

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana  
en la República Checa*

Article 5

---

2016

### Representación del poder a través de la alegoría e ironía en *Sombras nada más* de Sergio Ramírez

Daniel Nemrava

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Nemrava, Daniel (April 2016) "Representación del poder a través de la alegoría e ironía en *Sombras nada más* de Sergio Ramírez," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 5. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/5>

This *Crítica Latinoamericana en la República Checa* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## REPRESENTACIÓN DEL PODER A TRAVÉS DE LA ALEGORÍA E IRONÍA EN *SOMBRA NADA MÁS* DE SERGIO RAMÍREZ

Daniel Nemrava  
Palacký University Olomouc

Partiendo de la tesis de que la *alegoría* es uno de los instrumentos retóricos claves capaces de crear relaciones entre una situación socio-política y el lenguaje (Avelar 2000), podríamos apoyar la idea de que, en su sentido más amplio, se trata de uno de los mejores medios, junto con la ironía, para representar la relación entre la política y la literatura. En este caso concreto, tales modalidades ayudan a explorar la estrategia narrativa de Sergio Ramírez en la novela fragmentaria *Sombra nada más* (2010) y analizarla como un discurso narrativo “desmitificador”, es decir, una deconstrucción de la utopía sandinista, y como un juego con últimos léxicos (Rorty 1989) de la reciente historia nicaragüense.

En otra ocasión, analicé los avances actuales en el estudio de la alegoría subrayando que la crítica moderna centra su atención sobre todo en su plasmación a nivel lingüístico, destacando uno de sus problemas fundamentales: la relación arbitraria entre el significante y el significado (Nemrava 2013). Como se sabe, el *topos* de la alegoría se rehabilita en los tiempos modernos a partir de *El origen del drama barroco alemán* (1928) de Walter Benjamin y se suele interpretar como una de las formas claves para el conocimiento del mundo, como un método epistemológico de validez universal. Benjamin atribuye a la alegoría las cualidades propias de la escritura al decir que la alegoría “no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura” (155). Para Benjamin, la alegoría es un “esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, sólo inalienable a éste en cuanto que es algo fijado: imagen fijada y signo que fija al mismo tiempo” (177). Siguiendo esta línea, Craig Owens explora el vínculo entre la alegoría y el arte

contemporáneo a través del juego con la reproducción de imágenes y a través de las manipulaciones a las que los artistas someten esas imágenes con el propósito de vaciarlas de su resonancia y su significación. Owens observa que sus imágenes “profieren y difieren simultáneamente una promesa de significado; solicitan a la vez que frustran nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significación. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas –fragmentos o ruinas que deben ser *descifradas*” (34). Y concluye que la alegoría “se ve atraída coherentemente hacia lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto –una afinidad que halla su expresión más global en la ruina, que Benjamin veía como emblema alegórico por excelencia” (34). El estudioso checo Petr Málek distingue dos niveles de funcionamiento para la alegoría. Por una parte, un nivel de significado en el que la alegoría es válida como un mero signo donde se manifiesta extraordinariamente el principio de lo arbitrario; por otra parte, tendríamos un nivel de meta-significado, donde la alegoría resulta ser una expresión del estado existencial de la tristeza, de la melancolía (58). Según Málek, de la escritura en la modernidad

quedan sólo unos signos dispersos, desparramados, restos de un texto escrito que había sido destruido, ruinas de una arquitectura remota, una escritura fragmentada –a la vez sagrada e inaprehensible– y su sentido, es decir, un sinnúmero de significados que podemos descifrar / construir, un sentido que puede ser sólo arbitrario y así fragmentario. (73, traducción mía)

La fragmentación o discontinuidad a la que alude Málek está relacionada con el hecho de que la alegoría es frecuentemente aprovechada en la literatura contemporánea como un instrumento para expresar la crisis y la derrota histórica. Y corresponde a observaciones de Benjamin de primeras manifestaciones de las vanguardias que habían empezado a tematizar el problema de la crisis de la lengua (de la palabra), es decir, la crisis del conocimiento.

La imagen inversa de la alegoría es, para Paul De Man, la *ironía*. Se trata, según él, de dos caras de la misma experiencia temporal: la ironía en el sentido de la estructura sincrónica y la alegoría como un modo sucesivo. De este modo, la alegoría nos puede ayudar a reconstruir el camino que en el sentido inverso traza la ironía (De Man 226). Víctor Bravo entiende la ironía “como percepción del mundo en su dualidad” (87). Siguiendo con la idea de Bravo, los ironistas contemporáneos “ven la ironía no sólo como una estrategia retórica ni sólo como una actitud subjetiva de un autor, sino, fundamentalmente, como un estado del mundo: si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la negatividad, y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento

irónico" (89). Rorty apunta que la ironía se vincula al cuestionamiento de la realidad asumida, a la duda. Llama ironista a quien cumpla tres condiciones:

1. Tenga duda radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente; 2. Advierta que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3. En la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto a ella misma. (91)

La conciencia irónica pone en cuestión la jerarquía por medio de la parodia que podemos considerar, según Bravo, como "discurso desmitificador, desde lo colectivo, de las élites del poder. [...] La parodia es reescritura destructiva: desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace homenaje" (117). Por su parte, la alegoría puede ser considerada como una figura constructiva y trascendente. Mientras que la ironía (parodia) opone y excluye, la alegoría incluye y combina. Considero la parodia o lo grotesco como variantes de la expresión de la conciencia irónica. Dentro de estas coordenadas podemos leer algunas obras claves de la literatura latinoamericana a partir de los "políticos" años 70, es decir, dentro de la modalidad en el sentido del cuestionamiento del "léxico último" y, al mismo tiempo, como un discurso narrativo "desmitificador".

En la "reconstrucción" del pasado reciente en la novela *Sombras nada más*, su autor confesó que se había inspirado en un pasaje de las memorias de Bioy Casares en el que Borges ataca sin misericordia a Flaubert. Este clásico francés, según Borges, utilizaba una técnica de escribir errónea, puesto que de principio a fin de la obra reflejaba la realidad de manera demasiado detallada. Borges prefería a Henry James, quien prestaba oído solamente al principio de la historia para terminarla soltando riendas a su propia imaginación. Ramírez asemeja ambos puntos de partida, es decir, el "método Flaubert" por un lado y, por el otro, el "método James", al proceso creativo de sus propias obras y a la adaptación de temas históricos (Aguirre 122). En el caso de las novelas *Castigo divino* y *Margarita, está linda la mar*, el autor partía de un minucioso estudio de archivos y documentación de datos históricos reales que conforman el telón de fondo de la ficción histórica. Por el contrario, durante la escritura de la novela *Sombras nada más* se inclinaba por el segundo método.

La novela en cuestión puede ser caracterizada como una "reconstrucción metahistórica": la historia del personaje histórico es reconstruida a base de discursos de supuestos documentos policiales, interceptaciones telefónicas, correspondencia y testimonios. El autor confiesa que la mayoría de los datos los había inventado o modificado

(Aguirre 121). La totalidad del material (seudo)documental y del “archivo” le sirvió como medio para evocar la atmósfera en tiempos de la descomposición del régimen de Somoza y la ambiciosa meta de abordar la ambigüedad y complejidad del tema del “poder” que acompaña a Ramírez desde el principio de su carrera política literaria. A base de su experiencia en la novela simula, a su manera, el trabajo de archivo con fuentes primarias tematizando así la manipulación de la información, de grabaciones policiales secretas, es decir, de textos que se convierten en herramienta del poder, ofreciendo así una visión más compleja y profunda del concreto momento histórico.

La historia de la novela se basa en un hecho episódico real ocurrido al protagonista, figura histórica, Cornelio Hüeck (Membreño Palacios 2010), un alto secretario estatal y político durante el gobierno del último dictador de la dinastía de los Somoza, Anastasio Somoza Debayle. En los años setenta, Hüeck era presidente del Congreso Nacional y, sin duda, figuraba entre los hombres más poderosos del país. Era responsable, p. ej., de la manipulación de las elecciones de 1974 a favor de Somoza o figuraba como autor del asesinato del importante intelectual opositor Pedro Joaquín Chamorro (1924-1978), esposo de la futura presidenta del país, Violeta Chamorro (1990-1997). En 1977, a causa de las intrigas en los círculos del gobierno, se retira. Durante la sublevación contra Somoza en la primavera de 1979, mientras defendía su villa cerca del pueblo de Tola al suroeste del país, fue capturado por los sandinistas y condenado por un tribunal popular a muerte por fusilamiento. La especificidad de este tribunal consistía en que los respectivos casos se valoraban según la respuesta del público a la defensa del acusado. Si éste lograba llamar la atención y divertir suficientemente a los espectadores, se le recompensaría con aplausos. Si el aplauso no llegaba, el reo sería ejecutado, como fue el caso del secretario. Hüeck, que en la novela se llama Alirio Martinica, como personaje ficticio actúa con un perfil moral ambiguo. No se le conecta con ningún rasgo de carácter marcadamente negativo. La versión ficcional se presta a su posible lectura en tanto que reflexión del tema de los síntomas del poder y de la ambición de grandeza que, generalmente, engendran el mal (Ricoeur 242). Esta historia funciona como un medio para desvelar el carácter absurdo de la situación provocada por dicha ambición.

### **Representación del poder en el juego textual**

La estructuración del relato se basa en la combinación cronológica y retrospectiva de la narración, con la alternancia regular de planos temporales. Eleje temporal básico está constituido por el tiempo de la captura, el interrogatorio y la ejecución pública del protagonista por los sandinistas,

alternando con analepsis: la mirada hacia el pasado del protagonista, al tiempo de su adolescencia, a la carrera política durante el régimen del dictador Somoza, hasta los acontecimientos que condujeron a su destitución y retiro forzado de la alta política. Dicha línea narrativa significativa finaliza con el epílogo, refiriendo desde la propia perspectiva del protagonista sus últimos momentos, anteriores a su ejecución. Con regularidad, el primer eje narrativo alterna con los capítulos estilizados en declaraciones del héroe o de los testigos, recortes de periódicos o informes anuales, reportes, cartas y transcripciones de interceptaciones telefónicas y registros o actas judiciales. Aparentemente, esta línea del relato forma un contrapunto “objetivo” (texto constativo – noesis) a la perspectiva subjetiva del personaje ficcional (texto performativo – poesis) y contribuye al dibujamiento externo de la imagen del sujeto y del contexto histórico. Sin embargo, en el capítulo “Las llamas del delirio” la carta de un personaje ficcional al autor empírico confirma el juego del autor con el lector en el marco de la función verídica de los textos en cuestión que participan del mundo ficcional. Dicha línea puede ser leída como un “inocente” juego paródico a la reconstrucción histórica por la ilusión creada mediante la simulación de la construcción de sus modelos en forma de mundos posibles.<sup>1</sup>

El código de la parodia lo encontramos, p. ej., en el capítulo “Extraños en la noche”, que es una transcripción ficcional (pre-texto paródico) de la conversación telefónica entre el protagonista y los representantes del sandinismo en la época cuando aquél todavía ejercía el cargo de secretario de Somoza. La conversación se desarrolla sobre la base de un acontecimiento real. En diciembre de 1974, en medio de una fiesta celebrada por la élite local y con la presencia de algunos políticos y diplomáticos, fue asaltada una importante residencia por algunos guerrilleros del FSLN. El texto del capítulo está conformado solamente por el diálogo telefónico, en el cual Martinica intenta intervenir sin éxito en ayuda de su antiguo compañero de clase, en ese momento propietario de la residencia. Sin embargo, el efecto de su intervención, pese a ser desde la posición del poder, es nulo:

A.M.: Llamo para ver cuál es la condición de los rehenes.

S.D.: ¿Vos sos fantoche, o qué?

A.M.: Debería tener la cordura de expresarse con un poco más de respeto en momentos tan delicados.

S.D.: Te lo digo porque aquí llamé José Somoza, en nombre de su hermano, y con él estamos negociandolas condiciones para liberar los rehenes.

A.M.: De eso me alegro mucho.

S.D.: Pero a vo no te mencionó ni por sombras, no sabe nada de tus llamadas, por eso te digo, ¿cuál es tu vela en este entierro? (Ramírez 310)

Este diálogo lo leemos en el modo irónico como parodia de las transcripciones de interceptaciones telefónicas, es decir, de los textos utilizados a fin de parodiar las estructuras jerárquicas, en nuestro caso, de estructuras del poder del régimen de Somoza. El texto implica que los diálogos de los negociadores tuvieron en realidad un desarrollo y nivel diferente. Al mismo tiempo, en el diálogo el protagonista es ridiculizado y humillado. Un sujeto (el líder de los sandinistas), por medio de la ridiculización, muestra su superioridad y poder sobre el otro (Martinica), quien es, paradójicamente, uno de los hombres más poderosos del país. El protagonista es señalado como el payaso del líder, inmiscuyéndose inapropiadamente en un juego serio. El mencionado fragmento del diálogo es uno de los ejemplos de reflexión sobre el tema del poder a través del modo irónico, donde el autor descubre el movimiento del centro de gravedad del poder. El juego irónico con el texto, la simulada (ficcional) transcripción de la interceptación telefónica, es uno de los ejemplos de la relativización del “léxico último” que lleva a los poderosos a la impotencia. Con referencia a la teoría de Rorty (1989), podemos interpretar la novela como deconstrucción del “léxico último” del discurso en cuya creación Ramírez participaba, esto es, creaba verdades “metafísicas” luego ironizadas en la novela.

A través del secretario Martinica podemos asomarnos a la vida privada del dictador Somoza, cuya autoridad también padece la carnavalización. El aparentemente insignificante “caso de la piscina” que ocurre durante la fiesta se convierte en el centro de atención cuando se transforma, años más tarde, en un tema importante durante el proceso judicial al protagonista. Se trata de un accidente íntimo que le sucedió al líder nicaragüense, mientras se estaba tomando un baño con sus amigos más íntimos y en cierto momento no contuvo las heces. Ninguno de los testigos encontró el coraje suficiente para salir del agua, lo que supuso ser condenados a sufrir con el líder toda esta humillación tragicómica. El suceso le costó posteriormente la carrera a Martinica, ya que Somoza sospechaba que había sido él quien rompió el pacto de silencio y posibilitó la construcción del proceso denostoso.

Este episodio representa al dictador Somoza de manera carnalesco-grotesca. Pasa a ser una metáfora del régimen y la imagen alegórica de la época: representantes importantes y amigos rodean en la piscina al obeso líder, cuyo apestoso excremento, símbolo de la gula, de la mezquindad y la ruina, contamina el agua, mientras todos los presentes quedan petrificados por el miedo. La piscina se convierte en un pozo negro y en una hedionda tumba del régimen en descomposición. La última versión de la declaración prestada por unos de los acusados durante el proceso popular ilustra el carácter grotesco del acontecimiento: “Todo lo que estoy contando no es más que la verdad, papito, y no me podés



desmentir, vos estabas metido hasta el pescuezo dentro de esa piscina, no te atreviste a moverte una sola pulgada mientras aquello avanzaba y te llegaba al borde de la boca, imagínense, con todo lo que Somoza come” (Ramírez 394). El éxito de la representación de este episodio grotesco finalmente decide sobre la culpa o la inocencia de los acusados. Cuanto más conmovedor el espectáculo, mayor posibilidad de conservar la vida.

Al escoger el discurso paródico, el autor desvela la ambigüedad de las visiones utópicas que intentaron realizar los sandinistas por medio de la lucha contra la dictadura y luego adoptando el modelo socialista cubano. Los sublevados no son presentados como héroes claramente simpáticos y, gracias a la ironía, su imagen cambia hasta formar una escena grotesca que de la pluma del escritor, antiguo coautor del sueño socialista nicaragüense, ahora revela todas las debilidades posibles y la cara oculta del victorioso avance de las unidades del FSLN. En la novela, el golpe de estado perpetrado por los guerrilleros sandinistas se reduce al interrogatorio y a la ejecución, en otros términos, solamente a un episodio marginal de la historia moderna nicaragüense. Sin embargo, el autor relativiza el mito sobre los revolucionarios pacíficos que rechazan la violencia respetando los derechos fundamentales, es decir, el derecho a un juicio justo. En el caso del protagonista, el interrogatorio es solo un pretexto para conseguir la información y, sobre todo, el tiempo para preparar el proceso judicial popular y la posterior ejecución.

Ramírez refleja justamente aquellos aspectos del poder definidos por Balandier en su estudio de las relaciones sociales (1970). Es consciente de la imposibilidad de suprimir la asimetría en las relaciones sociales, de lo imposible que resulta la consecución del ideal de igualdad social en una sociedad homogénea coherente. No se trata de una desigualdad social, sino de un tipo de divergencia en las relaciones intersubjetivas (Ver la analogía del modo irónico). A través de la metaficción histórica, el autor ilustra cuán fuerte es la ambición de grandeza, de heroísmo y posteriormente de poder que automáticamente seduce a su abuso. Balandier enfatiza que el poder contribuye a la desigualdad y es característico de la existencia en la sociedad (1970). Otro aspecto del poder ya mencionado es su ambigüedad que oculta algo que se acerca a lo sagrado. Aquel deseo de heroísmo lo relacionamos con la ambición de grandeza o de poder. Volviendo a Ricœur, el hombre es sometido al mal y el poder es su mayor oportunidad. Para el filósofo francés el poder y el mal no se excluyen cuando habla del mal político en es sentido de la locura de la grandeza, “es decir, la locura de lo que es grande: ¡grandeza y culpabilidad del poder! [...] Entonces el hombre no puede eludir la política, so pena de eludir su propia humanidad” (242). En la novela asistimos al dilema de si es admisible vincular el poder con el mal o si la independencia de ambos en realidad es factible. Indagamos



si, en el contexto de la revolución nicaragüense, es posible concebir el conflicto en las coordenadas de la conocida dicotomía amigo-enemigo (Schmitt 2001), en el marco del concepto de la autonomía política en tanto que sistema independiente normativo, es decir, entender este conflicto independientemente de las categorías del bien y del mal. Para retratar al personaje, el autor parte de varios puntos de vista. De ahí que no sea posible caracterizar al protagonista solamente a partir de las antinomias moral/amoral, bueno/malo, etc.

### **Drama alegórico del poder apestoso**

Por medio del discurso narrativo, Ramírez logró abordar el complejo proceso en el cual la embriaguez de poder se desborda desde los altos mandos hasta la gente común, sorprendida por esta nueva situación y su nuevo papel en ella, alterada su inocente rutina cotidiana. La narración, estilizada mediante el modo irónico, elucida perfectamente el lado psicológico del acontecimiento, convirtiéndose el poder en la fuerza que prospera por doquier, en una sombra que hasta hacía poco era el privilegio de solo algunos y que se extiende rápido:

Todos los ojos se quedaron pendientes del escenario. Tal vez una tocesita por allá, un llanto de un tierno por acá, ni una palabra de ofensa, ni un solo muera, ninguna altanería. Pienso yo que quietud tan apacible se debía a la claridez de cabeza de los presentes acerca del poder tan grande que habían recibido, que es el poder de mandar a alguien a la tumba con sólo mantener quietas la manos. (388-389)

Como si la imagen del “poder apestoso” de la dictadura de Somoza, simbolizada en el incidente de la piscina, se convirtiera analógicamente en la imagen de la sombra que se extiende, que abruma y al mismo tiempo contamina con su oscuridad atractiva, con su imprevisibilidad y energía negativa que despierta emociones y los más bajos instintos. En el discurso narrativo de Ramírez, el foco irónico de este proceso se descubre en un acontecimiento contrario, paradójico. El poder que, según las expectativas, debe incitar una ola de violencia representa el silencio, el desinterés, hasta cierta rigidez críptica. Así, durante su defensa, el acusado Alirio Martinica es testigo de un silencio casi agónico y cuanto más intenta divertir al público con su espectáculo, más recurre a una risa espasmódica, aplaudida por él mismo. Encara, a saber, la pena de muerte “sentenciada” por el silencio y el desinterés del público:

Risas no hubo, sólo caras duras, como labradas en piedra. [...] Entoces cambió la manera de reírse. Era ahora una risa desaforada que le venía desde las tripas, y mientras recorría el tablado de ida y de vuelta,

aplaudiéndose, cada vez más a la carrera, oiga lo que decía: ¡ Es cierto que yo estaba metido dentro de esa piscina hasta el pescuezo! ¡Es hoy el día y no se me quita el tufo por más que me baño y me baño! Vengan esos aplausos! ¡Arriba esas palmas!, volvía a reírse de la misma manera infame, pedía de vuelta los aplausos, pero era como si implorara delante de una pared muda que sólo dejaba pasar aquel murmullo de abejas impacientes, hasta que alguien gritó: ¡Ni siquiera la vergüenza le da, al muy inmundo! Y luego alguien más: ¡Ya bájenlo, que aburre! [...] Lo llevaron a fusilar en calzoncillos y camisola. (397-398)

Gracias a la lectura alegórica, emerge ante nosotros sobre un escenario improvisado el *teatrum mundi* y, tal como sucede con la escenificación medieval donde desfilan los pecadores, aquí comparecen los representantes del régimen y descubren su inmoralidad y miseria. La imagen alegórica ya es evocada bajo el lema de la novela sobre la Fortuna que muestra al poeta la fuerza y el poder, el triunfo y la caída, del trovador medieval francés, Philippe de Rémi. En su súbita y tragicómica caída, Alirio Martinica despierta la compasión de un personaje humillado, a pesar de ser representante del régimen represivo.

El discurso narrativo de Ramírez no utiliza la estrategia del efecto de desdoblamiento del personaje, donde el sujeto crea su *alter ego* y observa y comenta a distancia su propia historia tragicómica (Berg 2002). Ya no es la óptica de un narrador autorial bajo la cual observamos este teatro, sino que lo es por medio del testigo del suceso, en quien se manifiestan rasgos del narrador impersonal. Tampoco encontramos en el héroe un monólogo interior que evaluaría la situación, ni actitud ideológica o proclamación alguna. Solo asistimos a la actividad exterior mediante su conciencia o las observaciones externas de otros personajes. El colorido discurso narrativo nos ofrece una completa imagen del protagonista, representado, a partir de varios puntos de vista subjetivos y objetivos, como hombre controvertido y polémico. Martinica es solo un actor y, como se demostrará, muy malo. Se encuentra en medio de un juego basado en reglas racionales aunque variables, ofreciendo diferentes salidas. En la narración, el “territorio de lo político” está bien definido, sin embargo, se da también como espacio para diferentes combinaciones basadas en la cantidad de textos que en el modo irónico destacan por su ambigüedad. Martinica junto con otros personajes participa del “Teatro de la Historia”: es la historia de la última fase del clan de los Somoza hasta los acontecimientos de 1979, hechos que condicionan el destino del protagonista. Este destino no está en sus manos, solo le ha sido asignado un papel en él que no comprende plenamente y que hasta la tragicómica ejecución es incapaz de aceptar. La imagen alegórica de Philippe de Rémi se completa con el lema del epílogo del poema de Constantino Cavafis sobre el intervenir de los dioses en el destino del hombre. El público,

enmudecido y sin entender, también asiste al espectáculo, por el cual es, por la voluntad de la Fortuna/dioses/autor, discretamente atraído.

## NOTAS

1 Según Doležel, se entiende por la inocencia de la ficción su carencia de valor verídico frente a textos históricos. En afinidad con la teoría de los actos de habla performativos de Austin, contraponemos las obras de “poiesis” (texto performativo con ausencia de una valoración verídica) y “noesis” (texto constativo con el requisito de una valoración verídica): “El texto histórico debe tener función verídica para construir mundos posibles que sirven de modelos del pasado. Mientras que la *poiesis* ficcional crea un mundo posible que no existía antes del acto de escribir, la *noesis* histórica utiliza la escritura para construir mundos posibles: modelos del pasado que sí existieron antes del acto escritural.” Lubomír Doležel, *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia, 2008) 50.

## OBRAS CITADAS

Aguirre, Erick. *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa centroamericana de posguerra*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2005.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Balandier, Georges. *Anthropologie politique*. Paris: Presses universitaires de France, 1969.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

Berg, Edgardo H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad europea*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

De Man, Paul. *Blindness & insight; essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Málek, Petr. *Melancholie moderny*, Praha: Dauphin, 2008.

Membreño Palacios, Chéster Iván. “Cornelio Hüeck”, *La prensa* (Marzo 2010), online, Internet, 4 de mayo de 2014. <http://www.hueck.blogspot.com/>.

Nemrava, Daniel. *Entre el laberinto y el exilio: nuevas propuestas sobre la narrativa argentina*. Madrid: Editorial Verbum, 2013.

Owens, Craig. “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo”. *Atlántica. Revista de las Artes* 1 (1991): 32-40.

Ricœur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife: UNAM, 1999.

Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1989.

Schmitt, Carl. *Teólogo de la política*. México: FCE, 2001.