

**XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, diciembre de 2012**

**Eficacias de la impostura: *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*  
de Horacio Castellanos Moya**

**Sebastián Oña Álava**

**Antecedentes**

*El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* viene siendo estudiada por una parte de la crítica en función de la constatación de un motivo de la literatura centroamericana de finales de siglo XX y principios de éste: la violencia y su representación, así como la emergencia de un nuevo sujeto literario. Para delinear estas problemáticas, se ha incorporado la denominación de literatura de posguerra, propuesta por las críticas Beatriz Cortez y Alexandra Ortiz Wallner, entre otras. Esta noción procura dar cuenta no de un estricto periodo de producción sino más bien de un modo en común de abarcar las problemáticas mencionadas, vinculadas al desencanto y, por esto, distanciadas de la literatura comprometida y la literatura testimonial que predominaba el campo intelectual centroamericano entre los años sesenta y noventa del siglo XX.

Así, novelas como *El asco...* son percibidas “como textos ‘fronteras’, dado que el contexto, el proceso político, económico, social y cultural de la transición no está perfilado en su totalidad” por lo que “no existe un proceso acabado y completo en el cual puedan ser localizados por la crítica de forma exclusiva, unívoca y absoluta” (Ortiz Wallner 2004: 84).

En relación con la historia de la literatura centroamericana, el crítico alemán Ottmar Ette ha llamado a este corpus literatura friccional, entendida como el área literaria marcada por la oscilación entre la ficción y la dicción, el vaivén, que no permite que ni a la producción ni a la recepción de estos textos le sea asignada uno de estos espacios (Ette: 2008).

Ejercicios críticos similares llevaron a Cortez a denominar Estética del cinismo a ese grupo de “producciones culturales”, en las que busca “explorar la sensibilidad de la

posguerra que contrasta con la sensibilidad utópica y esperanzadora que acompañaba la fe en los proyectos revolucionarios” y que “dio lugar a la formación de una subjetividad precaria en medio de una sensibilidad de posguerra colmada de desencanto: se trata de una subjetividad constituida como subalterna a priori, una subjetividad que depende del reconocimiento de otros” (Cortez 2010: 25).

La “constatación de una ficción centroamericana contemporánea marcada, al igual que las sociedades de la posguerra, por el desencanto, la conduce simultáneamente a observar que se trata a la vez de una oportunidad para explorar las representaciones contemporáneas de la intimidad y de la construcción de la subjetividad en la producción ficcional” señala Ortiz Wallner en su lectura de Cortez (2004: 108). Finalmente la conclusión del trabajo de Beatriz Cortez es que la estética del cinismo se da “como un proyecto fallido, como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto” (Cortez 2010: 26).

Fricción, violencia, producto del devenir del sujeto precario o fallido en una nación trunca, conforman el síntoma que devela la lectura literaria del fracaso social de las primeras democracias centroamericanas hacia finales del siglo XX.

## **1. Introducción a la impostura**

Una narración violenta y contestataria, que se burla de la idea de nación y se encona con una serie de costumbres y ritos culturales; en definitiva, que se mete con la patria: “nunca se te vaya a ocurrir criticar las pupusas, nunca se te vaya a ocurrir decir que se trata de una comida repugnante y dañina, te pueden matar, Moya” (Castellanos Moya 2007: 67). Así se construye el alegato del personaje principal de la novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Edgardo Vega (un migrante que vuelve por poco tiempo a El Salvador), cuyas afrentas limitan con y por momentos desbordan hacia la desmesura por la acumulación de insultos.

El autor de la novela se entera en Guatemala de que una semana después de la publicación de *El asco...* empiezan a llamar a su casa para amenazarlo de muerte. Castellanos Moya escribe: “El Salvador no es Austria. Y en un país en el que sus propios camaradas izquierdistas asesinaron en 1975 al más importante poeta nacional, Roque Dalton, bajo la acusación de ser agente de la CIA, más valía largarse antes que jugar al mártir” (2007: 137). Esta anécdota ha sido utilizada para afianzar el rumbo de una tendencia crítica que lee las novelas de Castellanos Moya desde la violencia social

de la historia salvadoreña. Así, se mantiene el vaivén de la fricción, en términos de Ette, con una diferenciación clara y tajante entre lo real y lo textual como campos bien definidos entre los que la novela y sus lecturas oscilarían. Esta operación permite leer en la novela implicaciones sociales con el fin de justificar señales de hostilidad y, a la inversa, para adjudicar a Edgardo Vega, el personaje de la narración, situaciones de disconformidad del sujeto de la posguerra salvadoreña.

Pero habría que notar que esos límites puestos en juego la novela son potenciados desde la literatura para su propia configuración, que la narración ha fagocitado la anécdota, otorgándole un giro distinto y manteniéndose en una suerte de suspenso, un instante de inmovilidad en el que lo que se experimenta es el límite y no la oscilación que lo traspasaría continuamente, como ocurre en la propuesta de Ette. Y con esta configuración, otros espacios de apertura de la novela, como la Advertencia del autor, adquieren también nuevas configuraciones.

Desde la Advertencia se quiere imponer el verosímil en relación con una supuesta realidad extratextual.

Edgardo Vega, el personaje central de este relato, existe: reside en Montreal bajo un nombre distinto -un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard. Me comunicó sus opiniones seguramente con mayor énfasis y descarno del que contiene este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores (2007: 11).

Esta advertencia ubica a la novela en una especie de frontera; quiere otorgarle un origen externo aunque en sí mismo difuso: Edgardo Vega existe; su nombre no es Thomas Bernhard. Esta dualidad del afuera / adentro del texto sólo puede ser dicha desde la novela. Cuando se dice: “me comunicó sus opiniones”, se transfiere la responsabilidad de lo dicho a otro; pero lo dicho es a fin de cuentas dicho *en* el texto. Esta dualidad se da también en el narrador de la novela, Moya, quien narra la diatriba de Vega. Así la voz de Vega se deja oír en el saludo, “suerte que viniste Moya”, a la vez que otorga a Moya una narración que constantemente se adjudica al otro y que sólo se interrumpe con el sintagma reiterativo: “me dijo Vega”. En la lectura que Deleuze hace del neutro de Blanchot, la literatura empieza en “el momento que nace en nosotros una tercera que nos despoja del poder de decir Yo” (1994).

Así, la advertencia, queriendo ser una declaración, deviene una ausencia en sí misma. Pero es en esta ausencia donde el verosímil con que trabaja la novela empieza a

ser creado. Se registra: “Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores.” La advertencia permite no tener que recurrir a la inauguración de la narración con una puesta de escena, si no prolongarla al incipit de la novela, “Suerte que viniste, Moya” (2007: 15).

Pero también hay que preguntarse, por qué hay una advertencia, por qué esa señal de precaución que anticipa que lo que se lee es una novela, un ejercicio de estilo a lo Thomas Bernhard, si la narración de Moya concluye, también, de la misma manera: “Mi nombre es Thomas Bernhard, me dijo Vega, un nombre que tomé de un escritor austriaco que admiro y que seguramente ni vos ni los demás simuladores de esta infame provincia conocen” (2007: 126). Se podría pensar que esta transformación de Vega en Thomas Bernhard hacia el final de la novela, da un nuevo giro con respecto a lo dicho en la Advertencia, ese primer origen difuso, en el cual el personaje deviene una vez más ausencia tras lo narrado y se da un nuevo desarreglo del orden, en cuanto a los estatutos de lo real y lo ficticio.

Si se insiste (me remito a la crítica que esboqué antes) en la percepción de la violencia, en su representación y en la creación de un sujeto de desencanto a lo largo de la narración, también hay que detenerse y pensar en la forma en que se configura la violencia aquí, en los umbrales de la novela, no ante la moral, los valores patrios ni el orden social sino ante el pacto realista establecido a través de un supuesto Edgardo Vega que deviene a ser ni más ni menos un ejercicio de estilo de un escritor salvadoreño, emigrante en México, que quiso emular al escritor austriaco que admira. El filósofo alemán Martín Seel sostiene:

La evocación de una situación humana extrema implica al mismo tiempo una situación estética extrema. Para que el arte pueda convertir la *violencia* en acontecimiento debe convertirse *el arte mismo* en acontecimiento. Para mostrar una erupción de violencia, tiene que explotar al máximo sus propios medios (2010: 287).

## **2. Hablo, digo la verdad.**

En múltiples ocasiones, Horacio Castellanos Moya ha expuesto que la condición primera para escribir un personaje es pensarlo desde la oralidad: sus personajes primero hablan. Esa imagen busca en el habla, o mejor dicho en el recuerdo de cierto hablar, los modos y matices de un medio (casi en su totalidad el de El Salvador), y de ese modo el retorno a ese pasado del habla, como ejercicio de memoria, que no se percibe como

creadora o evocadora sino como deformación del recuerdo (Barthes 2005), encuentra en la primera persona del singular, su modulación.

El despliegue de la primera persona (identificable en cualquiera de sus narraciones), tiende a establecer un punto de vista centrado en el relato. Si la crítica ha insistido en explorar las representaciones contemporáneas de la intimidad y de la construcción de la subjetividad en la producción ficcional, esta condición del narrador parece habilitar dicha disposición.

María del Pilar Vila escribe:

Este modo narrativo permite leer toda la novela como un extenso monólogo o un singular diálogo, al tiempo que otorga a la narración un ritmo acelerado y caótico, de allí que, por momentos, la palabra sea más cruel que la historia que se relata. Este recurso otorga a lo relatado un nivel de credibilidad muy alto y sirve para articular voces individuales con voces sociales” (2010: 329).

¿Cómo se da esta articulación de voces sociales, que en más de un sentido conmocionó al lector de la novela? En el exceso, en el abuso, en la desmesura de la narración que se da -y de ahí su poder- en la apropiación de lo que ve, porque elige su visibilidad no únicamente como efecto de un poder político que legisla y delimita sino con la intensidad de la imagen que es, en palabras de Benjamin, la de la fulguración: el relampagueo que por un tiempo muy breve ilumina la auténtica historicidad de las cosas (Benjamin: 2002).

Pero esta visibilidad no se da sólo en una subjetividad que comenta. De ahí que el efecto del diálogo presentado desde una primera persona logre su efecto y que la condición que remite a la visibilidad no sea, sin embargo, la manera de ver de un sujeto sino una función derivada de la visibilidad misma (Deleuze 1987: 85).

En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad tiene por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma -menos que una forma, una especie de anonimato informe y obstinado- que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato a decir *Yo* y alza contra su discurso una palabra que es indisociable eco y denegación. (Foucault 2004: 64).

Precisamente, es en la tensión entre esa afuera que vincula sentimientos que se creen exclusivos pero que se leen como compartidos socialmente, donde el lenguaje adquiere la violencia necesaria para provocar el exceso que estalla con mayor rigor en escenarios cargados por su abyección:

Alcancé a sacar mi pañuelo para taparme la nariz, pero ya era demasiado tarde, Moya, por concentrar mi energía en evitar una caída sobre aquellos charcos de semen y orines, penetré sin defensa a esa cámara de gases pútridos y cuando alcancé a sacar mi pañuelo ya era demasiado tarde. Vomité Moya, el vómito más inmundado de mi vida, la más sórdida y asquerosa manera de vomitar que podés imaginar, porque yo era un tipo vomitando sobre un vómito, porque ese prostíbulo era un enorme vómito salpicado de semen y orines. Verdaderamente indescriptible, Moya, aún se me revuelve el estómago de sólo recordarlo. Salí de los sanitarios, tambaleante, con la firme decisión de abandonar ese antro inmediatamente, sin importar lo que argumentaran mi hermano y su negroide acompañante, con la terminante decisión de subir a un taxi y dirigirme a casa de mi hermano, me dijo Vega. Y entonces sucedió el acabose, lo inverosímil, el hecho que me hizo entrar en una espiral delirante, en la angustia más extrema que podés imaginar: mi pasaporte, Moya, mi pasaporte canadiense, no estaba en ninguna de mis bolsas, lo peor que podía sucederme en la vida, extraviar mi pasaporte canadiense en un inmundado prostíbulo de San Salvador. El terror se apoderó de mí, Moya, el terror puro y estremecedor: me vi atrapado en esta ciudad para siempre, sin poder regresar a Montreal; me vi de nuevo convertido en un salvadoreño que no tiene otra opción que vegetar en esta inmundicia, me dijo Vega (Castellanos Moya 2007: p. 120).

Es la violencia por sobre cualquier representación, en la desmesura verbal, que logra crear esta narración a dos voces. Acevedo Leal dice sobre la novela: “la violencia se traslada hacia el espacio existencial, hacia el uso de un lenguaje que arremete contra el lector y a la utilización de 'estrategias escriturales' que rompen los órdenes tradicionales en el nivel formal. Se trata de una estética que pretende resolverse en una agresividad ‘que da la impresión de ser gratuita’” (2000: 103). La pregunta que podría surgir es ¿por qué no debería ser gratuita? ¿por qué la literatura tendría que encargarse de esa decisión? Porque se tendría que obviar como señala Seel que: “la situación fundamental de la violencia no sólo comprende su sufrimiento y su ejecución, también encierra su contemplación”. “El artista convierte la violencia en aparición porque quiere hacer apariciones con la violencia” (2010: 298).

## Bibliografía

Acevedo Leal, Anabella (2000). “La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada” *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de*

*prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. San José: TEOR/ética-Gate Foundation, 2000/98: 108

Benjamin Walter (2002)[1940 ]. *Ensayos, Tomo I*. Madrid, Editora Nacional.

Barthes, Roland (2005) [2004]. *La preparación de la Novela*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Castellanos Moya, Horacio (2007) [1997]. *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Barcelona, Tusquets.

Cortez, Beatriz (2010). *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala. FyG editores.

Deleuze, Gilles (1987) [1986]. *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.

Deleuze, Gilles (1994) [1993]. *Literatura y vida*, Córdoba, Alción Editora .

Ette, Ottmar (2008). *Literatura en movimiento*, CSIC, Madrid.

Foucault Michel (2004) [1986]. *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos

Ortiz Wallner, Alexandra (2004). *Espacios asediados, (Re)presentaciones del espacio y la violencia en novelas centroamericanas de posguerra*. Tesis de posgrado en Literatura para optar al grado de Magister Litterarum en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica.

Rancière, Jacques (2011) [2007]. *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del zorzal.

Seel, Martin (2010). *Estética del aparecer*, Buenos Aires, Katz.

Vila, María del Pilar (2010). “Escritura de la violencia. La narrativa de Horacio Castellanos Moya”. Graciela Salto (comp.), *Memorias del silencio. Literaturas en el caribe y Centroamérica*, Buenos Aires, Corregidor, 321-342.