



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026 | PP. 83-102

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN: 10.09.25 – ACEPTACIÓN: 06.05.26

Distopía, silencios y cuerpos en *Mosko-Strom*, de Rosa Arciniega

Dystopia, Silence and Bodies in Rosa Arciniega's Mosko-Strom

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.028>

Juan Luis Roldán Romero

Universidad de Estrasburgo

Francia

roldanromero@unistra.fr

 <https://orcid.org/0009-0004-7522-6431>

Resumen

La tercera novela de Rosa Arciniega (1903-1999), *Mosko-Strom* (1933), presenta una distopía, disfrazada de utopía, y centrada en una ciudad, Cosmópolis, perfecta, moderna, activa, donde la puntualidad, la exactitud y el progreso son las únicas vías para el desarrollo humano y científico. Max Walker es el ejemplo del sueño americano: exitoso ingeniero jefe de una de las mayores empresas de automóviles de la ciudad, es la imagen del hombre moderno, activo, puntual y racional, dedicado por entero a la religión del progreso. Tras ciertos acontecimientos personales traumáticos y gracias a su amistad con Jackie Okfurt, su naturaleza exacta y mecánica empieza a resquebrajarse poco a poco. Cosmópolis, una versión complementaria y alternativa de la *Metrópolis* de Fritz Lang y convertida en un cuerpo gigantesco que tritura a sus habitantes en un espacio asfixiante, donde el ruido es omnipresente, lo que lleva a ser identificada de manera obsesiva con el Maelstrom. El silencio, con sus múltiples interpretaciones, aparece a menudo asociado a “un horizonte que la técnica todavía no ha absorbido

con sus enormes medios” (Le Breton, 2006, p. 112), y cristaliza en una vida rural idealizada, única cura posible ante la enfermedad de la modernidad.

Palabras clave: Maelstrom, distopía, silencio, cuerpo, enfermedad

Abstract

Rosa Arciniega’s (1903–1999) third novel, *Mosko-Strom* (1933), presents a dystopia disguised as a utopia, centred on a city, Cosmópolis, perfect, modern, and active, where punctuality, precision, and progress constitute the sole paths to human and scientific development. Max Walker embodies the American dream: a successful chief engineer at one of the city’s largest automobile companies, he represents the modern man, active, punctual, rational, and wholly devoted to the religion of progress. Following a series of traumatic personal events and through his friendship with Jackie Okfurt, his exact and mechanical nature gradually begins to fracture. Cosmópolis, conceived as a complementary and alternative version of Fritz Lang’s *Metropolis*, is transformed into a gigantic body that crushes its inhabitants within a suffocating space where noise is omnipresent, leading to its obsessive identification with the Maelstrom. Silence, with its multiple interpretations, frequently appears associated with “un horizonte que la técnica todavía no ha absorbido con sus enormes medios” (Le Breton, 2006, p. 112), and ultimately crystallises in an idealised rural life, the only possible remedy to the ailment of modernity.

Keywords: Maelstrom, dystopia, silence, body, disease.

Rosa Arciniega y *Mosko-Strom*¹

La escritora peruana Rosa Arciniega sorprendió a propios y a extraños con la labor literaria y periodística que llevó a cabo a lo largo de su vida, pero especialmente en los años que precedieron a la Guerra Civil Española. Entre su llegada a España aproximadamente en 1928-1930² y su regreso a Lima en 1936 debido al estallido del conflicto bélico, publicó obras de la importancia de las

¹ A lo largo de la novela se utilizan, indistintamente, los términos “Mälstrom”, “Maelstrom” y “Mosko-Strom” para referirse al mismo fenómeno natural.

² Inmaculada Lergo, en el prólogo de la segunda edición que publicó Espuela de Plata en 2024, cita hasta tres fuentes distintas, que abarcan desde 1928 a 1930.

novelas *Engranajes* (1931), *Jaque Mate* (1932), *Mosko-Strom* (1932), *Vidas de celuloide* (1934), un drama radiofónico titulado *El crimen de la calle Oxford* (1933) y una biografía de Francisco Pizarro (1936), además de numerosos otros trabajos como cuentos, reportajes, artículos, etc. Abiertamente militante antifascista, sus obras rezuman ese compromiso social que trajo consigo desde Perú, donde perteneció al círculo de Mariátegui, y que se extendió a su labor social en España, donde se rodeó de lo más granado de la intelectualidad y el republicanismo español.

Mosko-Strom (1932), su tercera novela, nos presenta la vida ordenada y exacta de Max Walker, el perfecto ejemplo del sueño americano: hecho a sí mismo, ingeniero jefe de una de las mayores empresas de automóviles de la ciudad, tiene alma de metal y espíritu de máquina. Su vida es aparentemente perfecta: casado con una hermosa mujer, Isabel, su vida discurre entre un trabajo absorbente, una ciudad ruidosa en permanente actividad que lleva el nombre abiertamente significativo de Cosmópolis y una vida conyugal insustancial pero acomodada. Su oficina, el centro de su mundo, domina desde la altura la actividad de sus obreros. Su labor, frenética, se concentra en cómo mejorar la precisión de sus trabajadores y hacer que la enloquecedora maquinaria sea aún más precisa y eficaz. Salido de un medio humilde, Max Walker representa el perfecto ejemplo del hombre que ha triunfado en la vida moderna. Una vez al año, se produce una reunión con sus antiguos camaradas de estudios y el mentor de todos ellos, el profesor Stanley. Estos personajes son modelos deliberadamente arquetípicos y representan los diferentes estamentos de la sociedad triunfadora del mundo occidental finisecular y de las primeras décadas del siglo XX, entre los que destacan un obeso banquero con las manos llenas de joyas y “un seductor Mañara”, modelo de personaje ya completamente pasado de moda en la época en que fue publicada la novela. Los únicos que salen de esta imagen unidimensional son el profesor Stanley, Jackie Okfurt y el propio Max.

Ciertos acontecimientos van resquebrajando la aparente vida perfecta de Max: el alejamiento de su mujer Isabel, la enfermedad del profesor Stanley y un contacto cada vez más estrecho con el bohemio médico Jackie Okfurt empujan

a Max a interpretar el mundo de una forma diferente; Cosmópolis, ciudad aparentemente perfecta, representa la suciedad, el estruendo, la soledad, la injusticia, la enfermedad y, por supuesto, la muerte.

Una distopía disfrazada de utopía: la ciudad de Cosmópolis

Existe poca controversia acerca de algunas de las características que se asocian a lo que podríamos englobar, de forma general, con la etiqueta de “literaturas distópicas”. Por ejemplo, el hecho de que el término distopía nace a partir de la obra *Utopía* de Tomás Moro. Asimismo, como afirman Babaee et al. (2015), que se trata de “a critical genre that makes us aware of human manipulation through technological advances in the twentieth and twenty-first centuries” (p. 65), así como que “it is in the essence of dystopian fiction to make the reader aware of the truth and reality of their life, a call to wake us up from the lies and unreal aspects of our life” (p. 66). Y es que, como subraya Moreno Barreneche:

Para los autores, estas obras parecen ser medios destinados a funcionar como *agentes de cambio*, ya que la crítica del *status* [sic] *quo* que es dominante en ellas sería algo más que una mera creación literaria y estética: las obras distópicas funcionan como punto de partida para una alteración de la realidad. (2023, p. 66)

Conociendo la personalidad antifascista y militante de la autora, no sorprende la intención significativa y abiertamente reivindicativa de los nombres en *Mosko-Strom* (2024³), desde los topónimos a la filiación de los personajes. El título, y especialmente el subtítulo de la novela (“El torbellino de las grandes ciudades”⁴), hace aún más evidente el hecho de que, a pesar de lo fácilmente identificables que son las referencias utilizadas para la descripción de la ciudad, nos advierte de lo fácil y peligroso que es la exportación de este modelo de sociedad que vive y se desarrolla en la ciudad de Cosmópolis, ciudad cuyo nombre y descripción están llenas de simbolismo, y en la que identificamos, sin

³ Arciniega, R. (2024). *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Espuela de Plata. 2ª edición. A partir de ahora citaré siempre esta versión.

⁴ Subtítulo añadido a partir de la segunda edición, en 1934.

mucha dificultad, una mezcla entre la asfixiante Nueva York y la aterradora *Metrópolis* de Fritz Lang. Resulta perturbador cómo Rosa Arciniega ofrece una imagen dolorosamente profética de una ciudad y su sociedad que posteriormente se convertirán en arquetípicas gracias, fundamentalmente, al cine, especialmente como consecuencia de (entre otras muchas) la aclamada *Tiempos Modernos*, del eterno Charles Chaplin, o *Ciudadano Kane*, de Orson Welles⁵. Y es que, como advierte Booker (1994), “dystopian fictions are typically set in places or times far distant from the author's own, but it is usually clear that the real referents of dystopian fictions are generally quite concrete and near-at-hand” (p. 19). De hecho, la identificación con la ciudad de Nueva York se hace aún más clara cuando el banquero Howard Littlefiel avisa a su amigo Max sobre la inminencia de una crisis financiera⁶.

Max Walker, el protagonista, es un exitoso ingeniero salido de lo más bajo de la sociedad, cuyos únicos dioses son “la Ciencia y el Progreso” (Arciniega, 2024, p. 49), y que examina, obsesiva y severamente, a la sociedad que le rodea (su fábrica y sus trabajadores) con el firme convencimiento de que “la única máquina inexacta, el único motor que nunca funciona bien: el hombre. Esa y no otra es la causa de su malestar” (p. 57). Podría parecer que una sociedad que ha dado definitivamente la espalda a la religión en aras del progreso científico y materialista no puede sino triunfar sobre las viejas tradiciones decimonónicas. Cosmópolis es una ciudad moderna, populosa, limpia, que da oportunidades de estudio y de ascenso social a los que se esfuercen, y que permite triunfar incluso a los que provienen de los estratos más bajos. La utopía, definida a menudo como “un retrato de ficción de una realidad imaginaria en la cual hombres y mujeres viven la vida más feliz y más satisfactoria posible para los humanos” (Kumar, 1992, p. 126), parece haber sido alcanzada en Cosmópolis. Sin embargo, al igual que en otras obras como

⁵ Resultan sorprendentes algunas de las similitudes entre Max Walker y Charles Foster Kane, como la de que ambos hombres exitosos fueron “cedidos” por sus padres a familias mucho más pudientes que ellos con el fin de asegurar un futuro próspero.

⁶ Recordemos que apenas tres años antes de la publicación de la novela se había producido el *crack* de la bolsa de Nueva York (1929).

Un mundo feliz, de Aldous Huxley (publicada pocos meses antes de *Mosko-Strom*) o *Nosotros*, de Yevgueni Zamiatin (por nombrar solo dos), una aparente utopía oculta, con escaso disimulo, una terrible distopía. Además de ser una distopía presente, al contrario que la mayoría de las obras fundamentales del género que se proyectan hacia el futuro más o menos lejano (Leonardo-Loayza, 2022), ocurre que como señala Güich Rodríguez (2019), a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se produce un cambio de paradigma, y

ese optimismo inicial cederá el paso a una concepción sombría y escéptica respecto de la materia, lo que es visible en el último Verne o en casi toda la producción de Wells. Lorca (2010) asocia estos fenómenos a la Revolución Industrial, que también es un factor de gran importancia en la formación de un nuevo tipo de sociedad; y, por ende, de una reconfiguración tanto de los estratos que la integran como del rol del ser humano. Este proceso determinará el progresivo reemplazo de la mano de obra por la producción en serie y la tecnificación. Asimismo, propiciará el abandono del campo; a tal punto que las ciudades se verán transformadas por el ascenso de una nueva clase, la obrera, antagónica de la burguesía propietaria de las fábricas. Lugar donde labora esta masa de asalariados bajo deplorables condiciones y sin ningún tipo de beneficio o seguridad social. (p. 39)

Así pues, surge una visión cada vez más común acerca de que los avances científicos no traerán una mejor versión de la humanidad, sino todo lo contrario (Amis, 1966). Así, en autores como Bradbury, vemos “sociedades embrutecidas por las proezas materiales traducidas en las máquinas; que forman un entorno ambiguo y amenazante, el cual llega a desnaturalizar y deshumanizar a la misma especie” (Güich Rodríguez, 2019, p. 40). Y las Guerras Mundiales no hicieron sino profundizar esta tendencia.

Esta distopía descrita en *Mosko-Strom* nos presenta varios elementos comunes en las novelas de este género. Como mencionamos anteriormente, los personajes son abiertamente arquetípicos. Max Walker no tiene amigos; su ajetreada vida se mueve entre su trabajo y su vida conyugal. Vemos una pareja que, tras tres años de matrimonio feliz, se desmorona: el ritmo de vida de Max y el propio vacío existencial de Isabel, que comparte con gran parte de la sociedad de Cosmópolis, y cuya única ocupación es cumplir con las

convenciones sociales propias de su estatus provocan el distanciamiento. La pareja ni siquiera tiene hijos con los cuales llenar ese vacío existencial. La mujer y los hijos del profesor Stanley son personajes que se encuentran en una escala similar a la de Isabel: ejemplos perfectos de la sociedad norteamericana derrochadora, egoísta y vana de los años veinte, y cuya constante necesidad de dinero provocará la muerte del profesor.

Del resto de personajes, destacamos a los compañeros de estudios de Max en la Universidad Central y con los que se reúne una vez al año: el obeso banquero Howard Littlefiel, el industrial Eddie Swanson, el disoluto donjuán Conrad Riesling, el bohemio médico y poeta Jackie Okfurt y el propio Max Walker. A su cabeza, el profesor Sampson Dixler, el mentor de todos. Como se comentó anteriormente, hay tres personajes que ofrecen psicologías más complejas, aunque, cada uno a su manera, representan en sí arquetipos bien definidos. El profesor Sampson Dixler representa el idealismo, el positivismo, la inevitable victoria de un Bien Supremo, del ser humano, del progreso científico. Este concepto, aunque poco desarrollado, parece intentar llevar hasta sus últimas consecuencias ciertos principios de un cristianismo primitivo, donde la compasión, la esperanza en la humanidad le empuja a creer que “el Gran Amor (que sería la Gran Fraternidad) llegaría algún día a establecerse sobre la Tierra abrazando en un cordial lazo a todos los humanos” (Arciniega, 2024, p. 84). Este idealismo utópico, practicado por el propio profesor y que intenta inculcar a sus alumnos, parece llevar hasta el absurdo las ideas positivistas desarrolladas por Rousseau en *Emilio o De la educación*. De hecho, solo parecen influir parcialmente sobre Jackie Okfurt. La propia muerte del profesor, parasitado hasta el final por su familia, parece una cruel burla del fracaso de estos ideales, y que nos recuerda, hasta cierto punto, al personaje de Pangloss en *Cándido*, de Voltaire.

Jackie representa un caso aparte, siendo el único que no se ha hecho rico entre todos sus colegas, y por propia iniciativa dedica su vida a la medicina en un modesto hospital, a la poesía y, al final de la novela, a cuidar al agotado y marchito profesor Stanley. A lo largo de la novela se repite incansablemente

que “carece de talento”⁷, es decir, del talento para hacerse rico, único objetivo considerado razonable en Cosmópolis, y representa un modelo humanista que, sin embargo, se aleja del idealismo propuesto por el profesor Stanley, lo que lo convierte en un personaje mucho más humano y realista. Representa el pragmatismo del hombre que habitualmente se encuentra con la muerte, lo que provoca un choque constante entre el idealismo del profesor Stanley y el realismo de la sociedad de Cosmópolis. Esto ha provocado en él una perenne soltería, un temprano alcoholismo, un cruel cinismo y un trato vejatorio injustificado hacia su criado. Sin embargo, se muestra enérgico cuando es necesario, y será quien siembre la semilla que provocará el posterior cambio de Max. Será, junto a este último, el único presente durante el ataque de asma que provocará la muerte del profesor Stanley.

Max Walker representa el personaje protagonista frecuente de las narrativas distópicas más habituales, tanto en el cine como en la literatura; como observamos en obras fundamentales del género como *Fahrenheit 451*, *Un mundo feliz*, *Nosotros* o *1984*, el protagonista es un firme convencido del sistema en el que vive, pilar irreprochable de la sociedad, pero que, tras el contacto con miembros subversivos, se produce en él un cambio gradual que llevará al rechazo de la sociedad en la que vive. Max, próspero ingeniero, ve la vida a través del prisma del progreso y la exactitud de las matemáticas. Su anhelo: transformar a los seres humanos en máquinas, única forma de “curarlos” de su imperfección, la humanidad. Su propia vida parece el ejemplo del triunfo de este sistema social basado en el progreso. Sin embargo, la realidad es muy distinta: su matrimonio está vacío, sus camaradas de clase, con los que se reúne una vez al año, no son sus amigos, y la conversación siempre gira en torno al éxito profesional. No tiene hijos ni otra familia que Isabel, y esta, al abandonarlo, actúa de forma casi deshumanizada, como el resto de habitantes de la ciudad, repitiendo el patrón que llevó a cabo con su anterior marido. La soledad de Max le lleva a buscar la compañía de Jackie, cuyo contacto lo acabará transformando por completo.

⁷ Las comillas son mías.

Sin embargo, como destaca Inmaculada Lergo (en Arciniega, 2024), “quizá el personaje principal sea Cosmópolis, la gran urbe, la ciudad moderna” (p. 25). Y es que la propia ciudad se transforma en un organismo gigantesco, vivo, que engulle a sus habitantes. El profesor Sampson Dixler lo describe como un colosal cuerpo humano, que vibra y siente, y su contemplación lo exalta de tal manera que llega a poner sus esperanzas en un futuro mejor en manos de este fruto del progreso humano, ya que

¿No constituía esto, acaso, el más grandioso ideal, la más altísima de todas las religiones? ¿Una fe, una esperanza en este Progreso no podría llevar también al hombre a la caridad, a la fraternidad y, con ello, al propio Bien universal? (Arciniega, 2024, p. 107)

Sin embargo, Cosmópolis es, sobre todo, una ciudad hostil; bajo una lluvia permanente, las fábricas puestas al servicio del progreso explotan, embrutecen y mutilan a los trabajadores, cuyo trabajo monótono y repetitivo en las cadenas de montaje se convertiría en una estampa cruelmente cómica en multitud de películas y dibujos animados posteriores. La sociedad próspera, por su parte, pasa su vida entre juergas y reuniones sociales, donde el tedio se une al despilfarro, y de la que forman parte Isabel y la familia del profesor Sampson Dixler, convertidos en parásitos. Una ciudad superpoblada que, paradójicamente, lleva a Jackie a afirmar que “Cosmópolis y el mundo entero están vacíos” (p. 95). Bajo el manto de progreso, se esconde una capa de violencia y muerte: “Ustedes han soltado al monstruo, y los monstruos comienzan siempre por engullir a sus propios libertadores” (ibid.). La propia ciudad acabará por llevarse la vida del profesor, casi completamente incomunicado de su familia, no sin que antes descubrir que su discípulo tenía razón:

¿Sería acaso verdad? ¿Sería cierta aquella descomposición de la familia, piedra angular de todo edificio social? ¿Su “caso” aislado e insignificante al parecer, sería solo la repetición de otros miles, de otros millones de “casos” extendidos por Cosmópolis como una epidemia? ¿Y Cosmópolis, la enorme ciudad de Cosmópolis, no sería, en efecto, más que una ciudad en fuga de sí misma preocupada solo de su bienestar, de sus adelantos materiales y de sus especulaciones financieras, sin contacto alguno con algún ideal superior, extrahumano? (Arciniega, 2024, p. 105)

La ciudad, en la cual solo los ideales de progreso y enriquecimiento personal son juzgados respetables, “ha enterrado, por inservibles, el amor y el libre albedrío de los hombres” (Arciniega, 2024, p. 287), transformando a Jackie en un paria. Aunque no tenemos referencias temporales o geográficas, no resulta difícil ver una representación de la ciudad de Nueva York justo antes del Crack de 1929. La única solución para escapar de Cosmópolis y de la muerte es la huida al campo, a la vida rural de nuestros ancestros. El profesor Sampson Dixler no lo consigue a tiempo, cosa que sí logrará Max, el cual acaba sus días como un humilde granjero. Esta huida hacia el primitivismo, lo rural, lo ancestral supone uno de tantos lugares comunes con *Un mundo feliz*, ya que Bernard Marx, en un momento de la novela, siente esa fascinación por la reserva donde vive John el salvaje. La visión del ensamblaje en línea en las fábricas de Max Walker coincide con las críticas de Huxley a la fecundación controlada y en cadena de *Un mundo feliz*. La ciencia, el progreso tecnológico, el consumo y el hedonismo desenfrenado son los pilares de lo que se considera una vida moderna y plena. Finalmente, vemos que el mundo de los automóviles supone otro nexo común entre ambas novelas, ya que Max Walker es ingeniero jefe de una fábrica de coches y Henry Ford es una figura casi divina en la novela de Huxley.

Los silencios de Cosmópolis

Cosmópolis, como ejemplo de la ciudad moderna, se presenta como lugar hostil, lluvioso, inhóspito, pero, sobre todo, estruendoso. El clamor de los coches, el ruido de las fábricas, el sonido de una orquesta de negros que tocan jazz, etc., no dejan espacio para el silencio en la ciudad, es decir, en el mundo contemporáneo. Los gritos de los obreros, el sonar de los timbres, las sirenas de la industria, la velocidad de los vehículos, la falta de tiempo, todo ello representa el progreso. Esta confusión de los sentidos provoca que Jackie la describa e identifique de manera obsesiva con el Mälstrom, un célebre fenómeno atmosférico que existe en los mares de Noruega y que se describe como

un embudo colosal en perenne hervor, en un vórtice furioso y aspirante a donde iban a parar con increíble violencia peces, maderos, barcos, hombres, todo cuanto se ponía al alcance de su sima succionante, para ser arrojados después, rotos, hechos trizas, por debajo de las aguas. (Arciniega, 2024, p. 300)

Esta violencia y caos son resultado inevitable del camino imparable del progreso, imagen que se asocia frecuentemente al capitalismo, donde solo los más fuertes sobreviven y triunfan, la cual es compartida por todos los personajes, incluso el profesor Sampson. Sin embargo, solo uno escapa a esta imagen: Jackie Okfurt. Este posee una visión radicalmente opuesta de este fenómeno:

El verdadero Mälstrom no está allí, está aquí, ¡aquí!, en el centro de Cosmópolis. Aquí es donde vive y agita sus tentáculos formidables, donde abre su boca succionante el verdadero pulpo; ese pulpo moderno de la ambición que arrastra hacia su vórtice inesquivable a la Humanidad entera. (p. 301)

Esta imagen de vórtice que atrapa a los seres humanos y los absorbe para triturarlos corre en paralelo a las constantes referencias al ruido, es decir, a la ausencia de silencio. Y es que la novela nos bombardea con constantes referencias al estruendo que domina la ciudad de Cosmópolis, ruido del que los personajes no son capaces de escapar aun estando encerrados en sus propias casas, ruido que embota los sentidos e impide salir de la espiral de destrucción que es Cosmópolis, que es el Mälstrom. López Parada (2014) nos describe cómo este Mälstrom, símbolo de maldad y destrucción, era relativamente frecuente en la literatura fantástica y de terror desde obras como “Un descenso al Maelström”, de Edgar Allan Poe (1841) o la influencia que este fenómeno tiene en la obra de Luis Cardoza y Aragón, sin olvidar la novela, *Maelstrom* (1932) de Darío Fernández Flórez (Martínez Deyros, 2025). Sin embargo, si algo destaca es que “la obra de Arciniega presenta la novedad de haber adaptado ese símbolo al momento del hombre actual” (p. 427).

En uno de los pocos momentos en que, de puro agotamiento, Max Walker consigue dormir sobre la mesa de su despacho, se ve despertado por “el ronco aullido de una sirena vibrante que, simultáneamente, halló eco en ocho, en

diez, en veinte sirenas más, diseminadas aquí y allá en toda la enorme explanada circundante” (p. 55). Incluso los pocos momentos de silencio con los que la novela raramente nos obsequia, como el que se establece entre Jackie y el profesor Sampson tras la consulta médica de este último, se ven interrumpidos por la hostilidad y la violencia de la ciudad:

Amortiguado por la altura y por los pesados cortinajes, subía hasta allí el estruendo lejano de la Avenida 24, abierta en pleno corazón de Cosmópolis y en toda su efervescencia en estas primeras horas de la mañana. Era como un fragor de tormenta, como la orquestación de una sinfonía bárbara y elemental, con rudas disonancias y estremecimientos poderosos e intermitentes que hacían retemblar fuertemente los cristales de los balcones del despacho y oscilar las blancas estatuas de mármol en sus inestables pedestales.

Bocinas de autos, bruscas trepidaciones de motor, sacudidas de camiones y tranvías, de carromatos y de trenes eléctricos, todo ese rugido del infierno, en fin, indescriptible, monótono y desesperante... (pp. 77-78)

Es tal la omnipresencia del ruido que Arciniega llega a utilizar un oxímoron cuando dice que “Fue Jackie el primero en romper aquel silencio hecho de estruendos y sonoridades” (p. 78). Sin embargo, este constante fragor en que se ve envuelto Cosmópolis se ve, raramente, interrumpido por silencios muy significativos. Estos silencios, perfectamente calculados, están llenos de significado e introducen elementos fundamentales en la novela. El silencio, como nos demuestra Le Breton (2006), tiene numerosas interpretaciones, ya que “El silencio no tiene un significado unívoco, pues su orientación depende de cada específica circulación social de la comunicación (p. 55). Por ejemplo, en el caso de varios personajes, tenemos un silencio basado en la cercanía, porque:

Para poder callarse sin riesgos ante el otro, conviene tener un conocimiento íntimo de él, para así sentirse a salvo de su mirada y de su juicio. La complicidad de la amistad o del amor dispensa de la necesidad de hablar siempre, y permite muchos momentos de abandono. (p. 30)

Este “silencio cómplice” del que habla Le Breton se instala en varias de las relaciones que encontramos en la obra, especialmente entre Jackie Okfurt y el profesor Sampson, o entre Max y su mujer, Isabel. Sin embargo, esta forma de

silencio oculta un segundo nivel mucho más devastador: el de la incomunicación voluntaria, la ruptura de “la regla de la reciprocidad del discurso y no responde a las insistentes demandas que se le hacen: rechaza de repente la “comedia de la disponibilidad (Goffman)” (Le Breton, 2006, p. 31). Este mutismo responde a una comunicación que se ha tornado imposible; Max, enamorado de su mujer Isabel, ve como esta se aleja poco a poco víctima de un estilo de vida tedioso y frívolo. Mientras ella intenta alejar el vacío con anécdotas insustanciales y detalles banales, Max decide callar. Este silencio es su muda protesta ante el desagradable rechazo de su mujer a mantener relaciones sexuales y al dolor,

más que de las palabras de su mujer, del desprecio, de la falta de consideración que revelaban en el fondo, hacia él y hacia sus trabajos. Una desconsideración, una despreocupación, mejor, que, para él, en aquellos momentos, era el peor de los castigos: el de verse condenado al silencio en aquella hora decisiva de su carrera, en que más necesitaba el sagrario de un espíritu íntimo, donde depositar sus sueños y sus esperanzas, sus depresiones psíquicas y sus entusiasmos. (Arciniega, 2024, pp. 157-158).

Cuando, tras terminar de cenar, Isabel se marcha a una fiesta y Max vuelve a casa a descansar, su sensación de soledad es máxima: “La casa estaba llena de silencios. Silencios que él oía indistintamente” (p. 166). Es el silencio del hombre abandonado, del hombre que ha triunfado en su trabajo mientras que en su vida personal ha fracasado. Esto no debería tomar a Max de sorpresa, ya que el primer marido de Isabel le había avisado sobre esto:

¿Se casa usted con Isabel? Le compadezco. Es una mariposa de luz incansable. No ha sabido forjarse un ideal, y está hueca, horrorosamente vacía por dentro, como nuestra época. Volará en balde, porque huye de sí, en lugar de venir hacia sí. También a ella la compadezco. No logrará ensordecirse y aturdirse con el ruido de las máquinas de sus fábricas. (Arciniega, 2006, p. 275)

Esta incomunicación será, asimismo, compañero frecuente del profesor Sampson; tras un ataque de asma particularmente violento sufrido en su casa, se da cuenta de que, a pesar de vivir con su familia y los criados, está solo:

[...] angustiado, había hecho sonar los timbres de la casa, pendientes de la cabecera de la cama, nadie le había contestado. Ni su mujer, ni Kezie, ni la criada. ¡Nadie! Absolutamente solo, dentro de una ciudad de siete millones de habitantes. (p. 69)

Tras la marcha de Jackie, la esposa del profesor Sampson, una mujer ocupada exclusivamente en llenar su vida de encuentros sociales, llena el silencio instalado en el matrimonio con una cháchara vacía e insustancial. El profesor Sampson, al igual que Max, decide emplear el silencio como arma ante el vacío que lo separa de su mujer y del resto de su familia. Sus dos hijos, instalados en el hedonismo, la frivolidad y una ridícula rebeldía juvenil, desprecian el pensamiento y la moralidad de su padre mientras lo parasitan sin ningún pudor.

El profesor Sampson, a pesar de su relación cordial (incluso familiar) con sus discípulos, y con los que una vez al año se reúne para cenar, su visión idealista del mundo y de la humanidad le han aislado de todos los demás. Jackie Okfurt, su más leal y cercano alumno, no comparte sus ideas, provocando un vacío entre ambos que ni siquiera el afecto puede llenar. A pesar de ser su más cercano estudiante, es al mismo tiempo el más brutal y crítico con el estilo de vida del profesor, estilo de vida que lo llevará finalmente a la muerte. La complicidad entre estos dos personajes se deja entrever no solo a través de las conversaciones filosóficas y humanísticas, donde el profesor Sampson aparece como un moderno Cristo y mártir, sino especialmente a través de lo que no se dice: “Fue un minuto de silencio, durante el cual dos almas parejas volaron a la misma altura, oteando idénticos horizontes” (p. 77). Y es que “El silencio dice lo que las palabras no sabrían expresar, concede plaza a una emoción que un enunciado no habría sabido calibrar” (Le Breton, 2006, p. 55). Sin embargo, Jackie es explosivo, impetuoso, y su uso del silencio funciona conforme a “la persona que aun medita su decisión, aunque en otras ocasiones puede ser la clara confirmación del enfado” (p. 77), lo que termina por suceder. Sin embargo, el profesor Sampson, moderno profeta y mártir, tiene una tendencia hacia la introspección, “donde el silencio funciona como resistencia al sistema de la modernidad, al habla superficial y a las ansias de poder, cuyos beneficios son obtenidos a costa de un sometimiento del individuo a pautas de

comportamiento colectivas y homogéneas” (Fuentes Leal, 2020). Para él, el silencio es “el espacio propio de manifestación del ser” (Muñoz Martínez, 2006, p. 20).

Como nos recuerda Susan Sontag (1994) y Le Breton (2006), el lenguaje es poder. Max Walker, durante una Junta que decidirá la estrategia de las industrias R.E.T. en el futuro, pasa por diferentes fases de control de ese poder; aunque ingeniero jefe, está subordinado al presidente de la empresa, por lo que debe guardar silencio mientras este y otros accionistas hablan. Especialmente el primero de estos accionistas es contrario a un aumento de la producción y a la expansión de la industria, ya que además de existir un riesgo de superproducción, algunos inversionistas alertan de una futura crisis⁸. “Max Walker, condenado a un silencio forzoso, sin escuchar ya el hilo de la perorata de aquel ‘bolsista traidor’, se veía a sí mismo quitándose el sueño noches y noches seguidas en su despacho” (Arciniega, 2024, p. 143). Así, vemos en Max un gran autocontrol, ya que

El silencio es también un modo de defensa, de dominio de sí, un repliegue provisional que permite madurar las decisiones o sopesar los argumentos del otro. El lenguaje se percibe, entonces, como un "exceso" que desvela allí donde un silencio bien pensado permite controlar la situación. (Le Breton, 2006, p. 59)

Este dominio de sí mismo permitirá a Max, durante su turno de palabra y haciendo uso de ese poder, contribuir (sin saberlo) a agravar la crisis que devastará Estados Unidos en el año 1929.

Durante la tercera parte de la novela, y tras los dramáticos hechos que implican la muerte del profesor Sampson, el divorcio de su mujer y su huida al campo durante cinco días, Max Walker vuelve transformado, transmutado, converso, incapaz de recuperar su vida anterior a pesar de sus esfuerzos, razón por la que decide instalarse definitivamente fuera de Cosmópolis. De la mano de esta recuperación de los espacios naturales viene el silencio, ya que este es

⁸ Su amigo y banquero Howard Littlefiel avisa de la inminencia de una gran crisis durante la cena anual de los antiguos alumnos de la Universidad Central, pero a la imagen de Casandra, nadie tomará en serio sus palabras.

identificado “como un horizonte que la técnica todavía no ha absorbido con sus enormes medios” (Le Breton, 2006, p. 112), representando una nueva vía de escape de la contemporaneidad. El antiguo ingeniero ahora es feliz.

Cuerpo, enfermedad y sanación

Rosa Arciniega, como hija de su tiempo y de su estilo de vida, se aleja de los grandes espacios naturales que llenarán las grandes novelas hispanoamericanas del siglo XX, y que serán englobadas bajo rúbricas como “novela indigenista”, “regionalismo” o “novela de la selva” (De León Hazera, 1971). Estas obras estaban caracterizadas por una fuerte carga social, una fuerte presencia de las poblaciones indígenas y una naturaleza indomable, con frecuencia inmisericorde, y sus autores “proponen, en las primeras décadas del siglo XX, una relación orgánica, continua, entre el terruño y el país [...], sin rehuir el exceso costumbrista y el folclorismo paternalista” (Stöckli, 2006, p. 208). *Mosko-Strom* se aleja de la visión abrumadora de la naturaleza de estas grandes obras, guardando, sin embargo, ese papel redentor, sanador y salvador. Esta ingenua vuelta a la naturaleza “podría leerse como la evocación nostálgica de una época premoderna o como la proyección utópica de recuperación de una vida arcaica apacible y autosuficiente” (Stöckli, 2006, p. 207).

En una primera lectura, se podría ver una dualidad ciudad-campo excesivamente *naïve* y maniqueísta. Sin embargo, en un análisis más profundo, pronto comprendemos que esta antítesis es más espiritual y mística que literal, además de estar llena de símiles y metáforas. Esto se ve en, por ejemplo, la constante identificación de la ciudad de Cosmópolis con elementos naturales, pero lejos de provocar calma, sosiego y sanación representan todo lo contrario; así, “Cosmópolis era, sí, una moderna ciudad supercivilizada, [...]; pero también un bosque, una gigantesca selva de hierro y cemento” (Arciniega, 2024, p. 190). Cuando el profesor Stanley llega moribundo a casa de Jackie, confiesa que “Vengo del infierno, vengo de un bosque lleno de fieras hambrientas que me han perseguido hasta aquí, acosándome a dentelladas” (Arciniega, 2024, p. 294), y cuando Max y Jackie van a visitar la tumba del profesor Stanley, circulan

en coche “por una avenida silenciosa, bordeada de flores tristes y mármoles de hielo. Colmenas, colmenas a derecha e izquierda. Colmenas semejantes a las otras, a las de los rascacielos; pero más calladas que las otras. Aquí los enjambres trabajan calladamente” (Arciniega, 2024, p. 377). Finalmente, la constante identificación de Cosmópolis con el Maelstrom, “como el fragor de un mar de cólera” (p. 96).

Asimismo, tal vez uno de los símiles más evidentes sea la personificación de Cosmópolis y la identificación de la ciudad y sus habitantes con los elementos naturales de un cuerpo gigantesco, cuya actividad industrial y moral influye en su salud como lo haría en cualquier cuerpo humano. Esta identificación es constante, ya que Arciniega (2024) nos da numerosísimos ejemplos cuando habla de los órganos de la ciudad: “subía hasta allí el estruendo lejano de la Avenida 24, abierta en pleno corazón de Cosmópolis” (p. 77), “las arterias de Cosmópolis, repletas ahora del líquido negruzco de la circulación” (p. 83), “las avenidas, las grandes arterias de este organismo poderoso, [...] insuficientes para dar paso a este precipitado torrente circulatorio, en pugna por llevar el calor vital a todas sus extremidades” (p. 106) o

Verdaderas vísceras de la urbe, el profesor Sampson Dixler las sentía latir por debajo del asfalto en todo su vértigo y celeridad: la fantástica catarata del metropolitano, surcando a enormes velocidades las entrañas de Cosmópolis en todas direcciones; centenares de miles de finos hilillos telefónicos y telegráficos, revueltos como una madeja, pero perfectamente enhebrados en su extremidad, vibrando sin descanso, incesantemente, como los nervios sensoriales de un cuerpo humano en momentos de intensa emoción; el entresijo formado por los cables de la luz, por los tubos del gas, por las enormes tuberías de agua en su doble acometida de salida y entrada, toda aquella complicada red metálica, en fin, fina, vibrante y sensitiva como el sistema nervioso de un cuerpo humano. (pp. 106-107)

Cuando el profesor Sampson tiene su primer ataque de asma, se lamenta de que “el teléfono, ese cordón umbilical que une amorosamente al solitario con el exterior” (p. 69) sea inútil para él, debido a su soledad. Su casa, llena de obras de arte, está no obstante vacía, ya que “para ser auténtico hogar, verdadera

mansión, le faltaba aquella recóndita víscera⁹, lo más importante: la circulación de la propia sangre, el calor vital del cuerpo, transfundido por la propia familia.” (p. 104)

Curiosamente, se produce el rol inverso en el caso de los habitantes de Cosmópolis; si la ciudad era la humanizada, aunque sea de forma monstruosa, son los seres humanos que pasan a tener cuerpos mecánicos, robotizados, idiotizados, alienados por el trabajo, lo que provoca que los obreros de la fábrica de Max Walker se adapten a las máquinas y no al contrario: “Max Walker contemplaba aquellas hileras de hombres inmóviles, clavados, fijos los ojos y el pensamiento en el golpe, el vaivén de las máquinas, metiendo y retirando sus manos con la absoluta precisión del que sabe que un descuido puede serle fatal, ajenos también al tiempo, a sus compañeros, a sí mismos” (p. 127). Estos “Millones de obreros sin espíritu ya, maquinizados, idiotizados por un plan de racionalización del trabajo” (p. 193) son comparados por Jackie al motor de un coche: “¿No es con una precisión así, de émbolos y ejes, con la que trabajan los obreros de tus fábricas?” (p. 198). El resto de los habitantes de Cosmópolis se mueven en manadas, deshumanizados, obsesionados con la prisa y suplicando: “¡Tiempo, tiempo! Era el grito sordo y unánime de toda aquella muchedumbre frenética y ajetreada” (p. 138). Incluso los poderosos, como el banquero Howard Littlefiel, se mueven constantemente en un “agitado vivir mecánico” (p. 192).

Esta deshumanización ha provocado una sociedad enferma, vacía, incapaz de relacionarse con los demás con un mínimo de afecto o cordialidad, haciendo un retrato social sorprendentemente (y terriblemente) similar al que realizaría Michael Ende casi cincuenta años más tarde en su colosal *Momo*. Esta sociedad está caracterizada por un eterno hastío, un hedonismo patológico y un sentimiento de incomodidad permanente. Isabel, como describe su ex marido, es una mariposa seca y hueca. Vera, Kezie y Clarence, la familia del profesor Sampson Dixie, viven de noche y duermen de día, en la eterna ensoñación de

⁹ La imagen de la ciudad como cuerpo y sus elementos como vísceras es una imagen recurrente de la autora. Así, encontramos “Vísceras de la ciudad”, publicado en *La Gaceta Literaria*, 106 (1931) y posteriormente en *ByN*, (1935).

quien no necesita trabajar para vivir. Son los elementos visibles de una sociedad en la que “No había mucho espacio que conceder a la amistad, a la charla discreta. Mucho menos a la meditación” (p. 191). El profesor Sampson tiene ataques de asma, lo que a la postre le costará la vida, Jackie es alcohólico y Max debe ver, impotente, como la mujer que ama se aleja de él.

Cosmópolis, en su humanización, parece querer librarse de sus elementos “incómodos”, como actuaría un cuerpo humano ante infecciones y enfermedades. Como describe Lamarca Margalef:

[...] una vez que al enfermo se le diagnostica una secuencia de síntomas y señales característicos, se le considera un peligro. Obstáculo que entorpece la vida diaria, al enfermo se le aparta del resto, se le repudia, se le confina en colonias, hospitales y sanatorios. Separado así de los demás, este se convierte en un ser especial, alguien al que los ingleses llaman un *outcast*, un proscrito: un individuo incapaz de cumplir con, o ajustarse a, las reglas que regulan el entorno. (2005, p. 79)

Estos sujetos que ponen en duda el sistema, o representan elementos discordantes en una sociedad mecanizada, son poco a poco eliminados. Jackie, el médico y aprendiz de poeta, ejerce de oráculo y profeta, avisando a todos los que son sensibles a la vida en la ciudad de la necesidad de cambiar, de huir, de escapar antes de que sea tarde. Algunos, como Max, lo consiguen y logran sanar: el hombre que se nos presenta en el epílogo está bronceado por el sol, con las manos callosas de trabajar la tierra, satisfecho y feliz, se ha casado y tiene hijos, lo que contrasta con Isabel, a la que se encuentra por casualidad el único día que viaja a la ciudad, tras ocho años, para visitar a Jackie. Para otros es demasiado tarde. El profesor Sampson, a pesar de intentar escapar, termina muriendo en los brazos de Jackie y Max. El banquero Howard Littlefiel, a consecuencia de sus estrategias financieras arriesgadas, y a la postre catastróficas, se suicida, y Conrad, el eterno seductor, acaba en un sanatorio.

Referencias

Amis, K. (1966). *El universo de la ciencia ficción*. Editorial Ciencia Nueva.

Arciniega, R. (2024). *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Espuela de Plata.

- Babae, R., et al. (2015). Critical Review on the Idea of Dystopia. *Review of European Studies*, 7(11), 64–76.
- Booker, M. K. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Greenwood Press.
- De León Hazera, L. (1971). *La novela de la selva hispanoamericana: Nacimiento, desarrollo y transformación*. Instituto Caro y Cuervo.
- Fuentes Leal, M. (2020). El silencio y el ruido: dos modos de habitar el mundo contemporáneo en la cuentística de Roberto Bolaño. *Revista Caracol*, (20), 612–636.
- Güich Rodríguez, J. (2019). *Universos en expansión: Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI*. Universidad de Lima.
- Kumar, K. (1992). El pensamiento utópico y la práctica comunitaria: Robert Owen y las comunidades oweniana. *Política y Sociedad*, (11), 123–143.
- Lamarca Margalef, J. (2005). Literatura, cuerpo y enfermedad. *Salina: revista de lletres*, 171–176.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Ediciones Sequitur.
- Leonardo-Loayza, R. A. (2022). Distopía, futurismo y maquinización en *Mosko-Strom* de Rosa Arciniega. *Lectora*, (28), 113–132.
- López Parada, E. (2014). Un Maelstrom urbano: reflexiones sobre vanguardia y modernidad en la narrativa de Rosa Arciniega. En C. de Mora & A. García Morales (Eds.), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)* (Vol. 3, pp. 473–488). P.I.E. Peter Lang.
- Martínez Deyros, M. (2025). Representación de la distopía en la narrativa de Rosa Arciniega. En *Claro espejo donde la ilusión se mira. Homenaje a Pilar Celma Valera y Javier Blasco* (pp. 423–430). Universidad de Valladolid. <https://www.publicaciones.uva.es/index.php/eduva/catalog/view/3070/3202/979>.
- Moreno Barreneche, S. (2023). La construcción de futuros plausibles en la literatura distópica: una aproximación teórica desde la semiótica social y de la cultura. *Anclajes*, 27(1), 59–77. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2023-2714>.
- Muñoz Martínez, R. (2006). *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Fénix Editora.
- Stöckli, G. (2006). Héctor Tizón. Salidas al silencio. En A. Clerici & M. Mendes (Eds.), *De márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard* (pp. 207–219). Iberoamericana Vervuert.