desde una óptica positiva. Las ruinas del amor, de cuya valoración parece surgir una ínfima y débil esperanza, en medio de la crisis nacional.

Dicha comprensión, por ejemplo, se deduce de los pensamientos de María, cuando percibe una última y definitiva fractura en su relación con Mariana. A partir de entonces el vínculo solo es salvable gracias a las ruinas del amor acumulado en años, aun cuando sabe que “ya no volvería a generarse” el mismo afecto entre ambas, de un modo “diario y constantemente nuevo” (Álvarez, 2018, p.129). Una escisión parecida se aprecia entre Diego y Armando cuando, con motivo del regreso del hijo y la nostalgia desatada en el padre tras su despido, además de la certeza compartida sobre el agravamiento de la enfermedad materna, parece advertirse un primer atisbo de reconciliación:

Armando me pasó la mano por el hombro, me abrazó y se disculpó. Le he aceptado las disculpas porque es un hombre en desgracia y porque esta película tiene ciertos

pasajes, a qué negarlo, en que lo recuerdo con cariño. Sabes que un hombre está muerto y su destino te resulta ya completamente indiferente, no lo vas a salvar, no vas a darle el tiro de gracia, entonces lo dejas ir, lo haces sentir un poco mejor, porque es ya un trámite lo que con ese hombre pase en adelante, sólo a su fantasma le van a suceder las cosas. (Álvarez, 2018, p.111)

El juicio de Diego es esclarecedor acerca de la remota posibilidad de un acercamiento verdadero con Armando, a partir de un cambio en la percepción de la figura paterna. Si desde antes, el afecto entre ambos ya estaba dañado, ahora es también el padre quien encarna en su lamentable situación presente, la imagen de un hombre en desgracia, de un desempleado, de un «sujeto residual» más en el seno de la sociedad cubana. Pero las palabras del hijo también van más allá, al advertir su condición de fantasma, de hombre prácticamente muerto en los planos social y laboral, a causa de la presunta razón de su despido.

Este hecho marca de manera automática la caída de Armando, desde la utópica condición de «hombre nuevo» a la agobiante realidad del «residuo social». Al parecer, Diego también lo entiende así, cuando asume la desgracia paterna como un atenuante en la tensa relación sostenida hasta entonces, pero no un motivo suficiente para olvidar las asperezas del pasado. Y es que igual a María, Diego no niega recordar con cariño a su padre, pero intuye el carácter definitivo de la fractura entre ambos. Estas distinciones, en los conflictos generacionales madre-hija y padre-hijo, al menos logran detener, por el momento, la desintegración del lazo afectivo en el presente, aun cuando no apunten a un restablecimiento de la unidad familiar. Son, apenas, delgados rayos de luz en medio de la oscuridad del entorno familiar y social.

Nótese así cómo las imágenes polivalentes de la fractura y la fantasmagoría paterna se entrelazan así con ese imaginario filosófico de las «ruinas humanas», que ha reconocido a la tragedia o a la desgracia como su núcleo. Representaciones

fragmentarias de seres humanos, que se suman en la novela a otros procesos ruinosos como la enfermedad degenerativa materna, el quiebre de la posibilidad del diálogo entre todos, la anulación de la alteridad en la conducta social del canibalismo, la forma nostálgica aportada por la memoria. El panorama delineado por Álvarez acerca de las ruinas humanas y su valor en el avistamiento de la antiutopía también tiene, por último, dos expresiones más en la leve persistencia de una esperanza y en los sueños de Armando. Lo referido con esta última ruina es la constatación de una paradoja: la de la antiutopía basada en un régimen de lo sensible que además de la valoración crítica del presente, conserva de la construcción utópica, cierta orientación, aunque residual, hacia el futuro.

Vale atender en ese sentido a una última caída metafórica, cifrada en la revelación que el desencanto y los sueños generan en la experiencia del padre, producto de una objetivación tardía de la disonancia entre el contenido de sus convicciones políticas y la realidad social postsoviética. La apreciación de un desvío en la ruta hacia la búsqueda del «hombre nuevo», anunciado en la recurrente ensoñación de un viaje automovilístico por una carretera pavimentada. Porque sí: a menudo, Armando alucina con las imágenes de una carretera por donde transitan, o bien aguardan por algún medio de transporte, varios de los principales referentes –lo mismo históricos que políticos, cubanos o universales–, del pensamiento y la praxis socialista, rumbo a un destino al que también él se dirige con celeridad y sin poder detenerse, desde el asiento trasero del automóvil que conduce un desconocido.

Esas son las únicas circunstancias claras, al interior de una escena que el mismo personaje intuye como brumosa u oscura, producto de su desarrollo sin sonidos y en un ambiente de “negro sobre negro y velocidad” (Álvarez, 2018, p.69). Escena de la cual procura huir en vano, movido por su rechazo al sueño y una consecuente preferencia por

el insomnio como síntoma de la voluntad de cada individuo, de asumir el control sobre los acontecimientos de su vida. Esta perspectiva se traduce en la importancia del acto sobre la reflexión, que a partir de la inserción y del acoplamiento del sujeto en la noción de colectividad propuesta por el socialismo, se convirtió en un principio fundamental de la utopía relacionada con la creación del «hombre nuevo». Toda una constelación de pensamientos y proyecciones ideológicas asumidas por el personaje de Armando, como destinadas al alcance de un futuro óptimo y a una coronación de la historia en Cuba, por medio de la obra directa de su generación.

Y una aspiración, sin embargo, cuestionada cada vez más por la incontrolable recurrencia de esta pesadilla estructurada alrededor del viaje en automóvil, en la cual las imágenes de la carretera vendrían a trazar una primera prefiguración alegórica del discurso socialista y de su sedimentación en las convicciones políticas del padre, con relación a su procedencia y legado social. O así lo indicaban también “los signos de la historia” cuando evoca el padre hacia el final de la obra a la experiencia vivida entonces, de ubicarse a sí mismo y a su generación “en el límite del tiempo”–, para inmediatamente agregar: “Marchábamos hacia el porvenir luminoso, la carretera del porvenir perfectamente asfaltada, [a sabiendas de que] sólo había que cruzarla” (Álvarez, 2018, p.101).

Claro que la materialización del cruce es otra al delinearse la escena del sueño, en la cual Armando contempla –a pesar de la velocidad, y a ambos lados del camino–, los rostros de varios de los principales ideólogos socialistas: a Marx y a Engels aguardando en una caseta de tránsito, o a Rosa Luxemburgo pidiendo un aventón, o a Lenin desplazándose “con una carretilla repleta de cemento endurecido, como si fuese a construir algo que ya no le da tiempo y por eso el cemento se le ha secado entre las manos”, o bien al Che Guevara, con el “paso taciturno” y “la barba rala, llevando su



bicicleta pinchada” (Álvarez, 2018, p.70). Un nítido dramatismo de precariedad y desasosiego, agudizado aún más por las reiteradas peticiones de salvación que quien sueña parece descifrar en las miradas de estos espectros; mientras intenta, sin éxito, adelantarlos a todos. Semejante representación antiutópica es la establecida desde el espacio onírico sobre la praxis de la ideología socialista en el presente: en plena emergencia desde el drama descifrable en la postura y los gestos de los aparecidos en la pesadilla. Señales de una distorsión entre las palabras y los hechos, concernientes a una realidad encargada de revelar las dificultades del viaje hacia ese porvenir luminoso que, en el discurso revolucionario cubano, alguna vez se presentó como lineal y expedito.

Pero cabe resaltar que el avistamiento de la antiutopía en esta escena imaginaria gravita, en verdad, alrededor de dos movimientos narrativos: porque si las imágenes ligadas al camino connotan únicamente la probabilidad de un contratiempo, en la histórica construcción del socialismo, será la llegada al destino soñado lo que, tras una primera apariencia alentadora, terminará por insistir en la ocurrencia de un desvío utópico. Y es que según dice Armando, su arribo al futuro, al principio, pudo haberse entendido como “el momento más agradable de la pesadilla”, gracias a la contemplación de una temporalidad totalmente vaciada de referentes e imágenes (Álvarez, 2018, p.70). Pues en el porvenir de la pesadilla nada hay; y eso, en efecto, le genera una sensación de consuelo después del caos fantaseado, debido a que la no continuidad de la distopía al menos deja abierta la posibilidad de una redención en el futuro impreciso. Justo lo que Armando parecería deducir al contemplar la nada del porvenir, mientras decide esperar por algún acontecimiento.

Sin embargo, la vaguedad del futuro pronto comienza a disiparse y a cederle el paso en el sueño a la imagen del hotel, en cuyo lobby Armando divisa a un turista europeo recién llegado, que viste un pulóver negro con un signo blanco de interrogación y lee un

reportaje sobre la historia de vida de una prostituta, publicado en un periódico foráneo que presumiblemente trajo consigo. Entonces la pesadilla acontece –enfatisa Armando–, en un día, en un año y en una década ambigua, en la cual el turista sale del hotel y en una esquina concurrida, cerca de un cine, se encuentra con la prostituta del artículo, la invita a un café y ambos terminan realizando un recorrido por la ciudad, mientras ella relata cómo conoció al periodista que la entrevistara, también extranjero, en medio de la oscuridad de un viaje en tren, cuando se disponía a regresar al campo donde vivía junto a su hijo pequeño. Se trata de una nueva ruina humana cifrada en esta ocasión por Álvarez, en la historia narrada por la mujer dentro del sueño: la de su iniciación en el negocio del sexo, cuando la crisis de la etapa postsoviética la obligó a renunciar a su carrera profesional. El relato de una mujer que, tras el velo de la decadencia asociado comúnmente al ejercicio de su profesión actual, carga consigo la pureza de un pasado estudiantil y laboral ya roto.

De cierto modo, la historia es similar al de María –la hija–, quien, con motivo de la enfermedad materna y una temprana herencia de las riendas del hogar, decidió postergar sus estudios y aspiraciones personales, de cara a la búsqueda de mejores oportunidades económicas en el turismo. Y que, en el presente de la novela, terminó corrompiéndose también, a partir de una reincidencia en el robo, como único método garante de un mínimo de comodidad para la vida cotidiana. Nótese así otro paralelismo entre dos historias sobre proyectos de vida deshechos, que Álvarez profundiza en los comportamientos de ambas féminas al interior de la pesadilla paterna, cuando ya, previo al retorno por la misma carretera, Armando divisa cómo su hija rechaza, al igual que la prostituta hizo antes, los cien dólares de propina entregados por el turista. La evidencia de dos ruinas humanas que, en su afán de representar literariamente en la época postsoviética, el extravío de la utopía difundida obsesivamente por el discurso político,

se mimetizan con la decadencia material de la realidad social descrita, lo mismo dentro que afuera del sueño de Armando: ya sea en la ciudad recorrida por el turista y la prostituta, o bien en la casa y el pueblo de los protagonistas.

Abordada la segunda representación, resta atender entonces a la primera de ellas, que concierne al ámbito material: la decadencia visible en el presente nacional soñado. Un tópico propicio a la agudización del carácter antiutópico evidenciado en la escena, a partir de un contraste entre el espectáculo musical y de luces, observado por el europeo y la prostituta en las instalaciones hoteleras, y la desolación experimentada en el paisaje urbano durante el recorrido nocturno. La sensación de abandono transmitida en las siluetas de “edificios en ruinas, lejos ya de la zona turística, varios solares, casas cerradas, decadentes palacetes con rejas cubiertas por el óxido y portones con aldabas de hierro”, donde cierta regularidad del silencio únicamente es impedida por el ladrido de un perro, cada vez más atenuado, por la distancia y la voracidad de la noche (Álvarez, 2018, p.73). Dos sensaciones que asimismo convergen en el espacio final de la discoteca, a razón de situar lo derruido en la frustración de las vidas proyectadas respectivamente por ambas mujeres, y el silencio, en la conducta adoptada por la prostituta y el extranjero en dicho ambiente; o acaso mejor, en la afasia que emerge de la letra de una canción, cuya única cualidad –subraya el autor– es el estruendo. El desorden musical generado por un silencio semántico similar al de la noche urbana, y en el cual la presencia residual de un ruido, traducido en un aumento de decibeles, se asemeja al ladrido canino escuchado en el trayecto hacia la discoteca. Fiel a una lógica circular y en sintonía con la ambigüedad temporal sostenida por Álvarez, la pesadilla concluye así en la carretera, con la contemplación de los espectros marchando aún hacia el porvenir recién visitado. Una constatación que le provoca dolor a Armando, debido a

la imposibilidad de advertir a quienes pensaron y en algunos casos recorrieron también el camino, confiados de que los conduciría a un futuro óptimo.

Esta lógica circular en torno a una experiencia estética del tiempo se ve acentuada por las propias configuraciones del presente y del futuro al interior del sueño, solo distinguibles a partir de una diferencia en cuanto a intensidades. Porque si la antiutopía del trayecto por la carretera revela su hondura simbólica en la representación dramática de los ideólogos socialistas, como sombras impotentes en la concreción del porvenir, la carga negativa de esta última temporalidad es palpable gracias a una acumulación de ruinas que implican un juicio alegórico. El porqué de este distingo halla su explicación en el hecho de que, mientras las imágenes del presente alucinado convergen alrededor de una lectura orientada a la perspectiva histórica –de ahí la percepción de movimiento y sentido lineal aportado por el viaje automovilístico–, la exégesis del futuro se expande a través de visiones y acontecimientos dotados de una referencialidad polivalente.

Son las ruinas relativas a una tematización de la caída en tanto proceso, que, si bien podrían valerse de las ataduras semánticas del símbolo en lo social y lo político, eligen además de emplearlas –y acaso por inspiración benjaminiana–, excederlas, en aras de una exploración narrativa más apegada a lo humano. Y que en la obra se establece a partir de la confluencia de tres dimensiones (perceptiva, cognitiva y afectiva), englobadas al interior de una tanda de monólogos dispuesta, para mayor conjetura, de una manera cíclica. Tal es la relevancia de este recurso en la novela que, según ya se ha subrayado, ni siquiera la representación del tiempo específico de cada relato, escapa a una sensación de circularidad transmitida por un vaciamiento de referentes cronológicos capaces de situar los hechos en un contexto preciso. Álvarez despliega esta idea durante el último soliloquio paterno, relacionado con el difuminado de las fronteras entre la realidad y el sueño, que ocurre cuando el personaje atraviesa una escena que se divide

en dos en algún punto de la pantalla onírica. Esta división conduce a una visita policial nocturna a su casa, y como resultado, el padre comienza la mañana destinada a la consulta médica de Mariana en la comisaría.

Al margen de esta consideración, debe destacarse cómo el potencial alegórico de las ruinas representadas incide igualmente en la ambigua percepción de una esperanza que comienza a conformarse en el horizonte del presente familiar en decadencia. Pues al distanciamiento, a los conflictos y las agresiones, le suceden ansias de reconciliación, sinceridad y diálogo, ante la certeza del despido de Armando y el agravamiento de la enfermedad materna. De manera que cuando el presente cierne sobre estos individuos su mayor amenaza destructora –a la vida de Mariana y a la estabilidad familiar–, el rumbo de la narración suspende en el porvenir colectivo un leve halo de optimismo, que se asemeja a lo esgrimido por el mantra de ambos padres sobre la continuidad cíclica de la vida. Se vuelve así a los razonamientos en torno a “la rueda dialéctica de la existencia” defendida por Armando o del bucle posible entre las fases de crecimiento, descomposición y transformación, asimilada por Mariana.

Diversos son los acaecimientos que validan esta posibilidad de lectura en la novela: pues al referido cese momentáneo de las tensiones entre padre e hijo, así como al instante donde parece recobrase la unidad familiar, en función de participar colectivamente de la atención y del seguimiento a la enfermedad materna, se suman la constatación del regreso de Diego al hogar y un brote de *nostalgia reflexiva* en Armando, que promueve la revisión crítica de su pasado y aun de su futuro. Esto porque el auténtico interés de la añoranza paterna –más allá de visitar el hogar de la infancia o de recordar el legado familiar establecido desde su abuelo, pasando luego por su padre, por él, y a la espera de lo que también hará su hijo–, gravita en realidad sobre una valoración abstracta del nexo entre el individuo y la sociedad. Las cavilaciones de

Armando parecen elocuentes en este sentido: asume que la pertenencia a una tierra determinada se fragua en el individuo antes de nacer y que, por lo tanto, todo tiempo anterior le pertenece; y que, si alguna vez el ser estuvo en ella, entonces siempre lo estará. Acorde a lo cual, uno también “es un puente entre la gente de la que uno viene y la gente a la que uno va” (Álvarez, 2018, p.101-102). O incluso mejor, cuando expresa: “Yo pensaba que un hombre se medía mejor por su peso en la sociedad, pero un hombre es su familia. Su mujer y sus hijos” (Álvarez, 2018, p.100). Frase antiutópica, por medio de una confrontación al discurso del «hombre nuevo», que abogaba por la incorporación del individuo a la masa social durante el proceso de construcción socialista. Y otra embestida al núcleo de la noción sociopolítica que alguna vez adoptó como propia, priorizando en su vida la disciplina moral y laboral, en detrimento de las relaciones sociales y afectivas.

La nostalgia del padre implica por eso un acto de desprendimiento, signado lo mismo en la toma de una distancia crítica respecto de las pasiones fomentadas por la utopía socialista, que en un desinterés por todo lo ligado a una materialidad o comunidad impuesta. Razón por la cual, el impulso nostálgico que lo domina no entraña en sí una restauración de la(s) pérdida(s) evidenciada(s) durante la revisión del pasado y del presente, sino la génesis de un posicionamiento nuevo, con nuevo anclaje en la tradición cultural e individual<sup>76</sup> (Boym, 2015).

Las proyecciones que dicha postura permite construir, desde un régimen sensible atento al habla de las ruinas y a una apreciación circular del tiempo, corroboran por eso el carácter alegórico que es intrínseco a la esperanza suspendida por Álvarez en una

---

<sup>76</sup> Cabe recordar que, a juicio de Svetlana Boym (2015), la nostalgia reflexiva –como una de las dos formas que tiene el ser humano de darle sentido a la añoranza experimentada–, plantea un vínculo más estrecho “con el recuerdo cultural e individual”, en contraposición a una potencia restauradora centrada principalmente en “evocar el pasado y el futuro nacional” (p.83).

factible, aunque solo hipotética, resolución narrativa de los conflictos familiares. Una perspectiva ambigua en torno al porvenir familiar, por cuanto su concreción aparece enunciada en un limbo de probabilidades. Pero que acaso sí trasciende con certeza los estrictos límites de un régimen representativo referencial, para discursar no solo de política o para proponer un abordaje de la “cubanidad” postsoviética, sino, en lo esencial, una representación literaria del cubano, como un ser que necesariamente debería forjarse a partir de la energía de sus afectos y, en consecuencia, al margen de cualquier totalitarismo utópico. Con lo cual, el autor adopta la decisión de situar todo atisbo transformador de la decadencia reflejada en *Los caídos*, en la figura particular del sujeto.

Una interpretación, quizás en sintonía con la lógica rousseauiana del conflicto permanente en la comprensión del ser humano, y en específico entre su estado natural y sus posteriores dimensiones histórica y/o civil, a razón de defender en él una bondad original únicamente quebrada por las circunstancias sociales<sup>77</sup>. Esta analogía es reforzada a partir de la consideración de la paradoja referida por Rousseau (1923), de que semejante *hombre natural*, al menos en su estado adánico nunca había existido, y que aun antes del diluvio, tampoco “se hayan encontrado los hombres en el puro estado natural, a menos que no hubiesen recaído en él”; algo que creía “muy difícil de defender y completamente imposible de probar” (p.12-13). Así pues, las representaciones incluidas por Álvarez en la obra entablan cierta semejanza con esta contradicción, al obviar la discusión acerca de si dicho «hombre nuevo» constituyó una realidad antes de

---

<sup>77</sup> Al interior de su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre hombres*, concebido en 1754, el filósofo y enciclopedista francés Jean Jacques Rousseau (1923) sostiene:

Todos los filósofos que han examinado los fundamentos de la sociedad han comprendido la necesidad de retrotraer la investigación al estado de naturaleza, pero ninguno ha llegado hasta ahí. (...). Todos, en fin, hablando sin cesar de necesidad, de codicia, de opresión, de deseo y de orgullo, han transferido al estado de naturaleza ideas tomadas de la sociedad: hablaban del hombre salvaje, y describían al hombre civil. No ha despuntado siquiera en el espíritu de la mayor parte de nuestros filósofos la duda de que hubiera existido el estado natural, cuando es evidente, por la lectura de los libros sagrados, que el primer hombre (...), no se hallaba por consiguiente en ese estado... (p.12).

la catástrofe de los “años duros”, aun cuando sí esclarece su ausencia en el presente postsoviético, debido al canibalismo social descrito. El ejercicio de un comportamiento agresivo que, si bien Álvarez comprende como ligado a la pobreza y a la escasez persistente desde el inicio del *Período Especial*, prefiere atribuirlo, en cambio, a una lógica causal más amplia y concerniente a la propia estructuración social socialista; propósito donde resulta elocuente la metáfora contenida en el último monólogo de la obra:

Hay varias causas que provocan el canibalismo entre los pollos. El exceso de calor, el amontonamiento en el criadero, especialmente en los bebederos y en los comederos, y la falta de proteínas y la mala alimentación. También los pollos débiles o tarados sufren mucho. En la jaula de alambre, el vicio del aburrimiento es hereditario. Y eso, el aburrimiento, es la razón principal por la que los pollos inofensivos, los pollos terriblemente inofensivos, los pollos mortalmente inofensivos, terminan picoteándose unos a otros, comiéndose las vísceras (Álvarez, 2018, p.130).

La coyuntura social del encierro aparece, así como la principal fuerza gravitatoria actuante en la caída del cubano hacia una conducta social y afectiva de salvajismo, que lo aproxima a los animales carnívoros<sup>78</sup>. El encierro, prefigurado en la “jaula de alambre” que aglomera a los pollos y que es capaz de dialogar, desde un punto de vista tropológico, con una crítica de Álvarez a la disposición de la sociedad socialista cubana, a partir de algunos fragmentos narrativos que hacen relucir su organización panóptica. Esto es, la herencia del panoptismo edificante de las sociedades modernas, a la cual la utopía socialista y sus materializaciones en la Historia –incluido el caso cubano– no permanecieron del todo ajenas. Y que la novela representa a partir del síntoma generalizado de la desconfianza que acentúa las distancias, alimenta el rencor, subraya

---

<sup>78</sup> No por gusto, Emil Cioran en *La caída del tiempo* (1986) entiende al canibalismo como una representación metafórica de un modelo de economía cerrada, y a los caníbales como una “minoría ya de por sí, desprovista de confianza en sí misma e incapaz de abogar por su propia causa” (p.29). Consideraciones en diálogo con su hipótesis acerca de una tendencia hacia la degradación en las sociedades humanas regidas por el paradigma civilizatorio, dada la imposición de una única forma de perdición sobre el resto de los individuos, cifrada en el logro de una “anomalía” rutinaria y monótona (Cioran, 1986, p.46). Algo similar a lo acotado por Jáuregui sobre el valor tropológico del canibalismo, de disolver las alteridades y las diferencias mediante el acto de devorar al *Otro* (Jáuregui, 2005).



las diferencias, estimula la enajenación del sujeto e induce a la agresividad, a partir de una implantación de la vigilancia como eje articulador del poder y de las relaciones sociales.

Un tópico representado por Álvarez en detalles como la costumbre de atender a todos los antecedentes de la vida del sujeto, en la emulación de su comportamiento, origen y grupos sociales de pertenencia, o bien en la escena del despido protagonizada por Armando y un conjunto de “hombrecillos fragorosos” –de los que nada se sabe, salvo su anonimato–, comparado con su dominio de cuanto acontece en el hotel. En la novela, es evidente que la verdadera sospecha que se puede deducir de este episodio no gira en torno a la probabilidad de que el padre esté implicado en actos generalizados de corrupción. Más bien, se relaciona con la sospecha de Mariana de que el verdadero motivo del despido descansó en la negativa de Armando a permitir que otros robaran. Una conducta delictiva que bien parecían conocer, por cuanto estaban al tanto de los robos de René –su antiguo chofer– y de su hija María, según le confirmaron en la reunión al plantear: “Quizás sí tengamos que creerle, Armando. [...] Quizás es cierto que usted no sabe nada ni tiene nada que ver con lo que pasa en este hotel. Es sorprendente que usted incluso sepa mucho menos de su hija que lo que sabemos nosotros” (Álvarez, 2018, p.95).

Es la dinámica de la degradación en el encierro, que aplicada a la condición de insularidad y a la rigidez de la implementación utópica conservada desde la época de auge del realismo socialista en Cuba, desvela asimismo la disposición vigilante y paranoica del panóptico en la articulación de las relaciones sociales y humanas. Una consideración que acaso conversa con la poética propuesta por Álvarez, de discursar sobre lo político a partir de la politicidad inherente a la literatura, lo cual permite reemplazar cualquier aprehensión de los cuerpos vigilantes –la casta política– en el

espacio de la escritura, por una ubicuidad de la sospecha y del “canibalismo” entre conciudadanos. Y que también alude al encierro del ser humano en el tiempo de la realidad histórica o del sueño sobre la misma, como condición anuladora de esa recaída capaz de animarlo a una transformación del caos presente o, cuando menos, a sustraerlo del mismo.

Hay una imagen reveladora de eso: Diego, de rodillas, tratando de limpiar con un estropajo la sangre dejada por la caída de Mariana en las baldosas del baño. Frotando como quien pretende eliminar, en un acceso de rabia, todas las manchas que entonces le parecían bocas pequeñas, “mudas para el oído humano”, abriéndose paso en el piso, en las paredes y en el espejo; limpiando “incluso después de haberla limpiado, como si quisiera no sólo actuar sobre lo sucio, sino también borrar ese presente que ya comenzaba a volverse definitivo” (Álvarez, 2018, p.114-115). Dispuesto a intentar borrar el horror contenido en el serpenteo y en la acumulación lenta de la sangre, que asumía la cadencia del tedio social floreciente en la Cuba postsoviética. Es la imagen del hijo, aspirando a lavar el desorden generado por la constatación de un presente antiutópico prolongado en el tiempo, y que él mismo había experimentado antes en la soledad de las guardias nocturnas, o que preveía posible a causa de una tardía comprensión de que el margen del ser para hundirse o salvarse, se ubica a una edad temprana en la cual es inconsciente de ello. Un argumento capaz de explicar por qué entendía a la humanidad como “un multitudinario desfile de frustrados” y de “bastardos conducidos al cepo, habitando un día y después otro porque sí”, y viendo “con incredulidad cómo les va pasando lo mismo” hasta el momento justo de “la descomposición final” y del “asco” (Álvarez, 2018, p.85). La imagen del hijo dominado por la rabia de su pesimismo y por el imperativo de tomar parte en la clausura del caos

presente, más que por una renuncia al mismo con la mirada en la promesa de un futuro mejor, como acaso hacen las utopías.

Solo la renuncia. Sin garantías futuras, salvo querer erradicar la desagradable visión de la sangre, el tedio y el desencanto, del “canibalismo social” y la deshumanización del sujeto, así como de la perpetuación de la decadencia en los horizontes de lo familiar y lo nacional. Extensión sin límites del presente. Y, por tanto, la imagen del hijo con los residuos de la esperanza articulados alrededor de su ansia evasiva y transformadora, de su actitud performativa de limpieza. Pero que en ningún momento asegura la posibilidad de un porvenir exitoso, porque incluso ante la persistente petrificación de las ruinas de la caída materna, ante la permanencia de las heridas y del olor de la sangre, pasado un tiempo se ve forzado a desistir. O más bien a suspender la empresa, dejándola en un limbo donde la rabia se prolonga y se conserva en la sensación repulsiva que le generan las escenas del policlínico al que acude con la madre, y especialmente la de una mujer que casi irrumpe a gritos, creyendo que “su padecer era más padecer que el resto de los padeceres” allí reunidos (Álvarez, 2018, p.116).

No es de extrañar entonces, que el autor de *Los caídos* haya preferido suspender en la duda, asimismo, toda proyección narrativa en torno a una hipotética reconciliación y restauración de la unidad familiar. Que haya interrumpido lo alentador de la narración con otra caída y con la revelación de un acto materno de autofagia en la persecución de la muerte y con el presunto arresto final de Armando. Que haya incluido semejantes sucesos como las nuevas circunstancias del encierro figurado en la jaula de alambre. O que, en ese sentido, por igual, haya evitado una analogía perfecta de su novela con la añoranza rousseauniana del retorno del hombre a un estado natural primigenio, como si se tratara del porvenir hacia el que se desplazan sus personajes. Más apropiada parecería la apuesta por un paralelismo de la obra con la representación de la caída ineludible del

ser humano en los dominios de su entorno social y tiempo histórico. Quizás la última y la mayor de todas las caídas tematizadas.

Desde esta perspectiva, vale la pena prestarle atención al pensamiento filosófico de Cioran (1986, p.37) sobre cómo los deseos, por medio de las apariencias y de lograr que el sujeto dé un paso más allá de su esencia, termina por atarlo a un nuevo objeto y, por consiguiente, limitando su horizonte. Al punto de que el anhelo civilizador del cual se han revestido las utopías desde la modernidad, le han inculcado al ser humano la necesidad de apropiarse de las cosas, en vez de estimularlo a prescindir de ellas. Utopía traducida en Cuba a la promoción política de un ser humano moralmente superior, a través de la persecución y condena de todo indicio social de diversidad, y que a la postre estimuló una conducta de canibalismo en la realidad social de la Cuba postsoviética.

Emil Cioran (1986) valora que “no hay libertad ni «verdadera vida» si no se aprende a renunciar”, cual única manera de triunfar sobre la constante caída del humano en el tiempo (p.41-42)<sup>79</sup>. Renunciar. Declinar. Evadir. Desistir de las utopías amparadas en la violencia y en una tendencia homogeneizante de las sociedades humanas. De los relatos unívocos y, de la rigidez prevista en el paradigma civilizatorio moderno. Y si bien cabe mencionar que los personajes de Álvarez tampoco se ciñen del todo a semejante cometido, al menos tributan a esclarecer esta demanda bien con sus acciones o con sus pensamientos. El hijo queriendo eludir el “aquí” y “ahora” de la distopía cubana con el estropajo; el padre sustituyendo su creencia política por la convicción de que el valor del hombre estriba en su familia; la hija evitando una pérdida absoluta del vínculo con

---

<sup>79</sup> Según Ciorán (1986):

De nada sirve someter al universo y apropiármolo: mientras no hayamos triunfado sobre el tiempo, seguiremos siendo esclavos. Ahora bien, esa victoria se adquiere merced a la renuncia, virtud hacia la que nuestras conquistas nos vuelven particularmente ineptos, de manera que, mientras más numerosas son, más se intensifica nuestra sujeción. La civilización nos enseña cómo apoderarnos de las cosas, cuando debería iniciarnos en el arte de despojarnos de ellas, pues no hay libertad ni «verdadera vida» si no se aprende a renunciar. Me apodero de un objeto, me considero su dueño, y, de hecho, sólo soy su esclavo, como también soy esclavo del instrumento que fabrico y manejo. (p.41-42)

la madre, aunque prescindiendo también de su reparación; la madre resignándose a intentar escapar de la muerte familiar, mediante un acercamiento a la destrucción de su propia salud. Movidio por dicho menester, aun Álvarez también renuncia al empleo de un discurso de redención o denuncia política, desecha un régimen de representatividad amparado en lo simbólico y procura apoyarse en la representación de ruinas humanas, para desvelar con cada caída, la alegoría de una crisis sociopolítica y de valores que, contrario a lo sostenido por no pocos discursos políticos, todavía dista mucho de acabar. Una estrategia de la que también participa la tematización del canibalismo, en el propio texto y la conducta de los personajes, para de una manera similar a la propuesta décadas antes por Oswaldo de Andrade, trascender “la interrogación por el ser abstracto” y abordar “la convivencia social al nivel ritual” y “de las relaciones de poder político, como la antropología entiende la antropofagia” (Nitschack, 2016, p.160). Es decir, para darle un mayor protagonismo al ser humano desde la dimensión ritual de su cuerpo y su memoria, sus aspiraciones, sus emociones y experiencias, en desmedro de la tradicional hegemonía de lo político en la interpretación y continuidad de la vida.

## 7. CONCLUSIONES

La presente investigación confirmó que la conexión entre la representación tangible de las ruinas y la crítica literaria relacionada con la crisis de las utopías políticas y sociales no solo se produce gracias a una similitud en el enfoque discursivo de estos temas dentro del corpus, sino principalmente a través de una correspondencia temática entre los imaginarios contemporáneos de las ruinas y las utopías. Esta idea surgió del análisis teórico, considerando que ambos conceptos entablan un diálogo con la categoría de "tiempo", trascendiendo la comprensión convencional de las ruinas como fragmentos orientados hacia el pasado y apuntando hacia el futuro en la imaginación utópica.

La consideración de los principios filosóficos de Benjamin y Bloch resultó crucial en este punto, con el objetivo de rechazar la adhesión a una única temporalidad clara e inmutable en la comprensión individual de estos dos términos. Esta perspectiva permitió distinguir la presencia de un futuro delineado por las ruinas o la referencia a un tiempo pasado desde la contención estética de la utopía, incluso en sus manifestaciones negativas. La razón subyace en la certeza de que tanto las ruinas como las utopías son dos conceptos de naturaleza humana, es decir, ambas comparten la inquietud por la experiencia múltiple del tiempo como una instancia para la búsqueda reflexiva de un sentido para la vida humana en el mundo.

Debe precisarse la constitución contemporánea de este fenómeno, de acuerdo con la síntesis realizada en el primer capítulo de la tesis sobre la evolución histórica de ambos imaginarios. En el caso de las ruinas, las reflexiones de Benjamin en torno a la alegoría y la concepción dialéctico-materialista de la historia, son la clave del giro interpretativo

donde la asociación del concepto con el *pathos* o sufrimiento existencial, se concebía al calor de una crítica a los métodos de construcción del relato histórico en la modernidad. Mientras que la ruta inherente a la reflexión por lo utópico, tomaría otra forma dentro de la tradición literaria distópica, como género heredero del drama y la tragedia moderna. De este legado se deriva la novela antiutópica, caracterizada por una postura crítica de tres direcciones frente a las representaciones provenientes de la experiencia temporal de los seres humanos, a saber: la representación del caos en el presente, la enunciación de una advertencia, permeada por el aprendizaje que proporciona la revisión del pasado, y la anticipación de un futuro estado de cosas donde la distopía amenaza con perpetuarse. En el corpus, la apreciación de ese accionar conjunto va ligada a la representación de varias ruinas concernientes al ser humano y a la crisis política y/o social manifestada en Perú, Colombia y Cuba, merced al contraste entre realidades que excluyen el factor humano de la historia oficial o, en cambio, mediante un reconocimiento nacido de la conciencia de los personajes, acerca de la importancia del relieve humano en el examen de la historia.

El mayor predominio de la mirada al pasado, constituye un denominador común de las obras del corpus, cuya máxima expresión, sin embargo, se alcanza en *La forma de las ruinas* de Vásquez, a través de una escritura metaficcional, en movimiento constante por algunos acontecimientos históricos del siglo XX colombiano. En esta novela, salvo los dos restos óseos, portadores de un testimonio de violencia en los asesinatos de Uribe y de Gaitán, la representación distópica se cifra en un cuestionamiento crítico de la visión historicista del pasado, desde la memoria del Vásquez narrador. En *Abril rojo*, no obstante, la tematización del asunto se desplaza al ámbito psicosocial, gracias a una narración donde el descubrimiento del trauma ocasionado por una guerra pretérita en la región andina, estimula un proceso de reflexión existencial y de deterioro de la salud

psíquica del protagonista, quien termina por advertir su propia inclinación a la violencia. Entretanto, *Los caídos* de Álvarez inserta estas representaciones en las percepciones del presente de cuatro miembros de una familia, así como en su diálogo con las vivencias de una crisis nacional que determinó la fractura de las relaciones sociales y afectivas, en el núcleo de la cultura cubana postsoviética.

Cada novela adopta en el trazado de su intencionalidad antiutópica, su propia utopía sociopolítica de referencia y tematiza su declive en el presente social de cada nación. En la obra de Roncagliolo, la crítica gravita en torno al discurso de la reinstauración de la democracia en Perú y la posibilidad de superar rápidamente las repercusiones del horror vivido durante la guerra, así como de articular un nuevo discurso político nacionalista y erradicar la corrupción en la institucionalidad del país. Una visión política ajena a las tensiones entre el poder de la capital y el estado de decadencia de sus instituciones en la región andina, de los conflictos entre una forma de gobierno heredada de la colonia y la represión de las culturas originarias del área, de las asimetrías económicas y culturales entre las ciudades de la sierra y aquellas próximas a la costa. La novela de Vásquez, en cambio, asume un ataque directo contra la visión de un presente social, ajeno al patrón violento manifestado en la historia colombiana ante cualquier intento de pacificación entre clases políticas polarizadas. Y que alude, asimismo, a una comprensión paranoica de la historia nacional, a causa de fuerzas ocultas que emplean la violencia en defensa de sus intereses políticos y afiliación al poder. Por último, la obra de Álvarez arremete contra la utopía previsor de la superación del hombre burgués en el seno de la sociedad socialista, a través de la representación de una realidad social marcada por la anomia, la incomunicación y la anulación de la alteridad entre cubanos.

En la contemplación de estos juicios dentro de las novelas, la adopción del concepto «ruinas humanas» resultó ser crucial, en tanto que perspectiva articuladora de la crítica a



la violencia, la distopía y la desesperanza de los personajes, referida al presente de cada país. La elaboración conceptual propuesta en el segundo capítulo de esta investigación, implicó, de hecho, una mejora sustancial en la comprensión del término, respecto de las primeras definiciones que limitaban el reconocimiento de «lo humano» a una capacidad de las ruinas para indicar su pertenencia material, cognitiva o afectiva a un ser o a una comunidad de seres humanos. Sin embargo, desde la tradición crítica desarrollada por filósofos como Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Bloch, Zambrano y Cioran, se constató la centralidad de la tragedia como el principal fundamento de la reflexión sobre la vida humana. Tal hallazgo significó un nuevo retorno a la valoración de la violencia como una práctica central en el diseño y funcionamiento de las sociedades modernas, además del análisis a su repercusión directa en el ser humano, bajo la forma del dolor y la memoria traumática.

Al amparo de la constelación filosófica resultante del diálogo entre estos autores, las «ruinas humanas» constituyen un concepto que preserva de las lecturas antropológicas, presentes en el imaginario de las ruinas desde poco antes de la primera mitad del pasado siglo, la relación del término con la tragedia. Pero que, por otra parte, contextualiza su interpretación desde la pregunta filosófica por la naturaleza, la existencia y la condición humana, así como plantea una separación con la esfera política, al ubicar la salida a los malestares del presente social, en un cultivo individual de la sabiduría trágica. Estos dos caminos responden, en lo principal, a las teorizaciones de Nietzsche y Cioran, quienes critican, respectivamente, las categorías de «moral» y «acción», en el comportamiento social e histórico que la política moderna ha procurado moldear en los seres humanos. Cioran explica el devastador efecto de esta visión política, en el surgimiento de utopías modernas donde a cambio de una imposible erradicación de la violencia, a través de la vida en sociedad, el ser humano se ve forzado a renunciar a su libertad. De ahí que todo

intento por revertir el carácter lamentable de su situación, demande el ejercicio de una autosuperación individual, al margen de los valores e ideologías sociales.

La consulta a las teorizaciones de Heidegger y Zambrano enriqueció esta mirada, con la conclusión similar de que la expresión de las «ruinas humanas», en las reflexiones del hombre sobre sus vivencias y los acontecimientos históricos, no responde a la lógica de una revelación, sino, requiere de una interpretación filosófica o poética. Razón por la que su examen, aplicado a las representaciones artísticas y literarias, debía fundarse en una atención al juicio estético, como principal espacio de contención del relieve humano de las ruinas.

Vale agregar la repercusión de esta perspectiva en el análisis del corpus, a través de la diversidad de ruinas tanto humanas como políticas y sociales, identificadas al interior de cada novela, además de las estrategias estéticas emprendidas alrededor de ellas en la narración, con vistas a la caracterización distópica de los presentes peruano, colombiano y cubano. Representaciones que en los casos de las novelas de Roncagliolo y Vásquez, discurren a partir de una distinción entre «ruinas humanas» y «ruinas documentales» de la violencia histórica; mientras que en la obra de Álvarez, en cambio, la confrontación de las primeras se establece contra la decadencia material de los espacios urbanos y del hogar familiar de los personajes. La descripción de estas tensiones entre dos tipologías de ruinas, transcurre en la narración de las tres novelas, al servicio de una intencionalidad discursiva que enfatiza la importancia de las «ruinas humanas» en una hipotética labor de reescritura de la historia nacional, realizada por los personajes gracias a la inclusión de sus vivencias personales.

Las tensiones entre estos diferentes tipos de ruinas también se representan en las tres novelas, mediante dos operaciones estéticas puntuales: el contraste entre las emociones

generadas por el encuentro de los personajes con unas u otras, así como la reducida diversidad de ruinas de “contraste” con relación a las humanas. La dimensión crítica de las «ruinas humanas» surge de esta primera tematización, gracias a su empleo narrativo como detonantes de la actitud reflexiva de los personajes, respecto a un pasado histórico desconocido o por reinterpretar todavía. Así, en la obra de Roncagliolo, la diferencia se establece en torno a una visualización directa de la violencia en ruinas humanas como el cadáver, los cuerpos quemados y mutilados y los sueños con la sensación de ahogo en sangre, en tanto la violencia de las ruinas documentales se visualiza en una omisión de sus huellas, con informes que evitan aludir a prácticas de tortura, desapariciones físicas y matanzas. En la novela de Vásquez, esta caracterización antagónica se trata desde la posibilidad de eliminar la violencia de las fotografías que el narrador inserta en el texto, algo imposible de concretar en la contemplación de los fragmentos de cráneo y vértebra que incitan su acercamiento a dos episodios oscuros de la historia de Colombia. Por otra parte, los conflictos entre los recuerdos y los sueños de los personajes de Álvarez, con relación a las ruinas de la ciudad, responde a sus diferentes causas: la proliferación de una conducta de canibalismo social entre los cubanos, en el caso de las ruinas humanas, y los efectos en el paisaje urbano de una prolongada crisis económica.

A estas representaciones, se suma el diseño de varios personajes que desempeñan en las obras el rol de «sujetos residuales», debido a la situación de sus vidas frente al poder político y social. Una condición donde se advierte una de las lecturas alegóricas posibles en las tres novelas, a propósito de la sabiduría trágica enunciada por Nietzsche, y que consiste en destacar la vulnerabilidad y la fragilidad de la vida humana ante el ejercicio y, sobre todo, la amenaza de la violencia, en la preservación de los órdenes políticos y sociales contemporáneos. Es oportuno precisar, asimismo, las funciones que tienen el olvido del pasado o la memoria traumática sobre este, en la representación residual de

los personajes de Roncagliolo, Vásquez y Álvarez. Un tópico visible, esencialmente, en el fiscal Chacaltana de *Abril rojo* y su progresiva crisis psíquica, a raíz del contacto con las historias de las víctimas del terrorismo y la guerra entre Sendero Luminoso y las fuerzas armadas peruanas. Pero también, en la aproximación del narrador de *La forma de las ruinas* a una valoración de la visión conspirativa de la historia, tras cada lectura a los testimonios recopilados por Carballo acerca de los crímenes de Uribe y Gaitán. En *Los caídos*, la memoria traumática de los cuatro personajes tributa, en cambio, a sus respectivas lecturas negativas del presente social cubano, mientras alimenta, asimismo, los conflictos familiares. En cuanto al olvido, las representaciones del corpus narrativo elaboran, en torno al carácter distópico del presente, una advertencia propia de la novela antiutópica referida a los peligros del conocimiento parcial o acrítico del pasado. En ese sentido, las tres narraciones rechazan esta estrategia de relación con la historia, mientras denuncian en paralelo, el recurrente olvido de las «ruinas humanas» en la construcción de los relatos historiográficos.

Por último, la inclinación antiutópica de las novelas se consolida en la representación de ruinas humanas como el sueño, en los casos de *Abril rojo* y *Los caídos*, o la reflexión mediada por la experiencia, en *La forma de las ruinas*. El peso interpretativo distribuido entre sus contenidos y la relación con la advertencia antiutópica, recae en la alegoría de un futuro incierto, acompañado de una proyección todavía más lamentable, si prevalece la distopía evidenciada en el presente de los personajes. De esta manera, el corpus insta a la acción reflexiva del lector, en sintonía con el posicionamiento común de rechazo al olvido y vindicación del factor humano en la concepción subjetiva de la historia.

## 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

- Adorno, T. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* [Manuel Sacristán, Trad.]. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal* [Carlos Ribalta, Trad.]. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- Arendt, H. (2012). *La condición humana* [Ramón Gil Novales, Trad.]. Barcelona: Paidós.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas* [T. Fernández, Trad.]. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* [Pablo Hermida, Trad.]. Barcelona: Paidós.
- Bedoya, C. A. (2014). Ruina y recuperación de la vida: la hermenéutica en el joven Heidegger. *Universitas Philosophica*, (62), 95-112. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uph31-62.rrhh>.
- Benjamin, W. (2006). El origen del Trauerspiel alemán. En Walter Benjamin. *Obras* (pp.217-459). Madrid: Editorial Abada. Recuperado de: <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/05/traverspiel.pdf>.
- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos* [H. A. Murena, Trad.]. Buenos Aires: El cuenco de plata S.R.L.
- Benjamin, W. (2012 a). Calle de dirección única [Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Trad.]. Madrid: Ediciones Alfaguara [Versión digitalizada del original traducido en 1955]. Disponible en: [http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/Direccion\\_unica-WalterBenjamin.pdf](http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/Direccion_unica-WalterBenjamin.pdf).
- Benjamin, W. (2012 b). *El París de Baudelaire* [Mariana Dimópulos, Trad.]. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (Tomo I) [Francisco Serra, Ed.]. Madrid: Editorial Trotta.
- Bloch, E. (2006). *El principio esperanza* (Tomo II) [Francisco Serra, Ed.]. Madrid: Editorial Trotta.

- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza* (Tomo III) [Francisco Serra, Ed.]. Madrid: Editorial Trotta.
- Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia* [J. Blasco, Trad.]. Madrid: Antonio Machado.
- Boym, S. (2020). *Otra libertad. La historia alternativa de una idea* [Beatriz Palacios, Trad.]. Madrid: Gráficas Geranios, S.A.
- Casasola, W. (2015). Los delirios de la razón: una crítica a las condiciones de posibilidad de las utopías. *Revista de Lenguas Modernas*, (22), 431-443. DOI: <https://doi.org/10.15517/rlm.v0i22.19700>.
- Cioran, E. (1981). *Historia y Utopía* [Esther Seligson, Trad.]. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- Cioran, E. (1986). *La caída en el tiempo* [E. Seligson, Trad.]. Barcelona: Editorial Planeta. Recuperado de: <https://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Cioran/Cioran%20-%20La%20Caída%20En%20El%20Tiempo.pdf>.
- Conill, J. (2021). *Nietzsche frente a Habermas. Genealogías de la razón*. Madrid: Editorial Tecnos.
- De Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago [Versión digital]. *Revista de Antropofagia*, (1). Recuperado de: [https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto\\_antropofago.pdf](https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf).
- De Lillo, D. (2021). *En las ruinas del futuro* [Javier Calvo, Trad.]. Barcelona: Seix Barral, Editorial Planeta S. A.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor* [Jorge Aguilar, Trad.]. México D.F.: Ediciones Eras S.A.
- Dillon, B. (Ed.). (2011). *Ruins*. Londres, Massachusetts: Whitechapel Gallery y MIT Press.
- Eliade, M. (1999). *Mito y realidad* [Luis Gil, Trad.]. Barcelona: Kairós.
- Fernández, A. (2018). *Teoría General de la Basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar* [A. Garzón Del Camino, Trad.]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. Recuperado de: <https://www.ivanilich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>.

- Galdón, A. (2011). Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías. *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, (4), 22-43. Disponible en: <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i4.49>.
- Greková, V. (2019). ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА АНТИУТОПИИ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА В. ВОЙНОВИЧА «МОСКВА 2042». *Modern Studies of Social Issues*, 11(6), 77-96. DOI: <https://doi.org/10.12731/2077-1770-2019-6-77-96>.
- Grüner, E. (2016). La tragedia de la cultura. Una “cuestión de época”. En E. Vernik y H. Borisonik (Eds.), *Georg Simmel, un siglo después. Actualidad y perspectiva* (pp.305-312). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170816104717/Georg\\_Simmel.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170816104717/Georg_Simmel.pdf).
- Guevara, E. (12 de marzo de 1965). *El socialismo y el hombre en Cuba* [Versión digital]. Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.html>.
- Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo* [Jorge E. Rivera, Trad.]. Titivillus: ePub base r1.2.
- Heidegger, M. (1958). *La época de la imagen del mundo* (Conferencia impartida en la Universidad de Friburgo en 1938) [Alberto Wagner, Trad.]. Santiago de Chile: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for ruins. *Grey Room*, (23), 6-21. Disponible en Base de datos Jstor: <https://www.jstor.org/stable/20442718>.
- Huyssen, A. (2010). Authentic Ruins: Products of Modernity. En J. Hell y A. Schönle (Eds.), *Ruins of modernity* (pp.17-28). Michigan: Duke University Press.
- Jáuregui, C. (2005). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* [Introducción]. Recuperado de: [https://www.academia.edu/7024504/Jauregui\\_Canibalia\\_Canibalismo\\_calibanismo\\_antropofagia\\_cultural\\_y\\_consumo\\_en\\_América\\_Latina\\_Introducción](https://www.academia.edu/7024504/Jauregui_Canibalia_Canibalismo_calibanismo_antropofagia_cultural_y_consumo_en_América_Latina_Introducción).
- Jouannais, J. (2017). *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales* [José R. Monreal]. Barcelona: Acanalado.
- Jung, W. (2016). De la velocidad y las modas. Aspectos de crítica cultural y social de la filosofía de Georg Simmel. En E. Vernik y H. Borisonik (Eds.), *Georg Simmel, un siglo después. Actualidad y perspectiva* (pp.105-118). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170816104717/Georg\\_Simmel.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170816104717/Georg_Simmel.pdf).
- Krotz, E. (2020). América Latina a principios del siglo XXI: entre distopías y utopías. *En-claves del pensamiento. Revista de Filosofía, Arte, Literatura, Historia*, (28), 86-109. Disponible en: <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i28.395>.

- Marfany, M. (2020). Il mito poetico delle rovine di Roma. Note su alcune versioni francesi. *Enthymema*, (XXVI), 299-308. DOI: <https://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13733>.
- Masiello, F. (2007). “Los sentidos y las ruinas” [Conferencia plenaria]. En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp.99-111). Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_1\\_008.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_1_008.pdf).
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Barcelona: Herder Editorial S. A.
- Nancy, J. L. (2003). *El sentido del mundo* [J. M. Casas, Trad.]. Buenos Aires: La marca editora.
- Nietzsche, F. (2009). *Sabiduría para pasado mañana. Antología de Fragmentos póstumos (1869-1889)* [Diego Sánchez, Ed.]. Madrid: Editorial Tecnos.
- Nietzsche, F. (2022 a). *Así habló Zaratustra* [Juan C. García-Borrón, Trad.]. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U.
- Nietzsche, F. (2022 b). *El viajero y su sombra* [Carlos Vergara, Trad.]. Buenos Aires: Editorial EDAF.
- Nieves, M., BLUM, A., CERDA, K., CID, J., OELKER, D., y SÁNCHEZ, M. *et al.* (2005). “Donde nadie ha estado todavía”: utopía, retórica, esperanza. *Atenea*, (491), 29-56. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622005000100004>.
- Pensky, M. (2011). Three Kinds of Ruins: Heidegger, Benjamin, Sebald. *Polígrafi*, 16 (61/62), 65-89. Recuperado de: <https://www.theafterlifeofdiscardedobjects.weebly.com/uploads/3/1/7/6/31760161/pensky-kinds-of-ruin.pdf>.
- Pía Lara, M. (2009). *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ramírez, A. M. (2012). El Movimiento Antropofágico. *Cuadernos de Historia del Arte*, (22), 15-36. Recuperado de: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/15147/2012-cha-22-completo-parte3.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/15147/2012-cha-22-completo-parte3.pdf).
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política* [C. Durán, H. Peralta, C. Rossel, I. Trujillo, y F. de Undurraga, Trad.]. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado* [Ariel Dilon, Trad.]. Buenos Aires: Manantial SRL.



- Rousseau, J. J. (1923). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* [A. Pumarega, Trad.]. Madrid: Editorial CALPE. Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursosobre-elorigen-de-la-desigualdad-entre-los-hombres--0/html/ff008a4c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursosobre-elorigen-de-la-desigualdad-entre-los-hombres--0/html/ff008a4c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html).
- Simmel, G. (2016). *The Ruin*. [Versión digital]. Recuperado de: [http://maxryynanen.net/wp-content/uploads/2016/06/Simmel\\_Ruins.pdf](http://maxryynanen.net/wp-content/uploads/2016/06/Simmel_Ruins.pdf).
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia* [J. Chamorro, Trad.]. Madrid: Abada Editores.
- Sosa, G. (1998, 9 Ene.). “La búsqueda de la perfección a través del papel”. *Insomnia*, (5), 2-13.
- Veliz, C. (2015). Abrir (nos) un camino entre las ruinas. La negatividad en cuestión. *Cartografías del Sur*, (2), 36-53. DOI: <https://doi.org/10.35428/cds.v0i2.20>.
- Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino* (2da Ed.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (1989). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Tres.
- Zambrano, M. (2004). *Los sueños y el tiempo* (2da Ed.). Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Zambrano, M. (2016). *Filosofía y Poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (2017). *Sobre la violencia. Seis reflexiones para aprender a interpretar la violencia y luchar contra ella* [Antonio José Antón, Trad.]. Barcelona: Paidós.
- Zuchel, L. (2014). Sobre utopías, antiutopías y liberación. Aproximaciones y precisiones desde Latinoamérica. *Revista de Ciencias Sociales*, (64), 13-45. DOI: <https://doi.org/10.22370/rcs2014.64.172>.

## CRÍTICA LITERARIA

- Auloiti, M. (11 de octubre de 2018). Carlos Manuel Álvarez: “Mi novela es vertical, hacia abajo, como una caída”. *El Cultural*. Recuperado de: <https://elcultural.com/Carlos-Manuel-Alvarez-Mi-novela-es-vertical-hacia-abajo-como-una-caida>.
- Autry, E. (2019). Construcción de identidades femeninas andinas en la narrativa peruana contemporánea del conflicto armado interno peruano (1980-2000). *Canadian Journal American and Caribbean Studies*, 44(3), 281-302. DOI: <https://doi.org/10.1080/08263663.2019.1634884>.

- Beasley-Murray, J. (2010). Vilcashuamán: Telling stories in ruins. En Julia Hell, y Andreas Schönle (Eds.), *Ruins of Modernity* ( pp.212-231), Michigan: Duke University Press.
- Behar, S. (2007). *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del Período Especial* [Tesis doctoral]. Florida International University, Philosophy Department. Disponible en Base de datos ProQuest: <https://www.proquest.com>.
- Bogoya, C. (2019). La literatura colombiana: ¿un problema de fronteras? *América sin nombre*, (24), 63-71. DOI: <https://doi.org/10.14198/amesn.2019.24-1.05>.
- Bonti, A., Y Lijtenstein, C. (2020). Reflexiones sobre la destrucción de la memoria: Operaciones hacia la recuperación de la arquitectura destruida voluntariamente entre los dos siglos XX y XXI. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 10(2), 95-117. DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2020.10.2.2988>.
- Campobello, M. A., y Callegari, C. E. (2015). Imágenes de América en su literatura: de la utopía al desencanto. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 4(8), 141-153. Recuperado de: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1154/1295>.
- Cándido, A. (1972). Literatura y subdesarrollo. En César Fernández (Coord.), *América Latina en su literatura* (pp.335-353). México D.F.: Siglo XXI editores y Unesco.
- Carbajal, E. (2013). Mitografía y neutralidad: ideología simulada en Abril rojo de Santiago Roncagliolo. *Cincinnati Romance Review*, 36, 168-187. Disponible en Base de datos Scopus: <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84894171550&partnerID=40&md5=339c004c5390a41d5db62bb8bcfecf13>.
- Casamayor-Cisneros, O. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* [Introducción]. Madrid: Iberoamericana. Recuperado de: [https://www.iberoamericana-vervuert.es/introducciones/introduccion\\_521707.pdf](https://www.iberoamericana-vervuert.es/introducciones/introduccion_521707.pdf).
- Castro-Klarén. S. (2009). The Ruins of the Present: Cuzco Evoked. En Michael Lazzara, y Vicky Unruh (Eds.), *Telling Ruins in Latin America* (pp.77-86), New York: Palgrave MacMilan.
- Cavalcanti, D., y Vásquez, J. G. (2013). Interview: Juan Gabriel Vásquez. *Alea-Estudios Neolatinos*, 15(1), 235-246. Disponible en Base de datos Web of Science: [<Go to ISI>://WOS:000319985500015](https://www.webofscience.com/WoS/000319985500015).
- Celis-Castillo, P. G. (2015). Loss, emotions, and politics: mass graves, melancholia, and performance in Santiago Roncagliolo's Abril rojo (2006). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 39(2), 321-339. DOI: <https://doi.org/10.18192/rech.v39i2.1618>.

- Chauca, E. (2016). Mental illness in Peruvian narratives of violence after the Truth and Reconciliation Commission. *Latin American Research Review*, 51(2), 67-85. Disponible en Base de datos Web of Science: [Go to ISI://WOS:000380078700004](https://doi.org/10.1080/00141801.2016.1191408).
- Córdova, P. (11 de febrero de 2019). Historias de fracasos y enfermos. *Gatopardo*. Recuperado de: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/carlos-manuel-alvarez-los-caidos>.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* [2da ed.]. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores.
- De Eusebio, C., y Roncagliolo, S. (2014). Santiago Roncagliolo: «El humor negro es una forma de defensa contra la realidad». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (774), 122-130. Disponible en Base de datos Web of Science: [Go to ISI://WOS:000348001700015](https://doi.org/10.1080/00141801.2014.941155).
- De Hollanda, D., y Vásquez, J. G. (2013). Juan Gabriel Vásquez: “O passado nos acompanha e nos modifica”. *Alea–Estudios Neolatinos*, 15(1), 235-246. Disponible en Base de datos Web of Science: [Go to ISI://WOS:000319985500015](https://doi.org/10.1080/00141801.2013.841155).
- De Llano, A. (2013). Senderos iluminados. Mito y violencia en la novela peruana contemporánea. *Revista Pilquen*, 16(2), 1-8. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ar/pdf/spilquen/v16n2s1/v16n2s1a02.pdf>.
- De Maeseneer, D., y Vervaeke, J. (2020). Sensaciones, sonidos y silencios en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. *Revista Chilena de Literatura*, (101), 405-425. Recuperado de: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/57326/60816>.
- De Vivanco, L. (2013). Postapocalipsis en los Andes. Violencia política y representación en la literatura peruana reciente. *Taller de Letras*, (52), 135-151. Disponible en Base de datos Web of Science: [Go to ISI://WOS:000322050500008](https://doi.org/10.1080/00141801.2013.841155).
- Díaz-Infante, D. (2012). “Hasta sus últimas consecuencias”. *Dialécticas de la Revolución Cubana* [Tesis doctoral]. Princeton University, Philosophy Department. Disponible en Base de datos ProQuest: <https://www.proquest.com>.
- Flores, K. (2021). *El arpa y la sombra* en el marco de la “nueva novela histórica” de América Latina. *Anuario de Letras Modernas*, 24(1), 44-60. DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2021.24.1.1408>.

- Fuentes, B. (2018). La verdad y la conjetura en La forma de las ruinas de Juan Gabriel Vásquez. *Revista de Estudios Colombianos*, (51), 30-39.
- Galeano, J. C. (2018). La recepción suspicaz de Memorias de una dama de Santiago Roncagliolo; de novela a no-ficción. *Cincinnati Romance Review*, (45), 72-88. Disponible en Base de datos Scopus: <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-85057013508&partnerID=40&md5=92553ff6f0a6f982357b21564ca00fdf>.
- Gallo, R. (2009). Modernist Ruins: The Case Study of Tlatelolco. En Michael Lazzara, y Vicky Unruh (Eds.), *Telling Ruins in Latin America* (pp.107-118), New York: Palgrave MacMilan.
- García, D. (2016). “Nadie escuchó los llantos”: fútbol, crónica y represión en la novela negra hispánica del XXI. *Pasavento-Revista de Estudios Hispánicos*, 4(1), 39-62. Disponible en Base de datos Web of Science: [ISI://WOS:000393425900003](https://www ISI://WOS:000393425900003).
- Gómez, I. M. (2009). *(Dis)Enchanted writings: the poetics of ruins in Cuban contemporary narrative* [Tesis doctoral]. University of California, Philosophy Department. Disponible en Base de datos ProQuest: <https://www.proquest.com>.
- Gómez Bravo, A. (30 de abril de 2009). Santiago Roncagliolo: “No hay ningún nuevo boom” [Entrevista]. *La Tercera* [Edición digital]. Recuperado de: <https://www.latercera.com/noticia/santiago-roncagliolo-no-hay-ningun-nuevo-boom/html>.
- González, A. (2016). Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*. *Cuadernos de Literatura*, XX (40), 477-489. DOI: <https://10.11144/Javeriana.cl20-40.emnp>.
- González, D. (2018). “El presente era un peso y un estorbo”. Subjetividades de la huerfanía en la narrativa del colombiano Juan Gabriel Vásquez. *Revista Chilena de Literatura*, (97), 153-174. DOI: <https://10.4067/s0718-22952018000100153>.
- Gutiérrez, M. A. (2018). *La Habana imaginada: nostalgia, ruinas y utopía después de 1990* [Tesis Doctoral]. Universidad de Chicago, Departamento de Filosofía. Disponible en Base de datos ProQuest: <https://www.proquest.com>.
- Henson, G. (2019 a). “In Cuba, the one being cheated on is the true cheater”: An interview with Cuban Writer Carlos Manuel Álvarez. *Latin American Literature Today*, 1(11). Disponible en: [https://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2019/august/"-cuba-one-being-cheated-true-cheater"-interview-cuban-writer-carlos-manuel-álvarez](https://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2019/august/).

- Henson, G. (2019 b). The Fallen by Carlos Manuel Álvarez [Reseña]. *World Literature Today*, 93(4), 124-125. Disponible en: <https://www.worldliteraturetoday.org/2019/autumn/fallen-carlos-manuel-alvarez>.
- Hutcheon, L. (1988). The Postmodern Problematizing of History. *English Studies in Canada*, XIV(4), 365-382.
- Inniger, E. (2018). Juan Gabriel Vásquez y Gustavo Guerrero. Conversación. *Versants*, 65(3), 163-185. DOI: <https://10.22015/V.RSLR/65.3.10>.
- Jiménez, M. (2017). Las direcciones de la nueva novela histórica en Puerto Rico: una mirada a “Nuestra señora de la noche”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 16, 223-239. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.469>.
- Kahora, B., y Vásquez, J. G. (2020). A Conversation with Juan Gabriel Vasquez: The Novel, Form and Weight of the Past. *Wasafiri*, 35(4), 65-69. DOI: <https://10.1080/02690055.1800253>.
- König, B. (1999). El discurso de la utopía: tensiones entre ficción e historiografía en las nuevas novelas históricas latinoamericanas. En Sonja Steckbauer (Ed.), *La novela latinoamericana entre historia y utopía* (pp.79-103), Eichstätt, Alemania: Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien, Katholische Universität Eichstätt.
- Liu, R. (2019). *El estudio de la ética en las novelas de Juan Gabriel Vásquez* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/237502627.pdf>.
- López, C. (2017). La nueva novela histórica ficción-realidad del héroe. *Palobra*, (17), 256-267. Recuperado de: <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/palobra/article/view/1835/1617>.
- Lorenzano, S. (2009). Angels among Ruins. En Michael Lazzara, y Vicky Unruh (Eds.), *Telling Ruins in Latin America* (pp.249-259), New York: Palgrave MacMilan.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Mariaca, G. (1994). La fundación de la palabra: ensayo sobre la modernidad de la crítica literaria latinoamericana. *Kipus. Revista Andina de Letras*, (2), p.3-14.
- Nance, K. (2 de Agosto de 2013). Juan Gabriel Vasquez on 'The Sound of Things Falling', Interview. *Chicago Tribune* [Edición digital]. Recuperado de: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-prj-0804-sound-of-falling-things-juan-gabriel-v-20130802-story.html>.

- Nitschack, H. (2016). Antropofagia cultural y tecnología. *Universum*, 31(2), 157-171. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762016000200010>.
- Noguerol, F. (2012). Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana. De lo centrípeto y lo centrífugo en la literatura hispanoamericana del siglo XXI. *Zama*, (4), 53-64. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954871056-005>.
- Olivera-Williams, M. R. (2009). The Twentieth Century as Ruins: Tango and Historical Memory. En Michael Lazzara, y Vicky Unruh (Eds.), *Telling Ruins in Latin America* (pp.95-106), New York: Palgrave MacMilan.
- Padilla, G. (2015). “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”. En Reynaldo Lastre (Comp.), *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos* (pp.365-379), Holguín: Ediciones La Luz.
- Piglia, R. (1991, 10 de Oct.). La ficción paranoica. *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, pp.4-5. Recuperado de: <https://piglia.pubpub.org/pub/j1pvshhb/release/1>
- Piglia, R. (2001, 15 de Jul.). Teoría del complot. Conferencia dictada en la Fundación Star de Buenos Aires. Recuperado de: <https://piglia.pubpub.org/pub/4tvnpbqk/release/1>.
- Quesada, C. (2016). Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle. *Cuadernos de Literatura*, XX (40), 301-312. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.aglc>.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (2009). Sites of Memory, Emptying Remembrance. En Michael Lazzara, y Vicky Unruh (Eds.), *Telling Ruins in Latin America* (pp.175-182), New York: Palgrave MacMilan.
- Riess, B. (2020). *Los caídos* de Carlos Manuel Álvarez. *Latin American Literature Today*, 1(16). Recuperado de: <https://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/noviembre/los-caídos-de-carlos-manuel-álvarez>.
- Rodríguez, R. (2013). Voltaire en los Trópicos o los Trópicos sobre Voltaire: Civilización vs. Naturaleza en *Historia Secreta de Costaguana*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39 (78), 321-340. Recuperado de: <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-85067500392&partnerID=40&md5=7af2f0e1208da13449f9d2e49969bdf>.

- Rodríguez, F. (2020). Las ruinas en los Comentarios reales. *Revista eHumanista*, (44), 52-64. Recuperado de: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume44/04.Ruinas%20en%20cr.pdf>.
- Rössner, M. (1999). De la utopía histórica a la historia utópica: reflexiones sobre la nueva novela histórica como re-escritura de textos históricos. En Sonja Steckbauer (Ed.), *La novela latinoamericana entre historia y utopía* (pp.68-78), Eichstätt, Alemania: Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien, Katholische Universität Eichstätt.
- Sagermann, L. (2014). La memoria de la violencia: las consecuencias del conflicto armado contra Sendero Luminoso representadas en una película y dos novelas peruanas. *Studia Romanica Posnaniensia*, 41(1), 147-162. DOI: <https://doi.org/10.7169/strop2014.411.010>.
- Sánchez, M. (2005). Borges y el cansancio de lo mismo. *Acta Literaria*, (31), 23-31. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482005000200003>.
- Šišmišová, P. (2012). Los juegos de Borges con el tiempo. *Verba Hispanica*, 20(2), 337-353. Recuperado de: <https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/view/2693/2385>.
- Sturniolo, N. (2010). Santiago Roncagliolo y el thriller psicológico. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (724), 128-131. Recuperado de: <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-78649543708&partnetID=40&md5=3123f169aec0d5209a9d6f66cc649c28>.
- Tous, C. (2017). Bogotá en perspectiva: un recorrido por las obras de Juan Gabriel Vásquez. En Karim Benmiloud, *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent* (pp. 57-69), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, SAIC Édition.
- Unruh, V. (2009). All in a Day's Work: Ruin Dwellers in Havana. En Michael Lazzara, y Vicky Unruh (Eds.), *Telling Ruins in Latin America* (pp.197-209), New York: Palgrave Macmillan.
- Vervaeke, J. (2012). Una mirada en los abismos de la historia. La impronta de Pynchon, Borges y Sebald sobre Los informantes de Juan Gabriel Vásquez. *Revista de Estudios Colombianos*, (39), 30-35. Recuperado de: [https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2039/Ensayos/6.REC\\_39\\_JasperVervaeke.pdf](https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2039/Ensayos/6.REC_39_JasperVervaeke.pdf).
- Vich, V. (2009). “La novela de la violencia ante las demandas del mercado: la transmutación religiosa de lo político en Abril rojo”. En J. C. Ubilluz, Hibbert, A, y Vich, V. (Eds.), *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la*

*violencia política* (pp.247-260). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.  
Recuperado de:  
[https://www.academia.edu/22960128/La novela de la violencia ante las demandas del mercado la transmutaci3n religiosa de lo pol3tico en Abril Rojo](https://www.academia.edu/22960128/La_novela_de_la_violencia_ante_las_demandas_del_mercado_la_transmutaci3n_religiosa_de_lo_pol3tico_en_Abril_Rojo).

## OBRAS LITERARIAS

- Álvarez, C. M. (2018). *Los caídos*. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso.
- Borges, J. L. (2014). Jorge Luis Borges. Cuentos completos [6<sup>ta</sup> ed.]. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- García Márquez, G. (1975). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janes S. A.
- Henríquez, P. (1985). La Utopía de América [A. Rama y R. Gutiérrez; Comp.]. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Portela, E. L. (2010). *Cien botellas en una pared* [Iraida H. López, Ed.]. Florida: Stockcero, Inc.
- Reyes, A. (1960). “El destino de América”. En *Obras Completas de Alfonso Reyes* [Tomo XI], (pp.57-62), México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1960). “Notas sobre la inteligencia americana”. En *Obras Completas de Alfonso Reyes* [Tomo XI], (pp.82-90), México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rodó, J. E. (2015). *Ariel* [2 Ed.]. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Roncagliolo, S. (2006). *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (2015). *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Penguin Random House Grupo.
- Vásquez, J. G. (2015). *La forma de las ruinas*. Madrid: Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2018). *Viajes con un mapa en blanco*. Madrid: Alfaguara.
- Zamiatin, E. (2022). *Nosotros* [Edición conmemorativa]. Madrid: Ediciones Akal S. A.

## RECURSOS VISUALES

- Klee, P. (1789). *Angelus Novus* [Pintura: Transferencia al óleo y acuarela sobre papel]. Museo de Israel. Disponible en: <https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>.



## 9. ANEXOS

### *ENTREVISTA*

*Barcelona, 12 de diciembre de 2022*

### **Santiago Roncagliolo: “Me gusta que mis libros abran discusiones, no que las cierren”**



Aquella tarde para la que concertamos el diálogo llegó en medio de un nuevo episodio sobre la inestabilidad política en el Perú de las últimas décadas. Días antes, el presidente Pedro Castillo, en mensaje televisado para la nación, había hecho pública su decisión de disolver el Congreso de la República, convocar a las nuevas elecciones de un Congreso con facultades constituyentes e intervenir el poder judicial, así como algunas instancias del Ministerio Público y del Tribunal Constitucional. Dichas medidas respondieron en realidad a un intento desesperado por mantenerse en el poder, ideado en

el contexto del tercer proceso de destitución sostenido en su contra por sus presuntas implicaciones en actos de corrupción.

Tales acontecimientos, a la luz de la experiencia histórica de las últimas décadas en el Perú, alarmó rápidamente a una parte de la población nacional debido a la cercanía en el tiempo de un episodio bastante parecido. De modo que no tardaron en aparecer varias analogías sobre un paralelismo entre el autogolpe de Castillo y el ideado a finales del pasado siglo por el ex-presidente Alberto Fujimori. Una época, recordada además por los crímenes cometidos por los dos bandos de una guerra que enfrentó a las fuerzas del Ejército nacional contra los miembros y partidarios de una organización terrorista que se asentaba en la serranía andina: Sendero Luminoso.

Santiago Roncagliolo, periodista y novelista peruano, y autor de una novela dedicada específicamente al relato de la huella dejada en las poblaciones andinas por esta época de violencia, me esperaba desde temprano en un café de Barcelona mientras conversaba con quien sabríamos después sería un amigo en común. Adentro del café se respiraba una atmósfera acogedora que contrastaba con el paisaje exterior de una lluvia constante y propia del invierno catalán. Fue por este motivo que el comienzo de la entrevista, un ejercicio en ocasiones demasiado formal, lo fuimos postergando para dialogar acerca de otros temas ligados a la actualidad peruana y a la vida característica del latinoamericano migrante. Así, llegado el momento de la entrevista, parecía prudente insertar la siguiente pregunta:

**WT:** Antes de conversar sobre su novela *Abril rojo* quiero conocer si tiene Usted algún inconveniente con dialogar también un poco de política a raíz de lo que acontece hoy en Perú.

**SR:** No. Aunque sí trato... ¿Sabes qué pasa a veces?: que la política se traga todo. Y en los últimos años, entonces, he tratado de que no esté muy presente en mis libros. Pero en el caso de Perú me parece importante hablar y explicar un poco. Perú es un país tan desconocido y es tan difícil entender todo, que casi me parece irresponsable no hacerlo. No busco decirle a la gente por quién votar, pero sí hablar un poco de lo que ocurre y explicarlo. Y también hablar de cómo eso es una advertencia para los demás. Así que dime lo que quieras.

**WT:** Muchas gracias. ¿Cuál ha sido su relación con Perú desde que decidió emigrar y establecerse aquí en Barcelona?

**SR:** Como muchos emigrantes me fui seguro de que yo era muy bueno y mi país era muy malo y que yo cumpliría todos mis sueños en algún otro país. Creo que eso es lo que pensamos muchos emigrantes. Luego cuando llegas a otro país te das cuentas de que tú estás muy jodido en cualquier otro país, es muy difícil dedicarte a esto (la literatura), pero además tienes la sensación de que, si vuelves y no has conseguido nada, ya no podrás culpar a nadie de tu fracaso. Ya no podrás decir que porque en tu país no te entendían. Entonces pasé mucho tiempo sin volver. Volví cuando pude publicar un libro afuera, en España y a partir de ahí mi relación con los lectores peruanos se convirtió en un elemento muy importante en la relación con mi país. No sé, tú sientes que lo que dices tiene un nivel de importancia y un peso que no va a tener nunca en ningún otro sitio, que hay algo en tus historias que le habla a la gente de su historia. A la vez no deja de ser el país donde están mis viejos amigos, donde todo es un desastre, pero yo me río como ninguno. Nos reímos. O sea, hay esta conexión y código en común. Y luego el país en que mi padre falleció hace poco y donde mi madre sigue viviendo, o sea que nunca he dejado de hacer contacto y de interés y preocupación por lo que pasa allí. Por muchas razones y por muchos lados. Y ahora, pues, estoy tan curioso como seguramente está la mayor parte de los peruanos.

**WT:** ¿Cuáles cree Usted que han sido las claves de la inestabilidad política evidenciada en Perú durante los últimos lustros?

**SR:** Pues, cuando a principios de los 90 entró Fujimori, que venía de ser nadie y que nadie sabía quién era hasta un día antes de ganar las elecciones; cuando había una gran crisis política y una gran desconfianza de los ciudadanos en años donde había mucha violencia, mucha crisis económica y mucha desconfianza de que los políticos pudiesen hacer algo al respecto. Los triunfos del primer gobierno de Fujimori establecieron algo letal para la democracia: la idea de que los políticos son un desastre y tiene que venir alguien de afuera para arreglar sus desmanes. Después de que él huyó del país y fue procesado, hubo varios gobiernos democráticos pero los niveles de corrupción seguían siendo insoportables. Todos los presidentes han ido presos, o se han pegado un tiro cuando iban a ir presos o han tenido acusaciones por temas de derechos humanos. Y sin embargo cuando vino la pandemia... Y sin embargo lo que los defendía era la idea de

que la economía crecía y el sistema se volvía más civilizado y estable y desarrollado. Pero cuando vino la pandemia la gente se enfrentó a un país donde no había oxígeno para muchos que tenían que ir al público, pero es que los que podían pagarse el privado tampoco tenían oxígeno. Si no tenías dinero te morías y si tenías dinero te morías también. Casi medio país no tenía nevera, no se podía confinar porque no comía o no tenía cuenta bancaria, no se podía confinar porque no tenía 48 horas de estabilidad y entonces hubo una reacción furiosa contra los políticos basada en la idea de que esta gente roba mientras los ciudadanos no pueden ni tienen oxígeno. Entonces pues la gente votó por algo diferente, pero no votó por ninguna ideología, no hay partidos. Hay caudillos que contratan a tipos que pueden pagarse sus campañas para un escaño o una alcaldía y se dedican, si ganan toda la cuestión, a amortizar el gasto que han hecho para la campaña. Y eso te da un sistema ingobernable, un sistema en el que los grupos parlamentarios pueden cambiar de un día a otro y es muy fácil quitar al presidente. O sea que cualquier día, si se juntan los astros hay votos para acabar con el presidente. Entonces el presidente solamente puede hacer lo que diga el Congreso y cuando ese presidente es completamente incompetente termina dando un golpe de Estado cuando no se le ocurre qué hacer... Y ese sistema político demencial ha acabado en el disparate y el sinsentido por todas las partes. Es un sistema que ni deja de funcionar, cuando Castillo fue elegido legalmente la derecha trató de desconocer ese resultado, diciendo que no era legítimo, pero luego Castillo dio un golpe de Estado. O sea que son golpistas todos. Y el 50% de la población según una encuesta ya no cree que la democracia sea el mejor sistema, ni tienen buenas razones para creerlo. Esto es un colapso que no ha requerido ningún dictador, ningún golpe de Estado. Todo ha sido en fiel cumplimiento de lo que los ciudadanos peruanos han pedido. Entonces no se entiende o no entendemos muy bien la democracia. Entonces es más importante que un político u otro. Lo que no sabemos es para qué queremos una democracia, Llevamos seis presidentes en seis años, podemos tener presidentes todas las semanas, pero no hay ningún acuerdo sobre qué es lo que debería hacer el presidente de esta semana.

**WT:** ¿Y qué explicaciones o causas cree Usted estarían detrás de los resultados de esta encuesta y de la inestabilidad política en sí?

**SR:** Bueno, que casi la mitad de la población no tiene nevera o cuenta bancaria y que tampoco entiende para qué le sirve este sistema. Sobre todo, en las zonas rurales, el modelo de libre mercado requiere que haya empresarios dispuestos a desarrollar cierta

economía. Pero las zonas rurales de Perú son muy complejas, muy difíciles de desarrollar, muy secas, muy lejanas de las ciudades y si tú lo dejas en el sector privado pues no hay manera de que se desarrolle. Y entonces esas zonas siempre han estado votando hacia lo más radical, lo que pasa es que normalmente el radical ha sido domesticado por el sistema. Lo fue Ollanta, lo fue Alan García. Pero esta gente seguía sin tener sus problemas resueltos. Y en una escena que está tan fragmentada, que es tan volátil, pues esta gente siendo un 20% ya te deciden las elecciones. Y bueno uno siente que ningún político se haya ocupado de sus demandas, así que han ido votando cada vez hacia algo aún más radical y además en unas nuevas elecciones podrían votar por algo aun más radical. Dudo mucho que vuelvan a pensar que un político liberal con formación de Harvard los vaya a sacar de sus problemas. Es tarde para eso. Y el amague liberal tampoco hizo mucho cuando pudo para eso. Entonces ahora, dentro del sistema político en el que estamos, el bolsón de votos decisivos que va a votar cada vez más en contra de la democracia porque no siente que sus necesidades estén satisfechas. Y francamente los comprendo, no soy uno de ellos porque no vivo como ellos claro.

**WT:** Cuando se construye un relato histórico generalmente se busca establecer una relación de causalidad entre los acontecimientos de un tiempo presente con relación a lo acaecido en el pasado. Usted cree que esto es aplicable a lo que está pasando hoy en Perú respecto, por ejemplo, al ambiente sociopolítico que Usted retrata en la novela de *Abril rojo*. O qué retos persisten a la hora de buscar esta relación de causalidad.

**SR:** Bueno, esa novela es curiosa que se ha vuelto más actual de lo que era cuando la escribí, porque habla de un país dividido entre dos mitades en guerra y hoy esos extremos están más en guerra que nunca. No hay ningún debate sobre cómo legislar para vivir juntos, el debate que a mí me parece completamente fuera de la realidad es un sector que dice que la culpa es del comunismo, que nadie ha podido implantar, sobre todo por falta de capacidad y otro que dice que la culpa es del fujimorismo... Esa pelea ideológica, excluye y dificulta la posibilidad de tener un acuerdo para vivir juntos, porque ninguno va a acabar con el otro, ninguna de las dos partes va a desaparecer. Y hay que buscar una manera de distribuir mejor las riquezas de desarrollar la economía. O sea que hay toda una serie de cosas que hay que consensuar, pero nadie tiene una voluntad y posiblemente ninguna capacitación para los consensos.

**WT:** Vale. Al inicio de la novela *Conversación en la catedral*, el personaje de Santiago Zavala se pregunta en qué momento cree que se ha jodido el Perú. Entonces para Usted, para Santiago, ¿en qué momento o en qué momentos cree que se ha jodido el Perú?

**SR:** Bueno solo puedo decir que no fui yo, cuando yo llegué ya estaba así. Pero creo que lo que lo jode a nivel estructural e histórico, es la incapacidad de los grupos sociales para entenderse y esto lleva siendo así hace quinientos años. Hay gente que viviría más feliz al ponerse de acuerdo, pero no está preparada para reconocer la humanidad de los otros y entonces es un país en guerra perpetua, en guerra permanente.

**WT:** Pues su respuesta ya resume una idea propuesta por una parte de la crítica dedicada a su novela donde se plantea cierta intencionalidad suya de no limitar este entendimiento sobre la inestabilidad política peruana y los conflictos peruanos a la época contemporánea sino también a lo que viene siendo toda la modernidad peruana. Le iba a preguntar, pero parece que es evidente en cierto modo.

**SR:** Sí. A mí me interesan las zonas oscuras de las sociedades, yo escribo novelas de terror. Es una frase que digo mucho: escribo historias de terror, pero los verdaderos vampiros y monstruos no están en el mundo paranormal sino en la historia de los países. Y me interesa mucho explorar la humanidad de los monstruos, por qué la gente hace ciertas cosas. Precisamente porque vengo de un país donde me podían matar y tenía que explicar por qué alguien querría matarme a mí. Entonces siempre he investigado para explorar qué es lo que convierte a alguien, que además fue un niño inocente, en un asesino, en un monstruo, en un terrorista, en un abusador. Y eso hace que sea mejor para una novela porque no es una columna de opinión, no tienes que decir de quién es la culpa, sino que desde la literatura y de la narrativa en particular, apuntar cuáles son los conflictos dentro de una sociedad y cuáles son sus lados o sus incapacidades para entenderse, sus traumas. Y el trauma y el miedo de unos a otros tienen mucho que ver con que las cosas sigan siendo tan volátiles en esas zonas.

**WT:** ¿Cree Usted entonces que una parte de los conflictos también se esté centrando en conflictos de una tradición mucho mayor, relacionados por ejemplo con la diversidad de pueblos y/o comunidades agrupadas al interior de un estado nacional, sobre todo en las relaciones entre Lima y las comunidades andinas?

**SR:** Sí, por supuesto. Y cómo eso se superpone con los factores históricos de la Conquista, con los choques históricos, los choques culturales, los choques económicos, con el distinto color de piel y todo entre guerras porque hay muchas guerras alrededor de esta guerra. Y durante casi todo el siglo XX la literatura también se sintió, la literatura de la tradición de Arguedas y de Vargas Llosa, que eran distintos en tradición literaria, incluso opuestos. Pero eso respondía también a sus diferencias políticas. Hoy el conflicto básico sigue siendo el mismo, entre los mismos grupos y sobre las mismas cosas porque sigue sin resolverse.

**WT:** A propósito del contexto inmediatamente anterior a la publicación de *Abril rojo*, específicamente en el año 2003 cuando se publica el informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, ¿cuál fue su postura como sujeto político y como escritor a propósito de los resultados de este informe y al proyecto de democratización iniciado entonces en Perú y que Usted aborda en la novela?

**SR:** Siempre apoyé el hecho de que hubiese una sistematización de toda la información sobre lo que había ocurrido en el conflicto: que supiésemos quién, cuándo y cómo había matado o desaparecido a quién, qué cosas habían ocurrido. Ese cúmulo de información me parece lo más importante que se hizo en esa comisión. Y creo que es importante recordar que, digamos, en una guerra como en la que yo crecí nadie era inocente: todos apoyábamos a algún tipo de asesino. Así que es muy importante saber cómo no volver a una situación así. Y por eso me pareció muy importante tanto esta comisión como el lugar de la memoria, el museo que se hizo para recordar todo lo que había ocurrido en la guerra. Hoy día lo que pasa es que Perú tuvo un gran ejercicio de memoria ejemplar: incluso para Chile, no creo que Chile tenga un museo de los horrores del pinochetismo, Argentina sí, tiene uno de la ESMA<sup>80</sup>. Pero Perú hizo un importante proceso de conservación y divulgación de la memoria para todos, que me pregunto si con el tiempo no solamente contribuyó a mantener el conflicto y la polarización. Estoy tratando de saber qué pensar al respecto. No tengo una idea clara en este momento. Me sorprende

---

<sup>80</sup> La Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) funcionó durante la dictadura de Jorge Rafael Videla (1976-1981) como el centro clandestino de detención, tortura y asesinato más grande del país. Se estima que por allí pasaron al menos 5000 personas entre detenidos y desaparecidos. Por disposición legal, el centro fue reconvertido en el año 2004 en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.

sentir que más bien la memoria no sirvió para entender mejor lo que somos sino para mantener los conflictos abiertos. Tengo muchas dudas ahora mismo.

**WT:** ¿Podría enunciar algunas de las dudas que lo embargan con relación a esta idea?

**SR:** Sí. Este desastre peruano es un desastre de polarización: de una gente que cree que la culpa de todo es del comunismo porque cualquier izquierdista es como un terrorista, y una gente que cree que la culpa es del fujimorismo y que todo el Estado es fujimorista. Yo pensaba que la memoria histórica debería servir para que eso no pase, para entender los matices y que tengamos una comprensión más madura y adulta de nuestro pasado. Tengo la sensación de que no fue así, de que solamente mantuvo abierta la herida, pero aún espero estar equivocado, aún quisiera que esto que digo sea una mala interpretación. Espero que la realidad me lo demuestre.

**WT:** Digamos que este contexto coincide también con sus vivencias sobre esta época histórica dado que usted vivió una parte de ella en Perú.

**SR:** Sí, volví a mediados de los 80 pero el exilio de mi padre fue anterior. No fue por Sendero. Fue en los años 70 y fue un exilio asociado a las dictaduras de los 70 que tal vez hubo en Chile o en Argentina. Él era un periodista de izquierda, pero nunca un gran líder político. Lo exiliaron por periodista y yo crecí en México por eso. Conocí muchos latinoamericanos porque México nos recibía a todos. Quiero mucho a México. Constantemente el regalo de la historia nos vuelve a recibir: recibir a los migrantes de la guerra civil, recibir a mi familia cuando huía de la dictadura de los años 70. Y ahora mismo trabajo mucho en México y trabajo con mucha gente que viene de Venezuela, de Argentina, pero también de Perú y España. Siempre he admirado mucho la capacidad de México de acoger. Se lo agradezco porque me ha salvado la vida muchas veces.

**WT:** En su novela *Abril rojo* creo que hay un contrapunteo interesante que se da sobre todo entre las representaciones de las ruinas humanas y otras tipologías como las ruinas documentales. En el caso de las humanas la violencia parece ser el elemento articulador o el centro de atención mientras que en los documentos la enunciación de esta violencia se acomete desde su ausencia. ¿Hasta qué punto considera Usted que este contrapunteo podría o no tener alguna similitud con lo que ha sido el reflejo que tanto los relatos históricos como los testimonios de las víctimas han proporcionado sobre esta época del Fujimorato?



**SR:** Bueno, creo que el Fujimorato es el momento en que las sensaciones políticas se convierten en ruinas. De hecho, se basa en que los políticos ya no pueden dirigir este país y hace falta un hombre fuerte, incluso mafioso. Porque esas reglas de la democracia son bonitas para Suecia, pero no funcionan aquí. Entonces es un momento de ver al Estado como una ruina, de ver la democracia como una ruina, y a eso juega un poco el fiscal y sus informes. Mientras él trata de ser riguroso y actuar como si las instituciones aún estuviesen vigentes, su mundo le dice: «tú estás en otro planeta, nada de esto sirve ya, nada de esto existe ya, tus rigores burocráticos son patéticos porque el Estado no existe». Y su lenguaje almibarado y exagerado y pomposo es un código decadente, es la repetición de una serie de claves de un mundo que ya no está ahí. Y entonces hay un contraste entre estos documentos que él escribe, estas cartas que él manda y las cartas que va mandando el psicópata, que son más bien como un lenguaje del caos. El asesino cree que hay un nuevo mundo y que para ese mundo hace falta un nuevo lenguaje. Y el fiscal Chacaltana se aferra a un lenguaje perfectamente organizado que ya no dice nada, que ya no sirve para nadie, que es una ruina. Es más bien un testimonio de la ruina de un mundo que ya no está.

**WT:** La crítica ha especulado un poco con las interpretaciones del sueño final del fiscal sobre una pradera que Usted describe como pacífica, aunque macabra y sin violencia, así como con el contraste entre este sueño y los sueños anteriores del propio fiscal donde predominan los sonidos de golpes o se alude a la propiedad asfixiante de la sangre en los pulmones. Se trata de sueño que, además, establece una alegoría relativa al tiempo peruano, no sé si presente o futuro, pero que lo hace sobre todo a partir de la referencia del mito andino del Inca Rey. De ahí mi próxima pregunta: ¿qué intención discursiva manejó Usted puntualmente con la representación de este pasaje?

**SR:** El Inca Rey y la Semana Santa son dos caras de lo mismo, dos caras de esta misma guerra. El lado histórico de esta guerra es el enfrentamiento de las tradiciones católicas contra las tradiciones andinas. Unas aplastaron a otras. Y ahí comienza una guerra que tomará muchos rostros: los 80 y 90 marxistas, feministas, maoístas. Pero que vienen de este mismo enfrentamiento inicial: el de la cultura que trae al Dios católico contra la cultura de los apus y de los dioses de la naturaleza. Sin embargo, ambas se superponen y no son tan distintas. Eso es algo que me interesa. El Inca Rey no deja de celebrar lo mismo que la Semana Santa: la idea de que el líder es destruido por sus enemigos, Jesús por los romanos, el Inca por los españoles, sus cuerpos son atrocemente destrozados en la

cruz o por el descuartizamiento, pero volverá y cuando vuelva llevará a ese pueblo al cielo o al regreso del imperio incaico. Entonces estas dos tradiciones que se supone que están en guerra solamente copian la misma cosa, mapean la misma historia. Y esto es una parte de las cosas que me interesan en el conflicto de la novela: dos personas en guerra que están defendiendo lo mismo, que tienen las mismas historias, que creen en lo mismo pero que no son capaces de ver cómo el otro cree lo mismo que ellos. Creo que eso es muy esencial en el Perú. Una cosa que me impactó mucho, porque sigo yendo a trabajo social en las cárceles del Perú. Pero en algún momento me impresionaba ver cómo los presos policías y militares eran también los grandes amigos de los presos por terrorismo porque eran los que mejor se entendían entre sí. Los presos comunes no los entendían muy bien, no les gustaban. En el fondo no eran tan diferentes y eso es algo que me ha parecido relevante de las múltiples identidades en conflicto del Perú: no son tan diferentes, se odian porque les han enseñado a odiarse, pero si escuchasen un ratito no tendrían que odiarse tanto como no tendrían que matarse.

**WT:** Imagino que antes de la publicación de su novela quizás hubo un proceso personal de investigación que pudo abarcar uno o más años de duración y que es contemporáneo de cierta manera con el momento histórico reflejado en la obra.

**SR:** Claro, yo fui empleado público en los 90 y todo lo que le pasa a Chacaltana viene un poco de mi experiencia como empleado público: yo hice observación electoral, hice muchas de las cosas que él hace. Pero lo que dispara un poco la redacción de la novela es que yo ya vivía en Madrid en el 2004 cuando es el 11M, los atentados en el metro de Atocha. Y me acuerdo de volver a tener esa sensación de que puedes salir a la calle y morir. Me acuerdo de volver a llamar a tu pareja a decirle: «¿dónde estás?, ¿estás bien?, ¿estás muerta?». Ese es el momento en que sentí que lo que yo había vivido en el Perú se volvía actual en España ese año y que entonces yo tenía cosas que contar que también eran relevantes para España.

**WT:** Es probable que quizás no fuera del todo fácil investigar sobre el tema senderista en las cárceles peruanas en el justo instante en que se intentaba restaurar la democracia. ¿Qué retos tuvo que enfrentar durante este proceso de investigación?

**SR:** Bueno, no tantos como parece porque yo era empleado público y yo entraba a las cárceles. El principal reto no fue el ingreso. De repente me di cuenta de que estaba entrando en un sistema de historias muy importantes que nadie estaba cubriendo y que

nadie podía cubrir y que ni siquiera había ganas de contar en mi país. Pero el principal reto fue más bien tratar de salir de mi propia mirada de las cosas. De repente tenía mucha información y tenía que tratar de hacer un libro sin maniqueísmos, un libro sin buenos y malos, tratando de mostrar en qué medida todos los que están haciendo cosas atroces las hacen porque creen que son cosas buenas. Y de eso me ha interesado hablar.

**WT:** ¿Por qué describe la pradera pacífica como macabra a pesar de que no hay violencia en ella?

**SR:** La Pampa de Quinua. Es difícil de explicar. O sea: toda esa zona de Ayacucho está rodeada de montañas, pero de repente hay una explanada que es La Pampa de la Quinua, donde fue la batalla de Ayacucho. Y es un silencio atronador. No sé cómo explicarlo: si sabes lo que ha pasado ahí porque lo has leído o solamente lo sientes en ese lugar. Pero visitar ese lugar me produce una impresión parecida a los campos de concentración alemanes, que son muy elegantes: no hay amarillismo de cadáveres y holocaustos. Y suelen ser muy silenciosos los memoriales de los campos de concentración alemanes. Pero sientes que algo sigue ahí, que hay algo vibrando en el aire, aunque no puedas definirlo con claridad. Yo no puedo. Cuando ha pasado algo así de brutal, yo creo que se queda algo en el aire del lugar. Aunque sea silencioso, aunque no parezca estar ocurriendo nada, sabes que el mal sigue habitando ahí. Que no desaparece. Que como la radioactividad seguirá estando ahí muchas décadas.

**WT:** Su novela también cuestiona varias utopías políticas y, sobre todo, sociales como la propia restauración de la democracia después de una época de violencia o la creencia acerca de la restauración del orden prehispánico en las comunidades andinas. ¿Cree que, frente a estas utopías cuestionadas, la propia novela *Abril rojo* pueda estar proponiendo también una utopía, digamos, humana?

**SR:** Espero que no. Nada más lejano de mi intención que proponerle a nadie utopías, ni siquiera de decirle por quién votar.

**WT:** Me refiero a una utopía fuera del sentido moderno del término y más anclada en una tradición filosófica donde se la entiende no como la descripción de un futuro idílico sino como una proyección crítica orientada a la transformación de una realidad. O sea: ¿cree Usted que sus novelas aportan también a una posible transformación del mal que se relata? ¿Por qué?

**SR:** Sí, pero no en una dimensión tan teórica. De hecho, estuve hace poco presentando a *Abril rojo* en Ayacucho. Y cuando hicimos la presentación, pues yo hablé de mi novela y mi rollo, pero luego toda la gente de ahí, que vivía en el lugar del que habló la novela, empezó a levantarse y a contar cada uno su propia historia, sobre cómo ellos habían vivido esa época. La novela les da una excusa para empezar a retomar su memoria, para contarla y compartirla con otros, escuchar a otros. Y eso que pasó en esa presentación me pareció muy importante. Eso es lo que quisiera que hagan mis novelas. Yo no le voy a dar a nadie las respuestas de nada. Estoy harto de escritores que me dicen qué es lo que debería pensar, porque normalmente descubro que me están diciendo idioteces. No tienen ni idea de nada de lo que hay ahí, de verdad. Pero sí que me sentí muy orgulloso de hacer un libro que permitía que la gente cuente sus propias historias, que les daba motivo para ir, hablarlo y discutirlo y a lo mejor pelearse, pero que les daba razones para hablar. Estoy muy orgulloso de haber logrado eso. No aspiro a mucho más. Pero eso me parece muy importante y que no es fácil lograrlo con un libro. No es fácil lograr que un libro toque la historia de sus lectores y les permita visitar esa historia y dialogar de esa historia y entender mejor quiénes son ellos. Y tampoco era algo que me planteé, es algo que ocurrió. Ni siquiera sé si es algo que te puedas plantear, porque no depende de ti. Depende de qué hay ahí afuera.

**WT:** Quizás sí *a posteriori*, pero no en el momento.

**SR:** Sí. Me gusta que mis libros abran discusiones, no que las cierren. Por eso creo que las columnas de opinión sirven para cerrar discusiones y decir quién tiene razón. Pero los buenos libros, las buenas novelas, las buenas historias, justamente te ponen en contacto con la ambigüedad, con la complejidad, con los matices de la condición humana y te obligan a buscar tu propia respuesta. Cada quien tiene su propia respuesta.

**WT:** Hay algo muy peculiar en el personaje de Chacaltana: a pesar de su confianza en la institucionalidad y el orden democrático peruano, como se manifiesta al inicio de la novela, y a pesar de sus miedos que lo impulsan a alejarse de un esclarecimiento de los hechos, él también insiste en su indagación y mediante el descubrimiento de un pasado que no fue el suyo termina asimismo tomando conciencia de su propia historia. Pero me interesaría saber: ¿cuál fue la postura que Usted asumió durante el proceso de redacción de la novela y cuál es la postura que asume hoy respecto a esta época? Y en un sentido

más amplio: ¿cuál es, a su juicio la relación que debería tener el sujeto peruano con su pasado?

**SR:** Bueno, Chacaltana tiene un pasado violento que no quiere ver, y que se descubre al final. Está tratando de esconder su propia inclinación hacia la violencia y usa todo ese rigor burocrático para convencerse a sí mismo de que es una persona civilizada y de que nunca ha hecho nada malo. Y en esto es muy parecido a lo que creo que somos todos y yo también he sido en algún momento y que soy, supongo. Todos buscamos versiones de la historia que nos hagan quedar bien. La historia que nos interesa es la que diga que nosotros éramos buenos y nuestros enemigos, los malos. Pero mis personajes en general ven caer todas sus certezas. Esto es bastante habitual en mis libros. Chacaltana también: de repente va descubriendo que quizás él también apoya a asesinos, que también la gente que él defiende no es tan buena como él creía y por lo tanto no lo es él. Y creo que ese es un ejercicio que todos deberíamos tener. Todos estamos demasiado seguros de quién es el bueno y quién es el malo, y por lo tanto no estamos muy capacitados para ver la parte de maldad que hay dentro de nosotros, la parte del daño que nosotros mismos hacemos. Nos encanta tener a alguien a quien echarle la culpa, pero lo que veías en Perú en esos años y lo que sigues viendo es a mucha gente echándose la culpa de cosas que nadie quiere resolver. Y también de eso me quería interesar hablar.

**WT:** De vuelta a la escena del sueño final sobre la pradera pacífica y una reescritura del mito del Inca Rey, ¿cree Usted que pueda existir en el sueño una anticipación de futuro, una anticipación, por ejemplo, de lo que es Perú hoy? ¿Por qué?

**SR:** Cada parte de los crímenes que va cometiendo el asesino van mutilando una parte del cuerpo de sus víctimas y construyendo el cuerpo de una sociedad en la que todos son monstruos. Todos forman parte del monstruo: la Iglesia, los militares, el Estado, los campesinos. Y ese monstruo sigue ahí, ese monstruo sigue furioso y peleándose. Queda por ver cómo van las manifestaciones de estos días, pero mañana podríamos tener una sorpresa en Perú, porque sigue habiendo una sociedad enfrentada, sigue habiendo una sociedad en la que las partes no se reconocen como partes de lo mismo, se reconocen como enemigos. Y esto ocurre cada vez más en muchas sociedades, así que también ha resultado mucho más actual hablar sobre cómo en una sociedad todos se encuentran y todos se consideran solamente como gente que solo puede relacionarse a través de la guerra.

**WT:** Quiero hacerle también una pregunta cliché: ¿cuáles son los proyectos literarios en los que está ahora inmerso?

**SR:** Acabo de sacar un libro de cuentos que se titula *Lejos* y que contiene cuentos muy personales. Es un libro muy íntimo para mí porque habla sobre crecer fuera de tu país, sobre ser padre, ser amante, ser ex-amante, morir en otro lugar. Y son cuentos tomados de mi propia experiencia como extranjero y de la gente que yo conocí. Y el año que viene sacaré una novela histórica que habla de la colonia y del momento de la sutil diferencia entre ser una bruja y ser una santa: por la misma cosa te podían canonizar o quemar. Y es una novela, una especie de thriller histórico, sobre ese momento en que tanto los españoles como los andinos creen en lo real maravilloso, o sea, todos creen en demonios, en cosas mágicas que determinan su vida. Y también sobre cómo este mundo real maravilloso conceptualiza y confina a las mujeres, a gentes de Dios o a gentes del Diablo. Y ha requerido mucho trabajo esta novela. Es la novela que más trabajo me ha demandado hasta ahora. Y que ha requerido una investigación muy larga en la Historia y tengo muchas ganas de sacarla y discutirla, que la lea la gente y saber qué opina.

**WT:** Con esta novela daría una regresión temporal importante en su obra porque vuelve a la época colonial. En realidad, quería preguntarle si en sus novelas futuras volvería a aparecer el personaje de Chacaltana pero no creo que suceda en esta.

**SR:** Vuelve a aparecer en *La pena máxima* (2014), que es una pre-cuela de *Abril rojo*. Pero no. Me interesan mucho los momentos históricos. Hasta ahora me he interesado y he escrito muchas cosas sobre distintos momentos del siglo XX. Pero esta es la primera vez que voy más atrás: mientras más mayor me hago más atrás están yendo mis novelas. Aunque el libro de cuentos sí es un libro muy contemporáneo, muy del siglo XXI.

**WT:** Y a pesar de esta regresión temporal, ¿es posible que lo que esté sucediendo hoy en Perú sea motivo de inspiración o aparezca reflejado en cierto modo en algunas de sus próximas obras?

**SR:** El problema es que escribo sobre cosas muy oscuras y lo que está ocurriendo ahora es demasiado ridículo. Que un tipo dé un golpe de estado y te diga al día siguiente que no se dio cuenta, de que lo estaba dando porque estaba borracho, no da para un thriller, da para comedia. Y es incluso inverosímil en términos de comedia. Pero, aunque no me sirva para nada prefiero que las cosas aparezcan en comedia que aparezcan en thriller.

En realidad, esto sigue siendo mejor que los años 90, aunque no sé por cuánto tiempo puede seguir siendo mejor.