

**Pre-texto. Una aproximación a *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*  
de Horacio Castellanos Moya**

**Sebastián Oña Álava**  
**Universidad de Buenos Aires**

**Resumen**

En distintas narraciones de Castellanos Moya se lee lo que una parte de la crítica ha llamado el discurso cínico: en una puesta de escena postrevolucionaria el autor se vale de sus personajes para crear un discurso descarnado, apátrida y contestatario que trasciende las nociones de nación y se encarna en una serie de costumbres y ritos culturales. Tal es el caso del personaje principal de la novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (un migrante que vuelve por poco tiempo a San Salvador): sus opiniones limitan con la desmesura; en dicha desmesura, la violencia de la voz parece sobrepasar la noción de cinismo para desbordar en un discurso que pareciera erigirse violentamente en sí mismo.

Analizar los bordes del texto, así como los modos discursivos de los que se vale el autor para trabajar la violencia en el lenguaje, permite rastrear el modo en que se dan los acondicionamientos narrativos para tratar de señalar los procedimientos utilizados. Para ello me remito primero a un cuento “inaugural” de la narrativa del Castellano Moya, para después fijar como, en un giro que tiende a traspasar los límites de la “ficción”, el autor propone en *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* otra manera de concebir su narrativa (que ha sido caracterizada por el trabajo con la violencia), y como a su vez opaca el trabajo entre imaginación y creación, que son constantes en la obra del salvadoreño, para trabajar con la oralidad y cierta realidad política de posguerra de su país. Para ello propongo algunas reflexiones que se vinculan a la creación de caracteres y tipos narrativos, enfatizando el análisis de un discurso que pareciera en primera persona, así como la construcción del verosímil y la problematización del suceder narrativo desde el exergo mismo.

**Palabras claves**

imaginación — creación — exergo — violencia — mal

En *El gran masturbador*, cuento publicado por primera vez en 1993 en el libro que lleva el mismo título, Castellanos Moya presenta una puesta de escena inaugural de escritura: el narrador, un bibliotecario, mediado por la violencia de la guerra civil que aqueja a la sociedad en que se desenvuelve, *imagina*, trama una historia, por la cual pasa a convertirse en una “caricatura de taumaturgo” (2009: 60).

Es una noche de apagón y bombardeos en San Salvador. El narrador “contagiado por aquella hora de la tarde todavía demasiado luminosa” (2009: 53), como se lee en el epígrafe de Salvador Dalí, imagina a la vez que va contando una intriga política que sirve de pretexto para urdir un encuentro sexual imaginario, mientras se masturba al evocar la foto de la hija de uno de los habitantes de la casona que vio en la habitación de aquel.

La elaboración de la historia tiene como medio el *deseo sexual*. Este deseo, que es también predisposición de la imaginación hacia la narración, presupone una vuelta constante del narrador hacia los hechos perceptibles de la realidad inmediata del relato, que presenta un marco de violencia y arbitrariedad, la lucha de soldados del ejército y guerrilleros, pero donde ubica y transpone a los habitantes de la casa donde vive con la finalidad de imaginar y contar su historia.

El marco de violencia que es descrito por el bibliotecario, potencia aún más el deseo del protagonista, un deseo masturbatorio, sexual y oral ante la narración, que se desborda mientras desarrolla la historia y se adentra en ella. El deseo emerge desaforado en la imaginación del narrador: “Cuando respondió que sí, que pasara por ella a las nueve, comprendí que esta jornada de invenciones no sería en balde, pues éste era el terreno donde mi imaginación se podía desbordar, impulsada por esa necesidad de eyaculación” (2009: 71).

Sólo una vez que ha eyaculado, una vez que ha concluido su relato, el narrador se ubica en un lugar en relación con la guerra que sucede en las calles:

el profesor estaría escribiendo su reporte secreto en el cuarto de al lado, sin sospechar que este bibliotecario sabía, mientras yo lanzaba mi esperma sobre el piso de baldosas, con la certeza de que la luz no regresaría hasta el día siguiente, porque una vez más la noche pertenecía a los animales y a los locos, y para los escépticos y apáticos apenas quedaba esta ilusión pegajosa (2009: 72).

La eyaculación que deviene escritura; aquella “ilusión pegajosa”, el texto concebido.

Si me he detenido en este cuento, es para ejemplificar un modelo de predisposición inaugural (y augural) de la narrativa de Castellanos Moya. Tanto este cuento como otro del mismo libro de cuentos, *Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo*, presentan por un lado ya una temática que es constante en el corpus narrativo, como es la violencia de la guerra civil y posguerra salvadoreña, así como una predisposición hacia lo oral en la narración, y la desmesura de la imaginación en la creación. Justamente estas formas recurrentes me permiten, a la vez que distancian y oponen los modos de aproximación a lo narrativo, ubicar los giros e innovaciones de escritura que establece la novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*.

El exergo<sup>1</sup>, la cita de Dalí, potencia una lectura que bien podría llevar a analizar el cuento con los presupuestos de Freud en *El poeta y los sueños diurnos* y dar a presuponer que el autor trabajara precisamente en relación literal con este texto clásico. En el *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, por el contrario, el exergo quiere imponer el verosímil en una supuesta realidad extratextual.

En la Advertencia a la novela, el pre-texto, el exergo, se lee:

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 descarnado del que contienen este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores (2007: 11).

<sup>1</sup> Utilizo exergo en el sentido que lo trabaja Derrida (2007) y Derrida, Gad (2011).

Esta advertencia, ubica la novela justamente en la frontera del texto; quiere otorgar un origen -aunque en sí mismo difuso- de un exterioridad: Edgardo Vega existe; su nombre no es Thomas Bernhard. Esta dualidad del afuera / adentro del texto sólo puede ser dicha desde la interioridad. En ese sentido, no hay ni anterioridad ni posterioridad, comienzo o fin. También cuando se anota: “me comunicó sus opiniones”, parece ser que se deja que todo sea dicho por el otro; pero como no es dicho por el otro, si no porque es dicho en sí, en el texto, su intención es paradójal.

La advertencia, al querer ser una declaración, es una ausencia en sí misma. Pero es en esta ausencia donde el verosímil con que trabaja la novela empieza a ser creado. El autor / la enunciación registra: “Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores”. A diferencia del ejercicio de imaginación creadora que se analizó brevemente en el cuento anterior, en el *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, la Advertencia permite no tener que recurrir a la inauguración de la narración con una puesta de escena. El *incipit*, “Suerte que viniste, Moya” (2007: 15), con el que arranca la novela, fue sometido ya una frontera diferente a del narrador que afronta la violencia masturbándose e inventando historias.

En *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* se anticipa: esto es una novela, es un ejercicio de estilo a lo Thomas Bernhard, pero hay otro mundo allá, que para ser dicho, para ser narrado con toda su violencia, desde la ficción, tiene que asumir esta forma. En esa tensión hacia la posibilidad de narrar, lo que con un guiño al realismo voy a denominar lo *real*, se establece un verosímil que con la violencia de la narración no será relativizado y expuesto si no hasta las últimas páginas de la novela: “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).

El filósofo alemán Martín Seel sostiene:

La evocación de un 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).

Ese medio en *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* es la narración en primera persona. En múltiples ocasiones, Horacio Castellanos Moya ha expuesto que la condición primera para crear un personaje es evocarlo desde la oralidad: los personajes primero hablan. Y ese trabajo oral busca en el habla, o mejor dicho en el recuerdo del habla, los modos y matices del medio (El Salvador), entendiendo por supuesto que el trabajo de la memoria se equipara al de la fantasía en la creación.<sup>2</sup> Justamente este rasgo tan propio a los personajes de Castellanos Moya (y tan identificable en cualquiera de sus narraciones) tiende a establecer un punto de vista centrado sobre lo visible y dicho (conocido) en el relato (el colmo de esta situación sería el caso del narrador de *El gran masturbador* que “como taumaturgo” maneja a su antojo información y fantasía).

En *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* por su parte, se establece un narrador en primera persona que narra lo que le fue contado por un *otro*: la constante interpelación a

---

<sup>2</sup> Barthes, en *La preparación de la novela*, se remite a Bachelard y anota que la memoria no es creadora de novela si no su deformación (2005).

Moya, que es el narrador mismo, que se refiere a sí como a un tercero en la evocación que narra, y la evocación de Vega (el “me dijo Vega” que se repite a lo largo de la novela), el “origen” de la diatriba, el narrador primero, ausente- logran poco a poco establecer, en ese ir y venir, un nosotros, una totalidad de la cual da cuenta la narración. Como muy bien lo señala la crítica argentina, María del Pilar Vila:

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 (2011: 329).

La articulación de voces sociales, que en más de un sentido conmocionó al lector de la novela, lleva a reflexionar sobre la problemática de política y literatura. Rancière escribe:

La literalidad que ha hecho posible a la literatura como nueva forma del arte de la palabra no es una propiedad específica del lenguaje literario. Al contrario, es la democracia radical de la letra, de la que todos puede servirse. La igualdad de temas y de formas de expresión que define esa novedad literaria está ligada a la capacidad de un lector cualquiera (2011: 30).

Pero como esa misma condición ha amenazado con arruinar la literalidad, la literatura ha tenido que desdoblarse: tanto en una relación de las palabras con las cosas, que es otra manera de ligar un poder de afección sensible y un poder de significación, como en establecerse como una palabra “más muda y parlante que la palabra democrática”: “que no responde a alguna voluntad de significar y que expresa la verdad de las cosas así como los fósiles o las estrías de las piedras cargan su historia por escrito” (2011: 31).

Bajo esta forma de concebir la literalidad, el exceso, el abuso, la desmesura del discurso de la novela se da (es su poder), en esa diferencia que es el afuera de la literatura y donde su apropiación que no puede darse como efecto de un poder político que legisle y delimite, elige su visibilidad. Porque en la escritura de la violencia “no solo la representación de la realidad es excesiva, es también la representación excesiva de una realidad” (Seel 2010: 294)”. El suceso narrado es imaginado como real por el hecho de ser imaginado.

Esta visibilidad no se da en una subjetividad que comenta. De ahí que el efecto del diálogo presentado como diatriba logre su efecto: “la condición a la que remite la visibilidad no es, sin embargo, la manera de ver de un sujeto: el sujeto que ve es un emplazamiento en la visibilidad, una función derivada de la visibilidad (Deleuze 1987: 85).

Precisamente, es en la tensión entre esa falsa subjetividad que vincula sentimientos que se creen exclusivos pero que se leen como compartidos socialmente, donde el lenguaje adquiere la violencia necesaria para provocar la desmesura necesaria que estalla con mayor violencia en escenarios cargados por su abyección. Ahora es preciso anotar un ejemplo de la desmesura:

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. Anabella Acevedo Leal reflexiona: “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 me surge 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”. También porque “el artista convierte la violencia en aparición porque quiere hacer apariciones con la violencia” (2010: 298).

Precisamente para distanciarse de las nociones de testimoniales de la violencia, en lo que respecta a experiencia y escritura, la idea de literatura y “mal” constituye un aporte notable en este aspecto. El concepto de “mal” desde Bataille parte del otorgamiento de un valor soberano que no supone una ausencia de moral sino una hipermoral (1987). Se vincula y se opone a la razón mediando la trasgresión ante la ley. Lo prohibido es lo sagrado por lo que la trasgresión se vincula con el intento de acceder a lo sagrado como límite; en ese límite, el primer impulso de la literatura es destruir los objetos y aprehender ese desasimiento para pasar a ocupar el lugar de las cosas. Para trabajar la desmesura de la violencia, una hipermoral vinculada a la noción de mal permite desplazar los problemas de constitución del sujeto escindido y así ofrecer un nuevo camino para develar la puesta de escena de posguerra en la narrativa de Horacio Castellanos Moya. Como señala acertadamente Seel: “El arte, quiéralo o no, juega su juego con la violencia mostrada por él; allí donde la violencia arrebató a las víctimas cualquier espacio de posibilidades, el arte crea un espacio de posibilidades de la percepción” (2010: 302).

## **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

Bachelard, Gastón (2006) [1950]. *El aire y los sueños*. Buenos Aires. FCE.

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

Barthes, Roland (2003) [1973]. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bataille, Georges (1987) [1955]. *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.

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

Castellanos Moya, Horacio (2009). *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*. Buenos Aires, 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.

Derrida Jacques, Gad Sussana y Alexis Nouss (2011)[2001]. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, Madrid, Arena libros.

Derrida Jacques, (2007). *Mal de archivo*, Madrid, Trotta.

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.