

HORACIO CASTELLANOS MOYA

EL DIABLO EN EL ESPEJO

**María del Carmen Caña Jiménez
Vinodh Venkatesh (Eds)**

HORACIO CASTELLANOS MOYA.
EL DIABLO EN EL ESPEJO

MARÍA DEL CARMEN CAÑA JIMÉNEZ y
VINODH VENKATESH

Editores



La editorial agradece el permiso concedido por Horacio Castellanos Moya para publicar en esta edición su Discurso de aceptación del Premio Iberoamericano de Narrativa “Manuel Rojas”, 2014.

Copyright©2014 Horacio Castellanos Moya, used by permission of The Wylie Agency LLC.

Portada: Imagen de Horacio Castellanos Moya, a partir de fotografía de Nanna Nördstrom, 2016

© de los autores, 2016

© de esta edición:
ALBATROS EDICIONES
La Olivereta, 28
46018 Valencia
España
www.graficas-soler.com

ISBN: 978-84-7274-334-2
Depósito legal: V. 2.651 - 2016
Artes Gráficas Soler, S.L.

ÍNDICE

Introducción. Horacio Castellanos Moya: <i>El diablo en el espejo</i> María del Carmen Caña Jiménez y Vinodh Venkatesh	9
1. Cataclismos cotidianos y la caída de los pequeños héroes en la obra de Horacio Castellanos Moya Méndez Vides	21
I. LECTURA E INTERTEXTUALIDAD: CASTELLANOS MOYA ANTE EL ESPEJO LITERARIO	
2. “Este no es un país de escritores”: <i>El asco</i> , Thomas Bernhard y la lite- ratura centroamericana en la época neoliberal Daniel Quirós	33
3. De Macondo a San Salvador: la recepción de la narrativa de Horacio Castellanos Moya en España Cristina Carrasco	47
4. La señora de Trabanino: intertextualidad y angustia en la posguerra Matthew Richey	63
II. EL TESTIMONIO Y SUS ITERACIONES: REFLEXIONES ÉTICO-LITERARIAS	
5. <i>El arma en el hombre</i> : violencia testimonial y “des-identidad” indivi- dual José Juan Colín	87
6. Una sociedad fragmentada: la heterogeneidad maya durante el conflicto armado guatemalteco y la violencia de “posguerra” en <i>Insensatez</i> Tiffany D. Creegan Miller	99
III. SOCIEDADES AL BORDE DEL PRECIPICIO: CENTROAMÉRICA ANTE EL ESPEJO	
7. Entre el mercado y el ser: la domesticación del neoliberalismo en la obra de Horacio Castellanos Moya Kayla Watson	119
8. El tiempo malo: guerra y posguerra en <i>La sirvienta y el luchador</i> de Castellanos Moya Misha Kokotovic	135

9. Hacia la desintegración: estructuras familiares y disolución de la novela de familia en <i>La sirvienta y el luchador</i> (2011) y <i>El sueño del retorno</i> (2013) de Horacio Castellanos Moya Albrecht Buschmann y María Teresa Laorden	149
IV. IMAGEN Y REALIDAD: LA POÉTICA DEL EXILIO	
10. Horacio Castellanos Moya y la pesadilla del retorno Carlos Abreu Mendoza	165
11. El exilio a contrapelo: desmitificación, patologías y memoria en <i>El sueño del retorno</i> Francisco Brignole	183
V. EPÍLOGO	
12. Palabras de aceptación del Premio Iberoamericano de Narrativa “Manuel Rojas” Horacio Castellanos Moya	203

CAPÍTULO DOS

“Este no es un país de escritores”: *El asco*, Thomas Bernhard y la literatura centroamericana en la época neoliberal

Daniel Quirós

“Solo la exageración puede aclarar las cosas”

Thomas Bernhard

EN Centroamérica, *El asco* (1997) es una de las novelas contemporáneas que más se acerca al mito literario. Reseñada por Roberto Bolaño, la tercera novela de Horacio Castellanos Moya lo consagró como autor de reputación internacional, mientras que a la vez le valió amenazas de muerte y el auto-exilio. La novela además se volvió emblemática de la posguerra centroamericana, tomándose como punto de partida para discutir la desilusión con los proyectos utópicos de la guerra, ahora convertidos en cinismo, frustración y desencanto.

Sin embargo, aunque se ha escrito extensamente sobre la relación crítica entre la novela – tanto como la obra de Castellanos Moya más en general – y el género testimonial, menos se ha comentado la imitación específica del estilo del autor austriaco Thomas Bernhard. El propósito de este artículo será indagar en esta apropiación crítica, tomándola como punto de partida para discutir la novela como parte de un cambio estético-histórico, pero también como un cuestionamiento irreverente de la posición global de la literatura salvadoreña, y por extensión centroamericana, en un momento de auge neoliberal.

Primero, será importante situar la novela dentro de la ruptura, estética e histórica, entre la guerra y posguerra centroamericanas; transición inaugurada por la derrota de los Sandinistas en las elecciones de 1990 en Nicaragua, y los acuerdos de paz firmados en El Salvador y Guatemala en 1992 y 1996 respectivamente. Este cambio ha sido caracterizado de varias maneras – como un movimiento hacia una “estética del cinismo” (Cortéz), “neoliberal noir” (Kokotovic), “textos de violencia oblicua” (Liano), entre otros – pero,

por lo general, se coincide en una resignificación en la función crítica de la literatura frente a un momento histórico caracterizado por la desilusión en los proyectos utópicos, y la consolidación del neoliberalismo como suprema lógica de desarrollo en gran parte del istmo.¹

La literatura de Castellanos Moya ha sido muy identificada con este cambio, específicamente por la relación crítica que parte de su obra establece con el género testimonial.² En *El asco*, esta relación es difícil de ignorar, especialmente porque la novela nos presenta a un narrador que es a la vez el protagonista principal de lo que se describe, igual que en el testimonio.³ De hecho, la novela entera es una narración en primera persona de Edgardo Vega a su amigo Moya – aquí una referencia clara a la autoficción – en un bar en San Salvador. Vega ha vuelto a la capital después de dieciocho años de residencia en Montreal, Canadá, país del que se ha hecho residente, y donde vive bajo el nombre de Thomas Bernhard. La razón de la visita de Vega a su patria natal es la muerte de su madre, quien explícitamente ha dejado instrucciones en su testamento de no dejar que su hijo reciba ninguna herencia a menos que venga personalmente a su entierro.

Sin embargo, en oposición directa al espíritu testimonial, el relato procede a una crítica vehemente de todo lo salvadoreño, desde la cerveza y las pupusas, hasta los monumentos nacionales, la literatura, el arte, la corrup-

¹ En El Salvador, William I. Robinson dice que el partido ARENA (Alianza Republicana Nacionalista), inicialmente fundado como un partido de “ultra-derecha”, implementa cambios socio-económicos neoliberales en gobiernos sucesivos desde 1988-2009. Se establece un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional en 1990, lo cual lleva a una serie de cambios estructurales a nivel nacional. Estos cambios incluyen la privatización, la devaluación, la eliminación del subsidio agrario, la eliminación de restricciones al comercio, la promoción de exportaciones no-tradicionales y la expansión de las llamadas maquilas y *free trade zones*. Según el presidente Calderón Sol, electo en 1994, la idea era incorporar al país a la “cadena mundial de producción” y convertirlo en una “gran zona libre”; “el Hong Kong de Centroamérica” (*Transnational Conflicts* 94-102).

² Pensamos específicamente en las novelas *El asco* (1997), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001) e *Insensatez* (2004). Véase, por ejemplo, Kokotovic, “Testimonio Once-Removed”; Cortéz, “La verdad y otras ficciones” y *Estética del cinismo*; Ortiz Wallner, “Literatura y violencia” y *El arte de ficcionar*; Castro, “The Novel After Terrorism”; Thornton, “A Postwar Perversion of Testimony”; Sánchez Prado, “La ficción y el momento de peligro”; Grinberg, “Memoria, trauma y escritura”.

³ Utilizamos la definición común del testimonio de John Beverley, quien lo describe como una narración en primera persona por un individuo que es a la vez el protagonista o testigo de los eventos que describe. Este narrador o narradora es por lo general alguien que no es un escritor profesional o un intelectual, y que sufre condiciones adversas (represión política, pobreza, encarcelamiento) que se narran con un sentido de urgencia, con el fin de instigar al lector a actuar políticamente o por lo menos a identificarse con el narrador y su lucha. De esta manera, el narrador o narradora representa a una colectividad, y su narración se vuelve representativa de un proyecto político mayor, por lo general relacionado a los grupos guerrilleros socialista-marxistas (“The Margin at the Center” 30-35).

ción política, la violencia, la criminalidad y las aspiraciones de la clase media. La crítica es tan aguda y ácida que la publicación del texto no solo le valió a su autor la enemistad de muchos de sus conciudadanos, sino también amenazas de muerte y el auto-exilio. El Salvador que se nos describe, lejos de ser un país caracterizado por la lucha e idealismo revolucionario, donde se incita al lector a participar o identificarse con una causa, es ahora una sociedad neoliberal en la que el poder y el valor social se definen mediante la lógica implacable del dinero: “lo único que le importa [a la gente] es la plata que tenés, a nadie le importa nada más, la decencia se mide por la cantidad de dinero que tenés, no hay ningún otro valor” (*El asco* 28).

Hay, entonces, un claro distanciamiento ideológico, mediante la forma misma de la novela, de la literatura testimonial de la época de guerras. Para Alexandra Ortiz Wallner, esta es una de las características más contundentes de la narrativa de Castellanos Moya: “trabajar lo político como escritura en vez de usar lo político como tema” (*El arte de ficcionar* 141). Así su narrativa formaría parte de lo que ella denomina una “recuperación de un *arte de ficcionar* distanciado, muchas veces en clave paródica o irónica, del modelo testimonial y de las narrativas de los procesos revolucionarios” (Ortiz Wallner *El arte de ficcionar* 18). Aunque este gesto irónico o paródico frente al testimonio es claro, también es claro que aún persiste una crítica social fuerte ante la realidad del país en los tardíos 1990. Como ya lo ha señalado Beatriz Cortéz, es siempre importante recalcar que a pesar de sus diferencias, también existen puntos de encuentro entre la literatura de la guerra y posguerra, específicamente en “poner en evidencia la inexactitud de las versiones oficiales de la realidad centroamericana” (“Estética” 27).

En *El asco*, esta “versión oficial” tendría que ser la lógica neoliberal imperante en El Salvador, y la mayoría de Centroamérica, durante los 1990. Así la novela carga el cinismo y desencanto por la que es muy conocida, pero también desarrolla una crítica frontal a lo que piensa son estructuras de poder incambiadas durante la posguerra. Las críticas de Vega, hiperbólicas y llenas de contradicciones, también nos revelan la transformación del país y problemas sociales reales: un individualismo exacerbado, criminalidad y violencia crecientes, división entre las clases sociales, el problema de los desmovilizados, la privatización de la educación y la vida diaria, entre otras cosas.⁴ Más que eso, la novela acusa a un sistema socio-político donde

⁴ Por un lado, el narrador se queja del materialismo, pero ha venido a El Salvador básicamente por dinero (la herencia de su madre). Es profesor de historia del arte en la universidad privada McGill, escucha música clásica y toma whisky en el bar mientras se queja de la “degradación del gusto” en el país, pero también es claramente clasista y racista (90). Describe a la empleada de su hermano como una “raterita hedionda” (89); después a su amigo como un “negroide realmente repulsivo” (106).

“nada ha cambiado” en relación a las estructuras de poder a nivel nacional (*El asco* 30). Según Vega: “la guerra civil solo sirvió para que una partida de políticos se hicieran de las suyas, los cien mil muertos apenas fueron un recurso macabro para que un grupo de políticos ambiciosos se repartieran un pastel de excrementos”; una crítica que se extiende a través de toda la gama ideológica: “no importa si son de derecha o de izquierda, son igualmente vomitivos, igualmente corruptos, igualmente ladrones” (32). Esta idea de que “nada ha cambiado”, en parte también ha sido expresada por William Robinson, quien comenta que los acuerdos de paz de 1992 “preserved the class rule of the Salvadoran elite and left the government, the state’s institutions, the economic system, and the social order intact. What were negotiated were the terms under which the FMLN [Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional] became integrated into the *existing* social order” (98). Así la novela se distancia estética e ideológicamente de la época de las guerras, pero a la vez no se entrega completamente al cinismo o la desilusión; mantiene un espíritu de crítica y cuestionamiento.

Sin embargo, tal vez ha habido una atención crítica algo desmesurada a la relación formal entre *El asco* y el testimonio. De manera similar, la intención crítica de la novela tampoco puede reducirse a algunas dinámicas socio-económicas visibilizadas en el trasfondo de la novela. En fin, en *El asco* hay también una discusión literaria, formal e institucional, que para propósitos de este artículo, será ligada a la escritura del autor austriaco Thomas Bernhard. Para Matías Barchino, por ejemplo, “Bernhard para Castellanos Moya es una elección estética consciente con un trasfondo ideológico evidente;” algo que el autor discute en relación a la identidad nacional (12). También Megan Thornton menciona que la relación con Bernhard es central para discutir la novela, aunque ella lo relaciona a una “perversión” del testimonio mediante la ficción (211).

La relación es, entonces, deliberada y nada casual. Esto es importante, porque la novela ha sido discutida muchas veces como un tipo de desahogo espontáneo; la imitación de Bernhard casi como algo secundario, a lo más un “ejercicio de estilo” (Menjívar Ochoa).⁵ Pero, como menciona Barchino, “sería ingenuo no tener en cuenta aspectos ideológicos implícitos y explícitos que el autor ha querido darle a su libro” (14). Claramente, *El asco* tiene una afinidad con el estilo y los propósitos generales de la literatura de Bernhard. Primero, Bernhard también escribe desde una posguerra – la de

⁵ La descripción es del propio Castellanos Moya, quien en una entrevista se refiere a la novela de la siguiente manera: “No planifiqué mucho *El asco*. Lo escribí en un mes y cuando iba en la segunda cuartilla no sabía para dónde iba. Fue un texto muy compulsivo, muy poco planificado . . . *El asco* fue una descarga. Una descarga de frustración” (Menjívar Ochoa).

la Segunda Guerra Mundial en Europa; muy diferente, por supuesto. El autor además revela una preferencia – al igual que Castellanos Moya con Vega – por narradores intelectuales, huraños, paranoicos y cínicos, cuyas diatribas – a veces de libros enteros – forman la base de una narración repetitiva, obsesiva, con tintes de musicalidad oral.⁶ Estas novelas, tanto como su obra general, tenían como función principal vilipendiar y criticar a la Austria de su época, tanto como la relación de su país con el legado de la guerra – específicamente el Nazismo – y su propia tradición cultural. De hecho, según Gitta Honegger, en Austria, Bernhard siempre fue considerado un *Nestbeschmutzer* – literalmente alguien que ensucia su propio nido – por las críticas ácidas que dirigió a su país (xi).

Ambos autores también utilizan recurrentemente la autoficción y la intertextualidad. Las novelas de Bernhard, incluyen constantes referencias autobiográficas. *El malogrado*, por ejemplo, es narrada por un protagonista que discute sus años de estudio musical en el *Mozarteum* en Salzburgo, donde también estudió el autor. En *Extinción*, el narrador menciona su deseo de escribir una novela llamada *Extinción* dentro de la misma novela, cuestionando la diferencia nítida entre autor y personaje. En *El sobrino de Wittgenstein*, un tipo de autoficción, el narrador es un personaje muy similar al autor, que además rememora experiencias muy cercanas a su vida personal.⁷ Honegger también menciona una recurrente intertextualidad en la obra de Bernhard: “[h]is works reflect one another, pick up on earlier pieces, revisit the same landscape” (xv-xvi). En *El asco*, Vega se burla de Moya, su interlocutor, a quien le critica sus “cuentitos famélicos” y “la idea de fundar un periódico de nuevo tipo”, describiendo el intento como una “verdadera ingenuidad” (*El asco* 63, 84). Estas son claras referencias a la vida autobiográfica de Castellanos Moya, quien al volver a El Salvador después de la guerra, participó en la fundación de un periódico similar, Primera Plana (1995-1996), cuyo fracaso, y subsecuente desilusión, el autor dice “desemboca en libros como *El asco*” (Sanz y Nánchez, “Horacio Castellanos Moya”). En cuanto a la intertextualidad, Barchino describe la mención en *El asco* del asesinato de la señora Trabanino (13), suceso que aparecerá o se mencionará también en *El arma en el hombre* (2001), *La diabla en el espejo* (2000), *Donde no estén ustedes* (2003) y *Desmoronamiento* (2006).

⁶ Casi todos los narradores de Bernhard podrían caracterizarse así. Ejemplo de ello son las novelas: *Helada* (1963); *Trastorno* (1967); *El malogrado* (1983); *Extinción* (1986); entre otras.

⁷ La novela usualmente se describe como autobiográfica (basada en la relación del autor con Paul Wittgenstein, sobrino del filósofo, en un sanatorio). Además se relaciona con la llamada “pentalogía autobiográfica” de Bernhard (*El origen*, *El sótano*, *El aliento*, *El frío*, *Un niño*). Sin embargo, dada la tradición del autor, la caracterización exclusivamente autobiográfica es muy cuestionable.

La relación entre los dos autores es también estilística, ya que la diatriba de Vega replica cierta repetición obsesiva de Bernhard, cuyo propósito general es vilipendiar y criticar a su país nativo, pero también apuntar hacia la misma oralidad del relato y su construcción ficcional (metaficción). Tomo aquí un par de ejemplos de *El asco* y *El malogrado* de Bernhard como manera de ilustrar esta similitud en el estilo y contenido:

San Salvador es horrible, y la gente que la habita peor, es una raza podrida, la guerra trastornó todo, y si ya era espantosa antes de que yo me largara, si ya era insopportable hace dieciocho años, ahora es vomitiva, Moya, una ciudad realmente vomitiva, donde solo pueden vivir personas realmente siniestras, o estúpidas, por eso no me explico que hacés vos aquí, cómo podés estar entre gente tan repulsiva. (*El asco* 26)

Los salzburgueses fueron siempre horribles . . . Tres días había estado Glenn, me dijo, enamorado del encanto de esa ciudad, luego había comprendido de pronto que ese encanto, como se dice, estaba podrido, esa belleza, en el fondo, era repulsiva y que los seres humanos que había en esa belleza repulsiva eran abyectos. El clima prealpino hace apáticos a los hombres, que caen muy pronto ya en el embrutecimiento y, con el tiempo se vuelven malvados, dije yo. (*El malogrado* 21)

Claramente, se puede ver en los ejemplos algunos de los mismos recursos formales y temáticos: la diatriba vitriólica en primera persona, la exageración, la repetición, la oralidad y el narrador cínico, intelectual e individualista. Esto relaciona *El asco* con la literatura de Bernhard más en general, pero establece una relación más próxima con *Extinción* (1986), la última novela de Bernhard, algo ya señalado por Barchino y Thornton.⁸ Esta novela es narrada en primera persona por Franz-Josef Murau, quien escribe una novela (*Extinción*) basada en memorias y conversaciones del narrador con su pupilo Gambetti en Roma.⁹ Murau, un intelectual de la alta sociedad, que aborrece su tierra natal, debe volver a Austria como heredero del patrimonio familiar (la estancia de Wolfsegg), después de que sus padres y hermano mayor mueren en un accidente automovilístico. La novela explora no solo la relación difícil y contradictoria entre el narrador y su familia, sino también entre el narrador, su país, y la tradición histórico-cultural a la que pertenece. De la misma manera, en *El asco*, Vega debe volver a El Salvador después de muchos años afuera, y este viaje, además de la diatriba ácida que lo acompaña, funciona como eje para explorar la relación conflictiva entre el narrador, su familia, su país y tradición cultural.

⁸ El título en alemán es, de hecho, *Auslöschung. Ein Zerfall*. La segunda parte del título, que podría traducirse como “desmoronamiento”, posiblemente también inspiró el título de la novela de Castellanos Moya con el mismo nombre.

⁹ Quedará para otro momento la interesante similitud con F.W. Murnau, el reconocido cineasta del cine mudo alemán.

Es esta tradición cultural, específicamente relacionada a la literatura, que me gustaría discutir más a fondo aquí, ya que servirá para explorar la relación compleja entre las novelas, sus autores, y la producción cultural de sus respectivos países. En el caso de Murau – y de muchos de los narradores de Bernhard –, este reniega constantemente de su tradición cultural, pero a la misma vez, depende completamente de ella; no solo económicamente, sino también intelectualmente. Primero, la familia de su pupilo Gambetti, le paga por enseñarle a su hijo sobre literatura de habla alemana. Murau comenta: “era sumamente singular que yo tuviera que enseñar a Gambetti precisamente la literatura alemana y la austriaca y la suiza, la llamada *en lengua alemana*, según la horrible fórmula infelizmente utilizada siempre por todos, una literatura que en el fondo no *puede gustarme*” (*Extinción* 119). El narrador profesa repudio por esta tradición, pero en la novela hay referencias constantes a ella. Recurrentemente se cita a Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Kant, Kafka, Jean Paul e incontables otros representantes de la larga tradición cultural alemana-occidental como figuras importantes en su formación intelectual. En fin, hay rechazo, crítica y provocación, pero también una aceptación indirecta del narrador como cómplice en su tradición cultural. Esta crítica auto-consciente, además tendría que describirse como filosófico-existencialista, y funciona como un medio para discutir temas recurrentes de Bernhard como la auto-destrucción, la muerte y el horror de la Historia. En *Extinción*, las quejas de Murau sobre las bibliotecas olvidadas de Wolfsegg y la falta de interés de su familia en la literatura y la cultura, reflejan para él una falta nacional de intelectualismo, de pensamiento crítico, en parte como un cuestionamiento al Nazismo y la hipocresía de aquellos que se vieron beneficiados por el horror de esa época, y que ahora lo rechazan con igual fervor.

El asco en parte replica esta crítica auto-consciente de la tradición cultural, devenida de Bernhard. Vega menciona, por ejemplo, que en el arte, El Salvador “es un hoyo” (Castellanos Moya, *El asco* 83). También dice que es un país “donde nadie lee”, que “no existe literariamente” (86-87), y además se refiere a Salarrué (Salvador Salazar Arrué) y Roque Dalton – dos figuras canónicas de la literatura salvadoreña – como “un provinciano más interesado en un esoterismo trasnochado que en literatura” y “un fanático comunista cuyo mayor atributo fue haber sido asesinado” (86). A la misma vez, el texto revela que Vega no puede deshacerse por completo de su relación con El Salvador. Esto es muy claro en la escena culminante de la novela – el ápice del asco –, cuando Vega piensa haber perdido su pasaporte canadiense. Aquí es importante señalar que, aunque el texto es una diatriba extendida, también tiene un ritmo que va en aceleración, culminando en este momento de desmoronamiento físico: “Vomité, Moya, el vomito más

inmundo de mi vida, la más sórdida y asquerosa manera de vomitar que podás imaginar" (120). Solo unas líneas después, el personaje dice sentir "la angustia más extrema" ante la posibilidad de haber perdido su pasaporte canadiense (120).¹⁰ El horror del personaje aquí es totalmente irracional, ya que a lo sumo, la pérdida de su pasaporte lo atrasaría solo algunos días. El asco y la angustia más bien representan la conciencia del personaje de no poder desprenderse de su "salvadoreñidad"; de no poder ser ese sujeto occidental, distanciado e intelectual: el profesor de historia de arte de McGill. Aunque sea ciudadano, Vega nunca podrá ser canadiense, y es la misma materialidad de El Salvador lo que le revela esto.

De esta manera, *El asco* se apropia del estilo y las intenciones ideológicas generales de Bernhard, pero las reproduce en El Salvador con importantes diferencias. Por eso, como menciona Magdalena Perkowska, la novela "es a la vez un homenaje y un cuestionamiento" (20).¹¹ En fin, el asco o repudio de Vega, solo podría describirse como *material*. Podríamos tratar de buscar en el título una relación con el vacío de la existencia – como la *Náusea* de Sartre, por ejemplo, o la misma literatura de Bernhard –; un tipo de angustia metafísica ante el horror de la historia y una vida que siempre serán muerte y vacío. Sin embargo, la novela está demasiado consciente de las condiciones materiales que enfrenta El Salvador, ligadas en este caso al neoliberalismo y las estructuras de poder incambiadas que caracterizan la posguerra.

En relación a la literatura, esto también significa revelar, mediante la conexión con Bernhard, las desigualdades entre Europa y Centroamérica en cuanto a una institucionalidad que apoya la literatura, y la producción cultural, más en general. Esto no necesariamente implica tomar en serio la visión elitista, colonialista, exagerada, de Vega, que ve la producción cultural en El Salvador como provinciana y de segundo orden. Lo importante es más bien llamar la atención a cómo la literatura – como institución cultural y producto en el mercado – participa en relaciones de poder asimétricas, tanto a nivel nacional como global. Después de todo, el mercado también crea la tradición.

¹⁰ Hay que recordar que Vega ha obtenido ciudadanía canadiense y ahora se llama Thomas Bernhard.

¹¹ Perkowska usa el término "parodia" para discutir la relación con el estilo de Bernhard. Sin duda este artículo comparte la idea general de la parodia (texto imitativo que comenta o ironiza un texto original). Sin embargo, prefiere utilizar la idea de la apropiación crítica por varias razones. Primero, porque Castellanos Moya imita no solo un trabajo u obra de Bernhard, sino que toma ciertos aspectos estilísticos e ideológicos de su obra más en general. Segundo, y más importante, porque la reformula, resignifica y critica – la hace propia – para el contexto salvadoreño. En este sentido, es un texto que se nutre de Bernhard, pero a la vez crea una obra totalmente nueva. Me sirvió en esta conceptualización el libro de Sanders, *Adaptation and Appropriation*.

¿Y qué es, en fin, lo que se excluye de ella? Para El Salvador y Centroamérica, “doblemente marginadas”, la pregunta es muy relevante, específicamente en un momento de globalización muy marcado.¹²

De este modo, *El asco* se inserta como un cuestionamiento incómodo dentro de la misma tradición cultural salvadoreña/centroamericana que profesa vilificar. Volviendo a las caracterizaciones exageradamente negativas de Vega sobre Salarrué y Roque Dalton, podemos ver que la mención a estos autores, como ya lo ha señalado Barchino, no es nada casual, ya que cada uno representa una visión muy específica de la literatura y su función en la sociedad: la relación con el criollismo en el caso de Salarrué; la literatura comprometida en el caso de Dalton (19). Como resultado, la novela no solo se vuelve provocadora por su crítica explícita al país y todo lo salvadoreño, sino también por su cuestionamiento implícito de los conceptos de “literatura” y “tradición”. En fin, pone signos de interrogación alrededor de estos términos e invita a una reflexión sobre ellos. ¿Qué función política y/o social debería tener la literatura en la posguerra? ¿De qué tradición se puede nutrir o tomar? ¿Cómo escribir desde Centroamérica en la época neoliberal? La novela no contesta estas preguntas necesariamente, sino que utiliza la apropiación de Bernhard como una afinidad irreverente ante la producción cultural; por un lado, para resignificar sus conceptos desde otro posicionamiento estético-histórico; por otro, para también revelar la profunda diferencia entre los autores y evidenciar las dificultades institucionales – materiales – que enfrenta el desarrollo literario-cultural en El Salvador y Centroamérica.

No es ningún secreto, por ejemplo, que las editoriales y los autores centroamericanos siempre han luchado contra una precaria sobrevivencia y falta de visibilidad en mercados nacionales e internacionales. En una reciente presentación en el II Encuentro de Talento Editorial en Xalapa, México, por ejemplo, la directora de la Editorial Guaymuras en Honduras, Isolda Arita, admite que la industria editorial centroamericana “ha permanecido aislada y escasamente reconocida” (Arita 3).¹³ El sector enfrenta muchos problemas, entre ellos, los pocos o nulos incentivos de los Estados para el fortalecimiento de la industria editorial; también la escasez de librerías – especialmente fuera de las capitales – y la resistencia por muchas de ellas a colocar en sus catálogos la literatura nacional (Arita 3-4). En El Sal-

¹² La caracterización es de Arturo Arias, quien describe la literatura centroamericana como “marginalized both by the Cosmopolitan center and by countries exercising hegemony in Latin America” (xii).

¹³ Agradezco a Beatriz Rosales, fundadora y directora de la editorial salvadoreña Arcoíris, por esta ponencia.

vador, por ejemplo, Arita menciona que existen solo unas cinco librerías que venden libros exclusivamente. En las dos principales ciudades de Honduras, no hay más de nueve; además de que han cerrado al menos cinco en los últimos años como resultado de la recesión económica (Arita 3-4). A estos problemas se pueden añadir un sistema deficiente de bibliotecas públicas, escasez progresiva de lectores, la piratería y la falta de una política a nivel nacional y regional para el fomento literario (Arita 3-4). Para Arita, esto implica constantes “apuros económicos”, pero también una realidad en la que “los autores centroamericanos no son conocidos en la región y [en la] que es muy difícil encontrar nuestros libros en las librerías y bibliotecas de los países vecinos” (5).¹⁴

Estos datos breves y muy incompletos, nos revelan algo de la desigualdad institucionalizada, materialista, que *El asco* expone mediante la apropiación de la escritura de Bernhard. En fin, la intención irónica y paródica explícita en la segunda parte del título de la novela – *Thomas Bernhard en San Salvador* – también cobra vida como un cuestionamiento de las relaciones de poder asimétricas globales, acrecentadas en un momento de neoliberalismo exacerbado. La novela llama la atención al hecho de que la cultura, y la literatura, no se eximen de estas desigualdades, y que para los autores centroamericanos, enfrentar el mundo de la publicación y distribución – ya difícil en casi todo lugar – es más complicado que en los grandes centros de Latinoamérica y el Norte global.

Para el mismo Castellanos Moya, esto ha implicado una negociación difícil entre el mundo literario nacional e internacional. Tomó más o menos diez años, por ejemplo, para que *El asco* fuera publicado por Tusquets, quien actualmente publica la mayoría de la obra del autor. En una entrevista para Contrapunto.tv en el 2011 – hecha al autor en Viena, por cierto, en uno de los favoritos cafés de Bernhard – el autor discute, entre otras cosas, la difícil situación de sus libros en el contexto salvadoreño: “yo publico mis libros afuera . . . por la ley del mercado, por la industria editorial, es muy difícil que mis libros se publiquen en El Salvador . . . El Salvador no es un país de lectores. Tiene un mercado de libros muy reducido, en el marco latinoamericano no se le considera un país que exista en términos de producción de libros” (Dalton).

¹⁴ Arita, tanto como la Editorial Guaymuras, forman parte del Grupo de Editoriales Independientes de Centroamérica (GEICA), compuesto por cinco editoriales de la región que buscan mayor visibilidad a nivel del Istmo, Latinoamérica y el mundo. Recientemente, el grupo, junto con otras editoriales de Centroamérica y el Instituto Goethe en México, logró que, por primera vez, participara una delegación de diez editoriales centroamericanas en la Feria del Libro de Fráncfort, la más grande del mundo.

Entre estos comentarios, podrían buscarse ecos del mismo Vega en *El asco*, para quien El Salvador “no es un país de escritores” (86).¹⁵ Sin embargo, para un escritor que – también de manera muy parecida a Bernhard – se ha caracterizado a sí mismo como un “provocador por temperamento”, el peligro tal vez sea tomar estos comentarios, y por extensión su literatura, al pie de la letra (Sanz y Nánchez). Al igual que en *El asco*, quizás no es tan importante lo que dice Vega, sino las relaciones – literarias, socio-económicas – que se revelan alrededor de lo que dice Vega. En fin, las contradicciones, la hipérbole, la exageración e irreverencia, son maneras de llegar a otras conversaciones. En una época de auge neoliberal, una de estas quizás sea la posición de la literatura salvadoreña y centroamericana frente a una institucionalidad y mercado global que históricamente las han marginado. Mediante la conexión compleja con Bernhard, Castellanos Moya apunta a, entre otras cosas, la difícil negociación de autores que escriben fuera de sus países, mientras que a la vez son conscientes de que “[d]e Centroamérica procede [su] material” (Soifer). Así Castellanos Moya y *El asco*, son otra vez similares a Bernhard, que para el crítico Matthias Konzett, se convirtió en “both a product of and a reflective agent from within his culture” (2). Tal vez por eso *El asco* sigue siendo un texto difícil de caracterizar, que en parte rebasa la caracterización: una diatriba vitriólica contra su país; una crítica social; el reflejo de una época; un juego literario, irónico e irreverente; tal vez todas estas cosas y más. Está claro, sin embargo, que el espíritu provocador de la novela ha perdurado. Una de estas razones, quizás sea porque en la posición desigual de la literatura centroamericana frente al mercado global y la literatura del mundo, siempre habrá una discusión importante, necesaria e imposible de ignorar.

Obras citadas

- Arias, Arturo. *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007. Impreso.
- Arita, Isolda. “La edición y el comercio del libro en Centroamérica.” II Encuentro de Talento Editorial. Xalapa, México. 2-5 de octubre 2014. Impreso.
- Barchino, Matsas. “Del asco a la identidad nacional: la narrativa de Horacio Castellanos Moya.” *Centroamericana* 13 (2007): 5-22. Impreso.
- Bernhard, Thomas. *Extinción*. Trans. Miguel Sáenz. Madrid: Alfaguara, 1992. Impreso.
- _____. *Frost*. Trans. Michael Hofmann. New York: Vintage International, 2006. Impreso.
- _____. *Gargoyles*. Trans. Richard and Clara Winston. New York: Vintage International, 2006. Impreso.

¹⁵ Otros comentarios del autor inclusive llevaron a la académica Beatriz Cortéz a escribir un artículo titulado “Adiós, Horacio”, en el que critica, entre otras cosas, lo que piensa es una “perspectiva colonialista” de El Salvador por parte del autor.

- Bernhard, Thomas. *El malogrado*. Trans. Miguel Sáenz. Madrid: Alfaguara, 1997. Impreso.
- _____. *El sobrino de Wittgenstein*, Trans. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 1988. Impreso.
- Beverley, John. "The Margin at the Center: On Testimonio." *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *El arma en el hombre*. Barcelona: Tusquets, 2012. Impreso.
- _____. *El asco*. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.
- _____. *Baile con serpientes*. Barcelona: Tusquets, 2012. Impreso.
- _____. *Desmoronamiento*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- _____. *La diabla en el espejo*. Madrid: Linteo, 2000. Impreso.
- _____. *Donde no estén ustedes*. Barcelona: Tusquets, 2003. Impreso.
- _____. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets, 2004. Impreso.
- _____. "Tres novelas centroamericanas: política, humor y ruptura." *Istmo* 15 (julio-diciembre 2007). Web.
- Castro, William H. "The Novel After Terrorism: On Rethinking The *Testimonio*, Solidarity, and Democracy in Horacio Castellanos Moya's *El arma en el hombre*." *Revista Hispánica Moderna* 63.2 (December 2010): 121-35. Impreso.
- Chaves Espinach, Fernando. "Letras de Centroamérica llegan a feria alemana." *La Nación*, 6 de octubre 2014. Impreso.
- Cortéz, Beatriz. "Adiós, Horacio." *ContraPunto*. Lunes 27 de octubre 2014. Impreso.
- _____. *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010. Impreso.
- _____. "La verdad y otras ficciones." *Istmo* 2 (julio-diciembre 2001). Web.
- Grinberg, Valeria. "Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya." *Istmo* 15 (julio-diciembre 2007).
- Dalton, Jorge. *Con el lente en la llaga: Horacio Castellanos Moya*. Contrapunto.tv. 30 de diciembre, 2011. Web.
- Honegger, Gitta. *Thomas Bernhard: The Making of an Austrian*. New Haven: Yale UP, 2001. Impreso.
- Huezo Mixco, Miguel. "Volver a leer *El asco*." *La Prensa Gráfica*, 12 junio 2008. Web.
- Kokotovic, Misha. "After the Revolution: Central American Literature in the Age of Neoliberalism." *A Contracorriente* 1.1 (otoño 2003): 19-50. Web.
- _____. "Neoliberal Noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism." *Clues* 24.3 (2006): 15-29. Impreso.
- _____. "Testimonio Once Removed: Castellanos Moya's *Insensatez*". *Revista de Estudios Hispánicos* 43.3 (2009): 545-562. Impreso.
- Konzett, Matthias. "Introduction: National Iconoclasm: Thomas Bernhard and the Austrian Avant-garde." *A Companion of the Works of Thomas Bernhard*. Ed. Matthias Konzett. New York: Camden House, 2002. 1-21. Impreso.
- Menjívar Ochoa, Rafael. "Entrevista: Horacio Castellanos Moya: 'La violencia es parte de la salvadoreñidad'." *Vértice* 16 junio 2002. Web.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2012. Impreso.
- _____. "Horacio Castellanos Moya: la fuerza de la sobrevivencia." *Istmo* 13 (julio-diciembre 2006). Web.
- _____. "Literatura y violencia. Para una lectura de Horacio Castellanos Moya." *Centroamericana* 12 (2007): 85-100. Impreso.
- Perkowska, Magdalena. "La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea." *Istmo* 22 (enero-junio 2011). Web.
- Robinson, William I. *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization*. New York: Verso, 2003. Impreso.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "La ficción y el momento de peligro: *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya." *Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura* 14 (2010): 79-86. Impreso.

- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006. Impreso.
- Sanz, José Luis y María Luz Nánchez. "Horacio Castellanos Moya, escritor: '¿El Salvador? Yo no me siento cómodo en ningún lado del planeta'." *ElFaro.net*. 27 de mayo 2013. Web.
- Soifer, Alejandro. "Al centro y violento." *Página 12*. Domingo, 17 de agosto 2008. Web.
- Thornton, Megan. "A Postwar Perversion of Testimonio in Horacio Castellanos Moya's *El asco*." *Hispania* 97.2 (June 2014): 207-19. Impreso.