

De la incomodidad a la disconformidad: afectos negativos y acción en *Morongá* de Horacio Castellanos Moya

EMANUELA JOSSA
Università della Calabria

“Tentammo un giorno di trovare un modus
moriendi che non fosse il suicidio
né la sopravvivenza”
(Eugenio Montale, “A C.”)

En la narrativa de los países centroamericanos que vivieron una etapa política revolucionaria entre los años 60 y 90, la lucha armada representó un prolífico y poderoso desencadenante narrativo, capaz de suscitar afectos compartidos y de adherirse a un discurso político preciso. Cuando en 1989 Castellanos Moya publicó *La diáspora*, una novela densa de afectos, contradicciones, ideales y desencantos, produjo un quiebre en un imaginario en buena parte dominado por narraciones

emancipatorias. Las reacciones, molestas o complacidas, suscitadas por la novela contribuyeron a construir una lectura de la narrativa de Castellanos Moya en el marco de la posmodernidad. La preponderancia de sentimientos de resignación y desencanto anunciaron el fin de la historia también para El Salvador. Luego, su narrativa no dejó de importunar. Pero la literatura incómoda justo cuando desafía los parámetros comúnmente aceptados, cuando interpreta los síntomas de su época sin renunciar a reconocer las complicidades con el sistema político y sin encajar en definiciones determinadas (comprometida, cínica, posmoderna...). Castellanos Moya es un escritor inactual, que fastidia también porque su escritura desbordante reclama una lectura atenta, desafía la posibilidad de transformar los afectos negativos puestos en escena en un dispositivo crítico, provoca la capacidad del lector de pasar de la incomodidad a la disconformidad.

La crítica suele individuar, en el amplio corpus de la ficción de Horacio Castellanos Moya, las novelas de la violencia (por ejemplo, *La diáspora*, *El asco*, *Insensatez...*), focalizadas en aspectos críticos de la historia centroamericana (las revoluciones de los años 70 y 80, la desmovilización, las amnistías, el exilio), que afectan profundamente a los protagonistas, cuya reacción siempre es desbordante, destructiva, vehemente. Por otra parte, hay la llamada saga de los Aragón, un conjunto de novelas (entre otras, *Desmoronamiento*, *El sueño del retorno*, *La sirvienta y el luchador...*) que relatan la historia de una familia salvadoreña durante varias generaciones. Sin embargo, la separación entre los dos ámbitos de esta sólida construcción narrativa es porosa y permeable, porque todos los personajes comparten una condición: en calidad de protagonistas o de testigos, desde la pasividad o desde la participación, son afectados por la historia. De hecho, hay una ineludible confluencia, a veces buscada, otras impuesta, entre el ámbito político y la esfera privada. El lugar real y simbólico de esta confluencia es la memoria encarnada, que atraviesa los cuerpos con su violencia residual y que incumbe en el presente afectivo y material de sus personajes. Todos los protagonistas de Castellanos Moya están involucrados en una espiral de violencia y contribuyen en la realización de hechos crudos o sufren actuaciones dañinas, casi siempre acompañados por un sentido de derrota e inutilidad. La violencia es el factor que otorga

coherencia a la saga familiar de los Aragón y que articula la historia de El Salvador. Violencia y memoria son también un dispositivo literario, ya que los afectos puestos en escena están relacionados con una herencia cruda e implacable, histórica y familiar, que articula la trama: en muchas ocasiones, la acción es en primer lugar una reacción al trauma o a un pasado irresuelto, cuyo significado es necesario interrogar.

La última novela de Castellanos Moya, *Morongá* (2019), continúa la saga de los Aragón y confirma estas líneas generales de su narrativa. La intención del presente estudio es proponer un análisis de los afectos para averiguar dos hipótesis, que contradicen aquellas lecturas de la obra de Castellanos Moya que, al evidenciar el cinismo y la destructividad que imperan en sus novelas, deducen una certera puesta en escena de la despolitización del sujeto contemporáneo y la renuncia a cualquier papel político de la literatura. La primera hipótesis es que Castellanos Moya capta en sentido diacrónico la disforia de una parte de los salvadoreños, afectada por una condición política, económica y social. El escritor exagera esta condición real y concreta para mostrar de modo evidente la conexión muy estrecha entre las causas políticas y los efectos individuales. En mi lectura, el desatino, el desapego o la propensión a la renuncia expresan una actitud que deriva de una situación concreta y el escritor hace hincapié en este nexo. Exagera e incluso ridiculiza las actitudes cínicas y resignadas, para enfatizar los afectos provocados por una historia que debería ser cuestionada, a partir de sus manifestaciones cotidianas y triviales. Entonces, estas manifestaciones funcionan también como síntomas que permiten un diagnóstico, ya que remiten a las fallas y al malestar social de diferentes etapas históricas¹. En segundo lugar, cuestionando los conceptos de afectos “negativos” y de afectos “emancipatorios” y separando la puesta en escena de los afectos y su recepción, este trabajo pretende profundizar la identificación empática y el sentimiento de incomodidad suscitados (o no) por la representación de la violencia en la narrativa de Castellanos Moya.

1 Para profundizar en la noción de síntoma desde una perspectiva antropológica y filosófica, véase Mazzeo (2011) y Virno (2003: 167-184).

Afectos y escritura

En el ámbito de la crítica literaria, el estudio de los afectos posibilita nuevas y fecundas aproximaciones a los textos. Algunas lecturas críticas se focalizan en la representación de los afectos en la narrativa, vinculándolos al contexto histórico, político y cultural que el autor quiere reproducir². Por lo contrario, en contra de la primacía del estudio de la representación, Mabel Moraña ve en el giro afectivo “una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de lo *social* sin someterse a normas ni reconocer fronteras” (2012: 323). Fleig (2019) propone centrar la atención en los afectos involucrados en el proceso de escritura, considerada como una práctica afectiva entre quien escribe y el texto escrito, entre el cuerpo y las reglas del lenguaje. Esta relación se inscribe en un marco histórico definido y en este sentido es sumamente interesante retomar las reflexiones de Arlie Russell Hochschild, que desde los años 70 ha remarcado cómo los sentimientos y sus expresiones son inducidos socialmente. El contexto cultural e histórico regula las reacciones frente a los acontecimientos o las circunstancias, condicionando la manera de sentir, puesto que codifica las emociones admisibles y el modo correcto de expresarlas y luego la forma de juzgar inapropiado o correcto un sentimiento y su manifestación. Escribe la autora: “los sentimientos adquieren su significado y su carácter total solo en relación con un tiempo y un lugar del mundo específicos. Y cada contexto tiene una dimensión normativa, una dimensión expresiva y una dimensión política” (2008: 121).

El sistema normativo que regula las manifestaciones de las emociones se refiere a una división categórica y normativa entre afectos positivos, negativos y “feos” (Ngai 2015), que es cuestionada en los recientes estudios de Sara Ahmed, Sianne Ngai, Lauren Berlant y Cecilia Macón. Desde perspectivas diferentes, estas autoras refutan

2 Por ejemplo, a propósito de obra de Castellanos Moya, Ludmer (2010), Ferman (2012), Buiza (2013), y Perkowska (2018).

una repartición sumaria entre afectos feos y buenos, subrayando la ambivalencia de muchas pasiones y considerando su efecto y papel tanto en los individuos como en las instituciones. Así que, si por un lado los conceptos de Spinoza que se refieren a la potencia y al acto con relación a los afectos son una referencia fundamental, por el otro es oportuno discutir la oposición entre afectos activos y pasivos y su efecto sobre la acción. A propósito del miedo, emoción esencial en la narrativa de Castellanos Moya, el planteamiento de Hobbes ya rescata la ambivalencia de una emoción que puede tener efectos negativos, porque inhibiría la acción, pero también positivos, porque produciría la necesidad de la vida social y su defensa. Por supuesto, la misma ambivalencia cambia según los contextos: la percepción del miedo y sus consecuencias negativas o productivas tienen otros rasgos en la época de grandes flujos migratorios o de la pandemia de Covid-19. Asimismo, los sentimientos feos no necesariamente implican situaciones de agencia obstruida. Cecilia Macón observa: “Si a los afectos negativos como el asco o la rabia les ha sido asignada cierta productividad política al menos por su capacidad disruptiva, los feos suelen ser considerados predominantemente miserables y extra políticos” (2015: 79). Siguiendo a las autoras ahora mencionadas, considero que los afectos no son por sí mismos emancipatorios o retrógrafos, más bien los afectos negativos pueden implicar potencialidades liberatorias, así como los afectos positivos pueden activar formas de consentimiento a estructuras de dominación.

A nivel del análisis literario, este planteamiento también concierne a otro aspecto, es decir, el modo de afectar al lector. Una de las contribuciones más interesantes del estudio de los afectos es el giro que impone al estudio de la recepción. El nexo entre escritura y lectura, entre representación y acogida se vuelve más estricto. El objetivo del análisis se desplazaría desde la significación de un texto a su modo de afectar. Sin embargo, y lo subrayo con convicción, este desplazamiento de la atención no implica para nada la desestimación de la representación. Un texto puede conmover o irritar a partir de las modalidades de su construcción, de la forma de expresar o censurar las emociones; a nivel del contenido, puede indignar por su forma de adaptarse a las exigencias del sistema normativo del propio tiempo

o de disentir³. La organización sintáctica y los recursos meramente literarios, como la elección de una instancia narrativa determinada, la distribución de las anacronías o el uso de la elipsis, no son procedimientos neutrales y por lo tanto su identificación es necesaria, aunque ciertamente no exhaustiva. El narrador activa no solo conocimientos sino también afectos al adoptar, por ejemplo, lo implícito, lo inferido y lo expresado. De hecho, como señala acertadamente Leonor Arfuch, solo si consideramos el lenguaje un mero código, un simple medio de transmisión de informaciones que funciona de una sola manera, podemos plantear una contraposición entre lo textual y lo afectivo (Arfuch 2016: 248). En apoyo de su hipótesis de trabajo, la estudiosa cita a Wittgenstein y su formulación del lenguaje como forma de vida “en su plena dimensión gestual, corporal, visual, material” (2016: 248). Considero que el lenguaje abarca actividades muy heterogéneas y diversas y para el estudio de los afectos en la literatura cabe considerar el despliegue real de las prácticas lingüísticas y cómo estas ponen en juego también el cuerpo. Aún más, un estudio que prescinde por completo del análisis textual puede llegar a conclusiones desacertadas, a partir del error muy banal de sobreponer el autor y el narrador, el autor y los personajes, o de confundir la representación de una condición con su adopción. En lo que concierne la obra de Castellanos Moya, es el caso, por ejemplo, de algunas lecturas de *El asco* o de *La diáspora*, o de la interpretación de personajes cínicos o machistas como si fueran expresión de la forma de ser del autor (además, perspectiva de lectura muy poco interesante).

A confirmación de lo dicho, considero que es precisamente el reconocimiento de la dimensión corporal de la escritura, reivindicada por Fleig, que permite reconocer cómo la estructura, el ritmo, el tono de un texto dependen también de las emociones que atraviesan al autor que los compone. Los afectos participan en el proceso escritural y por esta razón, aunque todos los textos son objeto de un trabajo de revisión, no es lo mismo para un escritor contar, por ejemplo, la pérdida (de un familiar, de una ilusión, de un lugar...), mientras está elabo-

3 Véase el artículo notable de Alberto Moreira (2019).

rando el duelo⁴, que relatarla muchos años después. Pensemos por ejemplo en *Desgracia indeseada* de Peter Handke o en *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion. Entonces, el análisis de los afectos en la literatura debe tomar en cuenta las interacciones entre la estructura literaria y las emociones, en todos los niveles ahora indicados. Entonces, si la narrativa de Castellanos Moya es desbordante de afectos, eso se debe también a su acta de nacimiento, real y simbólica, que, como hemos visto, es una ruptura. En la biografía del autor la ruptura coincide con la salida de El Salvador (1979) y la decisión de participar en los cambios del país a través de las palabras, sean artículos, novelas, cuentos. Luego Castellanos Moya regresó a El Salvador

[...] en los estertores de la guerra civil, con la ilusión de que como periodista podía contribuir a la construcción de una cultura de paz, que como un profesional que investiga y expone ante el público las relaciones de poder podía ayudar a la transformación de la sociedad. [...] me declaré vencido en mi esfuerzo de aportar al cambio de la realidad de mi país y me dediqué a la ficción (2008: s. p.).

A nivel simbólico, el escritor ha ficcionalizado la ruptura con la militancia en su primera novela, *La diáspora*, y se ha proyectado, en parte, en el personaje Juan Carlos, que abandona el frente revolucionario para dedicarse a escribir sobre una guerra devastadora que según él no podía producir los cambios anhelados. Esta ruptura desborda afectos, ya que proviene de la traición y la decepción resultante, y produce un sentimiento de pérdida, orfandad, incertidumbre⁵. Es un evento dramático que parece postular la repetitividad de la historia a través del trauma de la violencia perpetrada por los camaradas de la izquierda revolucionaria, ya que en *La diáspora* se enlazan los “sucesos”

4 Desde una perspectiva diferente, véase Martha C. Nussbaum (1995).

5 Teresa Basile (2015) comenta acertadamente esta ruptura y, recuperando la denominación acuñada por Portelli “memoria perturbadora”, muestra cómo gran parte de la obra de Castellanos Moya se centra en el recuerdo del pasado para mostrar el lado oscuro y silenciado de las narraciones oficiales, generando así inquietud e incertidumbre.

sos de abril” de 1983, o sea, el asesinato de la comandante del FPL (Fuerzas Populares de Liberación), Ana María (Mélida Anaya Montes), luego el suicidio de Marcial (Salvador Cayetano Carpio), con la muerte de Roque Dalton, asesinado en 1975 por los jefes de su misma agrupación revolucionara (el ERP) con la acusación de traición. Al conocer la noticia de la muerte de la comandante Ana María, Juan Carlos “experimentó una desoladora sensación de orfandad” (Castellanos Moya 2019b: 107), mientras que a la noticia del asesinato de Roque Dalton, para Gabriel “todo se desmoronó de golpe” (2019b: 125). Esta ruptura no implica una condena de la etapa de la lucha revolucionaria, que Castellanos Moya define necesaria en un artículo de 2011: “cincuenta años de regímenes militares condujeron a la guerra civil. La lucha revolucionaria fue la única manera de hacerle entender al ejército y a la oligarquía que no podían seguir siendo los únicos protagonistas de la nación” (Castellanos Moya 2011b: 133). Pero, tras esta ruptura dolida, su narrativa reconoce los límites y la opacidad de ciertas construcciones ortodoxas y detecta en la violencia el paradigma de la historia de El Salvador. Señalar el nudo traumático del quiebre no implica un distanciamiento ya procesado, todo lo contrario. De hecho, él postula una “combustión necesaria para escribir” (Castellanos Moya 2011b: 138) que caracteriza también las novelas ambientadas a partir de los años 90, especialmente *El sueño del retorno* y *Moronga*, donde la abdicación de los personajes parece declarar el fin definitivo de las categorías metahistóricas que posibilitarían la acción política, certificando el fracaso de la experiencia y la ausencia de un horizonte de espera en la época del biocapitalismo y su crisis. El escritor recorre y explora la historia de su país, desde la primera mitad del siglo xx hasta 2010, año en que se desarrolla la acción de *Moronga*, combinando la pasión, la inquietud y la lucidez del historiador (la incesante búsqueda de la verdad), y acumulando una colección inclemente de síntomas de malestar en la cotidianeidad y en la materialidad de la existencia.

La representación, desde focalizaciones diferentes, tanto de los sucesos de abril en *La diáspora*, como del asesinato de Roque Dalton en muchos cuentos, novelas y ensayos, subraya entonces la necesidad de investigar la traición (de los militantes, de los ideales, de los afectos),

asumida como una pérdida política y afectiva, y al mismo tiempo muestra el retorno fantasmal de un quiebre devastador e irresuelto que parece condenar El Salvador a un destino histórico predefinido⁶. De ahí, no solamente la importancia determinante y explícita de la memoria, sino la puesta en escena de los afectos a través de un lenguaje vehemente y apasionado. Sus personajes, a menudo sin quererlo, se ven completamente absoridos por las emociones que despierta el mundo exterior y por esta razón conforman masas enmarañadas de contingencia histórica y vida privada. El escritor lo pone de manifiesto a través de la precisa elección compositiva de los íncipit, caracterizados por un tono, un lenguaje y un afecto que representan emocionalmente la interpenetración entre la vida personal y la historia, o sus residuos. Esta estrategia literaria es especialmente válida para el narrador en primera persona, que se implica con todos sus sentidos, con todo su cuerpo, a menudo hasta enfermarse, en lo que está narrando a partir de sus emociones y de su percepción, a menudo paranoica o acomplexada. Es evidente desde el íncipit en *Insensatez*, con la afirmación breve y contundente “Yo no estoy completo de la mente”, pasando por los largos primeros párrafos de *El asco* y *El sueño del retorno*, confiados respectivamente a la voz resentida de Vega y la voz urgente de Erasmo Aragón enfermo, hasta el tono firme e infeliz de Zeledón que abre *Moronga*.

Acción y abstención

Como observa Ricardo Roque Baldovinos, la narración de saga de los Aragón está “fuertemente orientada hacia la acción” (2018: 49), pero a la vez la actividad de los personajes se enfrenta con obstáculos fortuitos, con motivaciones oscuras o con sucesos desencadenados

6 La opacidad de la memoria, junto a la impunidad, también permite instrumentalizaciones: cuando el 31 de enero de 2021, tras finalizar un evento de la campaña electoral, dos simpatizantes del FMLN fueron asesinados, el primer pronunciamiento del presidente Bukele fue que se trató de un ataque del Frente contra sus propios militantes. Su insinuación fue desmentida.

por la torpeza de los personajes, que terminan frustrando proyectos, deseos, sueños. Por esta razón, a veces los personajes, más que protagonizar la acción, la sufren y optan por una praxis que consiste en no hacer: abstenerse, omitir, renunciar, desistir. La abdicación se impone de modo evidente en *El sueño del retorno*, en *Insensatez* y en *Morongá*. Pero esto no implica una visión fatalista de la historia, sino que recalca la complejidad de la responsabilidad y también de la complicidad, individual y colectiva. En estas novelas, Castellanos Moya crea unos sujetos que sufren la contradicción entre el deseo de comprometerse políticamente y la búsqueda de una vía de escape de la historia. En *Morongá*, esta tensión, casi paradójica, entre acción y abstención es evidente en los dos protagonistas, José Zeledón y Erasmo Aragón que, atrapados por el miedo, sufren emociones desagradables: ansiedad, irritabilidad, inquietud. Están a la merced de sentimientos de culpa y remordimientos, rabia y rencor, procedentes de un pasado traumático y un presente problemático. El autor pone en funcionamiento una relación de causa (trauma) que produce múltiples efectos (miedo, paranoia, resignación), que determinan a su vez una fuerte limitación de la posibilidad de actuar. Una limitación alimentada, como ya he remarcado, por la sensación amenazadora de vivir, siempre de nuevo, algún fragmento del pasado.

Morongá está conformada por dos partes, tituladas con el nombre de los dos protagonistas que se hacen cargo de la narración en primera persona, y un largo epílogo titulado “El tirador oculto”. Los dos personajes son salvadoreños y durante diez meses, entre 2009 y 2010, viven en los Estados Unidos, sin adaptarse al nuevo estilo de vida ni a una cultura que describen con ironía sagaz y juzgan puritana. Se mueven en el mismo ámbito, coinciden en bares, calles, pero no se encuentran de manera efectiva. Un pasado marcado por la violencia (sobre todo de la guerra) los atormenta, y alimenta la obsesión de ser controlados en una sociedad fundamentada en el sistema panóptico. De hecho, el temor (a ser espiado, descubierto, ridiculizado, juzgado, asesinado) es el principal dispositivo que articula la narración de *Morongá* y que determina el fracaso y la resignación. Los afectos negativos, especialmente el miedo, determinan su percepción de los lugares y su modo de posicionarse en el espacio. Zeledón se siente encerrado

en su habitación, sitiado por el frío, siempre carga su *fusca* o la esconde bajo la almohada. Erasmo Aragón ve peligros por todas partes y riesgos en todas las relaciones, se siente seguro solamente en el baño. No sin ironía, es espiado también por Amanda, la hija adoptiva del dueño del B&B donde él está alojado, una chica que vivió experiencias horribles que quiere compartir con su huésped, junto a la afición a los vídeos pornográficos. La niña es probablemente el personaje más incómodo de la novela, hacia el cual el escritor impide cualquier sentimiento de ternura, cualquier adhesión ingenua. Por eso, de forma molesta, transforma el tópico de la niña tierna, huérfana y adoptada, en un personaje violento y decidido en la consecución de sus objetivos. Su historia, contada en modo mordaz y asumida con desapego exasperado por Erasmo, no pide compasión sino que funciona como “señal visible de lo que es ordinario y sistemático” (Berlant 2011: 22) en un contexto de violencia y privaciones.

Zeledón, exguerrillero, carga con una culpa terrible (que los lectores de la saga conocen pero que queda solamente aludida en *Morongá*): el asesinato involuntario de su madre durante su primer operativo. Este y otros traumas, sufridos durante la guerra, a veces afloran prepotentes. Zeledón siente rencor y rabia que nunca expresa verbalmente y que le producen un cínico distanciamiento de sí mismo. Trata de anestesiar su dolor, suspende su existencia en la rutina y en el anonimato, pasa horas mirando series televisivas y a menudo se ve como si estuviese en una mala serie de televisión o preso en un pozo (82). Lejos de cualquier discurso de izquierda revolucionaria, Zeledón relata acciones sanguinarias de la guerra, sin expresar emociones, como si fueran escenas de una película ajena. Asimismo, puede aseverar que los comunistas de los 60, incluido Roque Dalton, podrían protagonizar una serie televisiva de espionaje.

Es un hombre callado, reflexivo, sospechoso, de pocas palabras. Al contar su historia, utiliza un estilo sobrio, con muy pocos adjetivos, una parataxis fundamentada en la brevedad. Trata de olvidar su pasado llevando a cabo diversos trabajos. Este aspecto no es marginal: él experimenta la precariedad de la vida en cuanto condición de dependencia, siempre asociada a la ansiedad, a la inseguridad y a la insatisfacción. Su vida se diluye en el engranaje del día a día, hasta cuando es

despedido por unas acusaciones falsas y es invadido por sentimientos negativos que no logra controlar: “Era difícil precisar donde sentía el rencor, pero me chupaba la mente” (102). Acepta el encargo de filtrar los correos del personal de la universidad, luego trabaja en un servicio de vigilancia, volviéndose parte del mismo sistema que lo aterroriza. Así, con cierta inquietud, José Zeledón se entera de que en la universidad hay un profesor salvadoreño. Luego lo ve en la pantalla, le parece “un alma en pena” (110). Es Erasmo Aragón, recién llegado a los Estados Unidos para estudiar en los Archivos Nacionales los documentos desclasificados de 1964 e investigar la implicación de la CIA en la muerte del poeta Roque Dalton⁷. Como en otras novelas del escritor, por ejemplo, *Insensatez* (2004), la tarea que el personaje tiene que llevar a cabo le produce un estado de ansiedad y perturbación. Los mismos documentos de la CIA remiten a la capacidad de penetración de los mecanismos de control y la consiguiente condición de libertad limitada. En el caso de Erasmo, las experiencias traumáticas del pasado no desencadenan la irritación, como en Zeledón, sino la paranoia, que lo induce a sobreinterpretar cada acontecimiento, cada discurso, cada gesto o mirada. Su desasosiego alimenta la tensión, acelera el ritmo narrativo. Su voz se expresa a través de un discurso desbordante, recargado de oraciones subordinadas, que con un registro rabioso articula toda la serie léxica del miedo⁸.

La intensidad afectiva se expresa también a través del cuerpo, de la fisicidad emocional. Mientras Zeledón busca una forma oblicua de colocar en un afuera su insufrible exceso de afectos, Aragón queda a

7 “La vuelta al tema también se debe a una circunstancia concreta. En 2012 aparecieron en la prensa los primeros comentarios sobre los cables desclasificados de la CIA del año 1964, cuando Roque Dalton fue interrogado por el agente de la inteligencia Harold F. Swenson en la cárcel de Cojutepeque. Los documentos muestran la integridad del poeta que rechazó la propuesta de volverse un colaborador de la CIA, desmintiendo las acusaciones de sus ejecutores” (Jossa 2019).

8 Castellanos Moya, con maestría, reproduce la manera de hablar de Erasmo Aragón en *El sueño del retorno*. En *Morongá* su tono es aún más conmovido porque (como resulta al final de la novela) reproduce su deposición ante las autoridades.

merced de su paranoia, de su sospecha (“un coágulo en la sangre” del cual es imposible deshacerse), inmerso en el presente de su ansiedad. Convencido de que todo el mundo lo está observando, él teme a la vez convertirse en el hazmerreír de los circundantes (“el miedo al ridículo que tan enraizado tengo”, 237) y ser asesinado por alguna conspiración de nuevos o antiguos enemigos.

Revisando los cables desclasificados, Aragón descubre algo sobre la muerte de Roque Dalton, pero su egocentrismo y su paranoia son tan excesivos que en su mente el hallazgo se transforma en un peligro para su incolumidad. O quizás tiene razón. Apunta frenéticamente en una libreta su intuición, “una especie de revelación”, cuya sublimidad el narrador subraya describiendo su intenso estado de agitación y a la vez rebaja combinándola con sus pulsiones: “por nada al mundo quería que se me olvidaran todos los argumentos que coincidían en ese punto, y mientras garabateaba miré por el rabillo del ojo el precioso culo de una chica” (238). Como en *Insensatez*, hay una colisión con las pulsiones sexuales, que en el lenguaje del narrador de *Morongu* produce una desvalorización inopinada de su objetivo: “había resuelto el acertijo de la muerte de Dalton [...] y una chica guapa me abordaba en el metro” (239). Aragón termina destruyendo su libreta y en ningún momento revela su descubrimiento de forma clara, de manera que para el lector el asesinato del poeta sigue siendo un misterio. Asimismo, el propósito lúcido del investigador que trata de esclarecer una historia turbia, que marca un quiebre en la izquierda revolucionaria, un caso que no está cerrado y por lo tanto vuelve obsesivamente, fracasa en su dimensión política. La renuncia a la investigación y su publicación se inscribe en una larga serie de abdicaciones, negaciones, frustraciones de los personajes que también afectan al lector, decepcionando expectativas creadas adrede por el clímax de la novela. Se repite, una vez más, el choque entre el deseo de realización política y su frustración, entre “el deseo del goce y su imposibilidad (entre el principio del placer y el principio de realidad)” (Basile 2015: 16). Para Carlos Ayram “el interés por la construcción obscena y cínica de los personajes en Castellanos Moya podría significar el interés por el sujeto trágico y roto, desencantado y fracturado, sumido en el fracaso de su propio deseo”, y relaciona

el fracaso con el encierro y la vigilancia que padecen tanto Zeledón y Aragón como el corrector de estilo en *Insensatez*: “El encierro despierta una suerte de intensidad erótica desperdiciada. Ningún personaje logra encontrar en el goce erótico una estabilización de su deseo, por el contrario, descentrar el deseo los empuja al abismo del fracaso impostergable” (2019: 26). La sobrexposición del cuerpo también podría leerse como una forma de contrarrestar la expropiación de la unidad mente y cuerpo exigida por el capitalismo.

Las dos secciones de la novela presentan dos finales (relativos, ya que el desenlace está en el epílogo) que es importante remarcar. En la primera parte, el Viejo, un personaje que acompañó a Zeledón durante unas acciones de la guerrilla, le propone participar en una peligrosa operación ilegal. Zeledón argumenta:

—[...] Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa. [...] Y no podría sobrevivir en ese puterío de traiciones... No es mi rollo matar por dinero, Viejo. Me nos por encargo de esa gente. No me hace clic. [...]
 [El Viejo] se limpió las encías con la lengua:
 —¿Y cuál es la diferencia?”
 Lo quedé mirando.
 —Voy al baño —dije.
 Y me puse de pie (133-134).

Unos días antes de la conversación con el Viejo, Zeledón había declarado “si iba a entrar de nuevo en acción, debía ver las cosas de otra manera, como puro negocio que eran” (107), pero ahora parece decidido, quiere rechazar la propuesta. Sin embargo, cuando el viejo, con indiferencia e insolencia, insinúa la debilidad de su reflexión, Zeledón queda perplejo, deja en suspenso su determinación y recobra la materialidad de su condición, para dejar la abstracción de un discurso político que por primera vez había logrado articular: no contesta y va al baño. De esa forma, la sesión termina con una renuncia o por lo menos una suspensión de la decisión. Evidentemente, la inacción no es indiferencia. La momentánea respuesta negativa de Zeledón es una *no ejecución intencional* que, como dice Paolo Virno (2013), también

requiere valor y osadía y que contribuye a la praxis con un aporte oblicuo. Es la decisión de no adherir al plan criminal y de mantenerse fiel a sí mismo.

Por su parte Aragón huye de Washington, renunciando a la investigación sobre la CIA y Roque Dalton, y a las mujeres con las que quería acostarse. Ya en el avión, escuchando a Tom Waits, por primera vez cede a los afectos movidos por los recuerdos:

Imaginando que era yo quien la cantaba, con la letra adaptada en español a la pérdida de mis amigos... y mencionaba al choco Guayo que había muerto ametrallado desde un helicóptero... en la siguiente estrofa me refería a Rene a quien un francotirador cazó a la salida de su casa, y en la estrofa tercera me refería a Ramón, asesinado por órdenes de un capitán del ejército (292).

Como la reflexión de Zeledón, también la enumeración dolidada de los amigos muertos elude por un momento el discurso cínico, suspende la distancia. La muerte de los amigos muestra el fundamento del miedo de Aragón, y comprueba que la acción política corre el riesgo de repetir el pasado mientras la supervivencia sea la preocupación central. Pero el miedo a la repetición no solo impide la acción de Aragón, sino que, al no ser una pesadilla localizada, alerta sobre la necesidad de no considerar la historia como si fuera un proceso inevitable, una predestinación.

Evidentemente, la emoción más recurrente en la novela es el miedo, que determina la relación con los demás, con el trabajo, con las circunstancias cotidianas, adquiriendo un valor epistemológico. Como dice Mabel Moraña, “el impulso afectivo, en cualquiera [...] modela la relación de la comunidad con su pasado, presente y futuro” (2012: 315). Si lo que más oprime a los personajes es el miedo a replicar el pasado, la maquinaria de persecución que angustia e inhibe a Zeledón y Aragón es espectral, no solamente por su invisibilidad y omnipresencia, sino porque viene de las muertes del pasado. Su verdad radica en la repetición de los asesinados ya que “un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar” (Derrida 1998: 18). Si en *La diáspora* Roque Dalton es un mito y un paradigma (124-125), su repetida apa-

rición en otras obras, hasta *Morongá*, es también una amonestación, un recordatorio: la muerte del poeta hace presente el peligro de la repetición. No son casuales los títulos del periódico digital *El faro* a propósito de la militarización de la Asamblea Legislativa el día 9 de febrero de 2020: “9F: el retorno del esplendor autoritario”, “El retorno de los fusiles”. El deseo de esclarecer el asesinato de Roque Dalton viene también de la necesidad de interrumpir la lúgubre repetición histórica y traumática, de superar la predeterminación o de insertarse en los pliegues de esta iteración.

La analogía de los finales de las dos secciones corresponde al paralelismo de la estructura narrativa inaugurado por los dos epígrafes. La primera proviene de la tragedia de Eurípides, *Orestes*:

Menelao: ¿Qué cosa sufres? ¿Qué enfermedad te aqueja?

Orestes: La conciencia, porque sin lugar a dudas que he cometido delitos terribles.

El epígrafe funciona en niveles diferentes, estableciendo una relación de contigüidad con Zeledón y a la vez un enlace antitético. Los versos destacan la intensidad de los afectos, relacionan el malestar de la conciencia con el malestar físico (Menelao habla de un estado patológico) y remarcan las cicatrices dejadas por una acción terrible, el matricidio. En la pregunta de Menelao hay la primera discrepancia: en la tragedia de Eurípides, otros personajes cuidan de Orestes, asustado y delirante, mientras que Zeledón, acostumbrado a combatir al lado de sus camaradas, ahora es afectado por la falta de confrontación, experimenta una soledad aterradora y obligada, un individualismo amplificado por la sociedad estadounidense.

El epígrafe que introduce la segunda parte profundiza justamente esta falta de relación a través de la figura de Narciso, con el cual Erasmo comparte la marcada autorreferencialidad: “Con asombro se admira a sí mismo, y permanece inmóvil con la mirada clavada en su propio reflejo”. La primacía del presente y su cotidianidad, la inmanencia absoluta y la falta de confrontación inhabilitan para Erasmo y Narciso otras perspectivas.

A través de la primera cita, Castellanos Moya remite a la tragedia griega, fundamentada en la puesta en escena de pasiones funestas que apelan a la empatía del público para que se realice la catarsis. Este es el punto crítico: en la tragedia griega la cadena significante trauma/memoria/afectos otorga la posibilidad de recomponer la comunidad de la polis, mientras que en las novelas de Castellanos Moya, en el tiempo del capitalismo tardío, persiste la cadena significante pero no hay recomposición, ni catarsis. No obstante, la memoria sigue siendo un espacio de significación, aun cuando ambiguo, oscuro, incierto y atormentado. De manera trágica, Orestes y Zeledón reconocen la memoria como parte del presente, y la actualidad del pasado induce a interrogarse no solamente sobre la culpa cometida, sino sobre el contexto en que se produjo, para acusar a los dioses, en el caso de Eurípides, para recalcar el horror de la guerra y las zonas opacas de la guerrilla, en el caso de Castellanos Moya. Si el dramaturgo griego recurre a la solidaridad del público, el escritor salvadoreño refuta justamente una representación que apunte a la identificación afectiva y a la empatía, deniega la ilusión de una escritura que, siguiendo el discurso de Berlant, es buena porque “produce *sentimiento* y, con él, algo parecido a la *conciencia*, que puede llevar a la acción” (2011: 17). Castellanos Moya se niega a cualquier tipo de concesión al lector, elabora un lenguaje y construye personajes y situaciones tan políticamente incorrectos que impiden una adhesión pacificadora. Su narrativa no suscita una indignación benévola, que puede resolverse en la complacencia, sino una incomodidad constante, se presenta como un desafío. La perfecta construcción narrativa de *Insensatez*, fundamentada en una intertextualidad abusiva e incómoda, no solo impide la empatía del lector con el protagonista, sino que, como he mostrado en otro artículo (2013), presenta la identificación llevada a cabo por el corrector como una malversación, una apropiación indebida de las palabras de los indígenas. Asimismo, en *Desmoronamiento*, como Magdalena Perkowska observa, el lector percibe la disforia “pero no se puede identificar con ella (sentirla empáticamente) ni desidentificar por completo (porque la entiende)” (2019: 100). Los afectos actúan políticamente a través de la incomodidad de una condición ambivalente, entre distancia y proximidad.

Conclusiones: los síntomas de la historia

El componente trágico de los epígrafes funciona por antítesis: Castellanos Moya no propone personajes heroicos o entramados épicos, más bien insiste en anécdotas cotidianas e intrascendentes, protagonizadas, en *Morongá*, por dos individuos que ahora se sienten “fuera de la historia”, pero que en su momento, aunque entre muchas contradicciones, sí la “escribieron”, como recitaba la retórica comprometida de las revoluciones latinoamericanas de la segunda mitad del siglo pasado. Se puede deducir que aunque carezcan de capacidad transformadora, Zeledón y Aragón en 2010 tienen un pensamiento inconforme con el orden de la dominación y reconocen las causas que producen su infelicidad. Pero, de manera implacable, el escritor parte de las cosas brutas, materiales, de los síntomas. Precisamente esta “dimensión menor” confiere a su narrativa un estatuto trágico, como afirma Alberto Moreiras (2019: 130), ya que el escritor se hace cargo de detectar los síntomas de un sistema injusto, a través de una estrategia que permite el desciframiento y la valoración de la realidad y de la historia (no de su fin). Castellanos Moya muestra las condiciones de experiencia, cómo se ordenan o desordenan los espacios, la memoria, los afectos. Si el “síntoma” es la manifestación empírica y circunscrita de una condición de posibilidad de la experiencia, que “suo malgrado incarna una forma trascendentale dell’esperienza” (Mazzeo 2019: 11), su individuación y escritura implica una dimensión también política de la literatura. Al percatarse de las condiciones de una etapa histórica, los personajes y los lectores pueden tratar de remodelarlas o reproducirlas. Los protagonistas de *Morongá*, vigilados y punidos, no se hacen cargo de una propuesta alternativa, más bien se dejan sojuzgar por los dispositivos de dominación, están ligados de manera disciplinaria a las jerarquías de las instituciones para las cuales trabajan, han interiorizado prejuicios: “no sé si por proceder del país del que procedo o si es algo constitutivo de mi persona, pero a menudo padezco el miedo de sentirme como un impostor o como un infiltrado, alguien que esconde su verdadera identidad y que en cualquier momento puede ser descubierto” (179). Cuando logran es-

caparse, no lo hacen de forma constitutiva, creando movimientos de deriva, según el planteamiento de Deleuze y Guattari, sino todo lo contrario: huyen, atrapados por las secuelas de los hechos que creen haber dejado atrás (Aragón) o participan sin convicción de una empresa que no les interesa (Zeledón). Aparentemente solo desean el sosiego del anonimato, sacarse de encima un pasado sufrido que la narración oficial de su país ya ha consignado al olvido. Esta perspectiva reducida de bienestar diario, privado e individual, fuera de la contingencia histórica, corresponde a la actitud de la posmodernidad y los afectos negativos de *Moronga* parecen fortalecer esta perspectiva. Pero los personajes de *Moronga* no pueden alcanzar esta normalidad anónima porque están afectados por un pasado irresuelto y sobre todo porque este pasado tiene un significado. No se trata solo de reconocer en Erasmo al pequeño Eri de *Desmoronamiento*, y en Zeledón al Josselito de la *Sirvienta y el luchador*. En la obra de Castellanos Moya, la memoria no es privada ni despolitizada, los hechos personales, como ya he subrayado, siempre se insertan en procesos políticos e ideológicos, hay una osmosis (invasiva, cruel, insistente, pero también creativa, motivadora, apasionante) entre lo individual y lo social, lo privado y lo público. La guerra no es un remoto telón de fondo, menos aún un espacio mítico, sino una presencia con la que es inevitable y necesario dialogar desde el presente que, siempre a pesar de todo, es todavía el lugar de una potencialidad, de una acción posible. Es evidente que Zeledón y Aragón no están en el “siglo obligatorio/que en airada espesura nos reúne” (Roque Dalton, “Hablando para mí”), pero muestran los efectos de un sistema despiadado en el que buscan una motivación más allá de la supervivencia, y, para el caso de Zeledón, hasta un *modus moriendi* que no fuese el suicidio, como exponen los versos en epígrafe. Contra el fin de historia, aunque “en tono menor”, estos personajes hacen proyectos; contra la resignación impuesta por la posmodernidad, están inconformes con lo real y la imposibilidad de la acción. Luego fracasan, porque Castellanos Moya los aprisiona en una maquinaria implacable (que corresponde también a la arquitectura perfecta de la novela), que destroza a hombres y proyectos porque así actúa el capitalismo global, una estructura impersonal y abstracta que sin embargo, como dice Mark Fisher (2009), no existiría sin nuestra

cooperación. Castellanos Moya es despiadado como el sistema que *Morongá* reproduce.

La puesta en escena de las potencialidades y de su ineficacia funciona también como sustracción simbólica a los parámetros del capitalismo, al análisis de coste-beneficios que predomina en sus discursos. Importunando al lector con personajes que hacen cosas inaceptables y/o inútiles, improductivas, el escritor no pretende retratar una situación digna de apoyo, sino una experiencia sintomática: se focaliza en la acción pero disocia trágicamente potencia y acto. De este modo, las hazañas negativas de sus personajes, que suscitan afectos negativos, pueden permitir el paso de la incomodidad a la disconformidad. De hecho, muchos síntomas de los personajes delatan un momento de desambientación.

Los afectos negativos que atraviesan a los personajes de Castellanos Moya ofrecen un testimonio indirecto sobre la situación emotiva fundamental de la que derivan, pero de la que no constituyen la única articulación posible. El escritor representa la dramática escisión de potencia y acción, pero indirectamente reivindica la potencialidad de las emociones negativas: la agencia se desplaza del texto a la recepción, de los personajes ficticios a los sujetos corpóreos. Las experiencias de Zeledón y Erasmo son fragmentos sintomáticos de fenómenos del presente y del pasado, y su trastorno, conmoción, ridiculez, incorrección son un desafío incómodo para el lector, una provocación destinada a suscitar inconformidad.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2010): *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke University.
- (2017): *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM.
- ARFUCH, Leonor (2016): “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, en *DeSignis*, n.º 24, pp. 245-254.
- AYRAM, Carlos (2019): “No hay nada más peligroso que el archivo. Figuraciones archivísticas y paranoicas en *Insensatez* (2004) y *Mo-*

- ronga (2018) de Horacio Castellanos Moya”, en *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, n.º 39, pp. 15-28.
- BALDOVINOS, Ricardo Roque (2018): “Un duelo por la historia: la saga de la familia Aragón”, en Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala (eds.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 33-54.
- BASILE, Teresa (2015): “Memorias perturbadoras/memorias autocríticas: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya”, en Teresa Basile (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- BERLANT Lauren (2011): *El corazón de la nación. Ensayo sobre política y sentimentalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BUIZA, Nanci (2013): “Trauma and the Poetics of Affect in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*”, en *Revista de Estudios Hispánicos* vol. 47, n.º 1, pp. 151-172.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2004): *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- (2007): *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona: Tusquets.
- (2008): “El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia”, en *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, n.º 17. <<http://istmo.denison.edu/n17/foro/castellanos.html>>.
- (2011a): *La sirvienta y el luchador*. Barcelona: Tusquets.
- (2011b): “Los mitos de la libertad son un privilegio de las elites”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 730, pp. 131-138.
- (2013): *El sueño del retorno*. Barcelona: Tusquets.
- (2018a): *Morongá*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2018b): *La diáspora*. Barcelona: Literatura Random House.
- DALTON, Roque (2005): *No pronuncies mi nombre. Poesía completa I*. San Salvador: DPI.
- DERRIDA, Jacques (1998): *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.

- FERMAN, Claudia (2012): "Textos del derrumbe: Horacio Castellanos Moya, Fernando Vallejo, Daniel Guebel", en Albino Chacón Gutiérrez y Marjorie Gamboa (eds.), *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana*. San José: Universidad Nacional de Costa Rica, pp. 247-265.
- FISHER, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero.
- FLEIG, Anne (2019): "Writing Affect", en Jan Slaby y Christian von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*. London: Routledge, pp. 178-186.
- HOCHSCHILD, Arlie Russell (1975): "The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities", en M. Millman y R. M. Kanter (eds.), *Another Voice: Feminist Perspectives on Social Life and Social Science*. New York: Anchor Books, pp. 280-307.
- (2008): *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y el trabajo*. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- JOSSA, Emanuela (2013): "Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en *Insensatez* de H. Castellanos Moya y *El material humano* de R. Rey Rosa", en *Centroamericana*, vol. 23, n.º 2, pp. 31-58.
- (2019): "Horacio Castellanos Moya, *Morongá*", en *Altre Modernità*, n.º 21, pp. 346-349.
- (2020): "El verbo afectar: afectos y discreción en *El verbo J* de Claudia Hernández", en *Altre Modernità*, n.º 24, pp. 285-304.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MACÓN, Cecilia (2014): "Género, afectos y política. Lauren Berlant y la irrupción de un dilema", en *Debate Feminista*, n.º 49, pp. 163-186.
- (2015): "Giro afectivo y reparación testimonial: El caso de la violencia sexual en los juicios por crímenes de lesa humanidad", en *Mora*, n.º 21, pp. 63-87.
- MAZZEO, Marco (2019): *Capitalismo lingüístico e natura umana. Per una storia naturale*. Roma: DeriveApprodi.
- MORAÑA, Mabel (2012): "Postscriptum. El afecto en la caja de las herramientas", en Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 313-337.

- MOREIRAS, Alberto (2018): “La cuestión del cinismo. Lectura de *La diáspora*”, en Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala (eds.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 107-132.
- NGAI, Sianne (2007): *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- NUSSBAUM, Martha C. (1995): *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Bracon.
- PERKOWSKA, Magdalena (2018): “Una lectura de(sde) los escombros: emociones negativas e historia en *Desmoronamiento*”, en Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala (eds.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 79-106.
- VIRNO, Paolo (2003): *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Torino: Bollati Boringhieri.
- (2013): “Azioni negative”, en *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 7, n.º 2, pp. 216-221.