

EL CUERPO Y LA SUBJETIVIDAD NARRATIVA EN TRES NOVELAS DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

Adriana Sara Jastrzębska

Instytut Filologii Romańskiej, Uniwersytet Jagielloński,
Al. Mickiewicza 9, 31-120, Kraków, Polonia
adriana.jastrzebska@uj.edu.pl

Corporeality and narrative subjectivity in three novels by Horacio Castellanos Moya

Abstract: In his novels, Horacio Castellanos Moya employs homo-diegetic narration with traces of orality, or a hetero-diegetic one, focalised from the character's perspective. As a result, the vision of reality in his works is a combination of individual experiences. It reflects experiences and perceptions of the world, frequently distorted by trauma, an illness, a vice, or an ideology. On the basis of examples from three of Castellanos Moya's novels – *El asco*. *Thomas Bernhard in San Salvador* (1997), *La diablo en el espejo* (2000), and *El arma en el hombre* (2001) – the paper analyses the importance of the human body and various aspects of corporeality in the construction of these subjectivities. How are identities and subjectivities constructed from and through corporeality? How is corporeality situated in narratives of violence? The paper focuses on the corporeal dimension of human identity and narrative subjectivity concerning three levels: corporeality-identity, corporeality-violence, and corporeality-transgression of a human being. The paper demonstrates that corporeality factors determine and modulate the narrative voice focalised from the character. The modifying mechanisms impact on the narrator's corporeal dimension as formal mimesis. Furthermore, the character's physical configuration imposes itself as a filter of the perception of reality. From this perspective, the novels are configured as violent texts in their texture and on the diegetic level.

Keywords: corporeality; violence; Salvadorean post-war period; narrative subjectivity; crime fiction; Horacio Castellanos Moya

Resumen: En sus novelas, Horacio Castellanos Moya recurre a la narración homodiegética, en primera persona con trazas de oralidad, o a una tercera persona focalizada desde el personaje. La visión de la realidad en sus obras se configura como una suma de experiencias individuales o de subjetividades que dan cuenta de sus experiencias y su percepción del mundo, con frecuencia distorsionada por un trauma, una enfermedad, un vicio o una ideología. Recurriendo a ejemplos de tres novelas del autor salvadoreño –*El asco*. *Thomas*

Bernhard en San Salvador (1997), *La diablo en el espejo* (2000) y *El arma en el hombre* (2001)– en el texto se propone analizar el papel que en la construcción de dichas subjetividades desempeña el cuerpo humano y varios aspectos de la corporalidad. ¿Hasta qué punto la identidad y la subjetividad se construyen a partir y a través de su corporalidad? ¿Cómo se sitúa lo corporal en los relatos sobre la violencia? Nos concentramos en la dimensión corporal de la identidad humana y la subjetividad narrativa en tres planos: corporalidad-identidad, corporalidad-violencia, corporalidad-transgresión de lo humano. Se demuestra que los factores relacionados con la corporalidad determinan y modelan la voz narrativa focalizada desde el personaje. Los mecanismos modificadores intervienen en la dimensión corporal del narrador en una suerte de mimetismo formal; además, la configuración física del personaje se impone como un filtro de la percepción de la realidad. En este sentido, las novelas se configuran como textos violentos en su textura y en el plano diegético.

Palabras clave: corporalidad; violencia; posguerra salvadoreña; subjetividad narrativa; novela negra; Horacio Castellanos Moya

1. Introducción

El salvadoreño Horacio Castellanos Moya es uno de los autores cuya vida y obra enfocan perfectamente las tendencias y tensiones que existen en el seno de la narrativa centroamericana vinculada a la historia reciente y, por consiguiente, a la violencia. Parecen muy paradigmáticas tanto la poética particular del escritor salvadoreño, como las estrategias narrativas de plantear el tema de la historia, la política y sus repercusiones en individuos y sociedades. Son temas centrales en la llamada «Saga de los Aragón», que, en varias novelas protagonizadas por una familia burguesa intelectual y su entorno, narra la historia de El Salvador en el siglo XX y en la actualidad,¹ así como en otros textos moyanos ambientados en El Salvador² o bien en otro país de Centroamérica.³ Las novelas de Castellanos Moya manifiestan una intertextualidad particular que demuestra características de lo que Gérard Genette (1989: 219) denomina continuación *paralítica*. Tramas y personajes secundarios en una novela desempeñan el papel protagónico en otra, contribuyendo a

[...] elaborar un panorama bastante amplio de todo lo que es la sociedad salvadoreña en el siglo XX porque abarcan varias clases sociales, la historia de víctimas, victimarios, de los soldados, guerrilleros, de gente de clase alta, media y baja [...] (Wieser 2010: 95).

Cabe subrayar que el universo novelesco moyano se configura más bien como una suma de subjetividades y experiencias individuales que se acumulan, sobrepone e interfieren, no como una imagen colectiva de diferentes sectores de la sociedad salvadoreña. El escritor establece un juego particular, marcado de ironía o parodia, con el testimonio, género clave de la literatura centroamericana del siglo XX, lo que lo sitúa dentro de lo que la crítica denomina a veces como una estética del cinismo (véase, p. ej., Cortez 2010). De ahí, la necesidad del uso de la primera persona gramatical, una narración que Genette (1998: 70) califica como autodiegética y un

¹ Los títulos más conocidos de la saga son *Donde no estén ustedes* (2004), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *El sueño del retorno* (2013) y *Moronga* (2018).

² *Baile con serpientes* (1996), *El asco* (1997), *La diablo en el espejo* (2000) y *El arma en el hombre* (2001).

³ Se trata sobre todo de *Insensatez* (2004).

individuo-personaje que, a diferencia de relatos testimoniales clásicos, no es portavoz de una comunidad que denuncia problemas colectivos, sino precisamente un individuo para quien no existe nada más importante que él/ella mismo/a. Como observa acertadamente José Juan Colín:

Este personaje debe analizar su situación y encontrar respuesta a su circunstancia. No existe un aliciente ideológico o una culpabilidad moral. [...] [D]econstruye su propia historia para darle sentido a su experiencia y, así, racionalizar su presente [...]. Además, se trata siempre de un individuo desfachatado, descreído, desilusionado con su realidad [...]. De manera que la piedra angular (...) es el acercamiento a la acción por medio de una voz narrativa que discurre en primera persona, un YO, de cuyo ambiente es el eje central [...]. (Colín 2016: 90-91).

Lo que definimos como subjetividad narrativa se fundamenta precisamente en lo que indica Colín: la relevancia del individuo narrador, emisor y responsable de la forma definitiva del relato debido al manejo de la primera persona o una tercera persona muy pegada al personaje. La subjetividad narrativa en los textos moyanos se configura a través de dos aspectos principales. El primero, vinculado con el relato mismo, es consecuencia de la naturaleza de la narración homo- o autodiegética y de la primera persona gramatical utilizada. En su trabajo dedicado al uso de los pronombres personales en la novela Michel Butor (1996: 89) indica la narración en primera persona como un grado superior del realismo, ya que tiene en cuenta no solo el conocimiento que el narrador tiene de los acontecimientos narrados, sino, sobre todo, la ignorancia, uno de los fundamentos de la realidad humana. En un relato en primera persona la voz narrativa puede tanto informar como desinformar sobre los acontecimientos (véase Głowiński 1997: 55). La narración homodiegética, a través de un «yo» narrador, puede usarse, pues, como instrumento hábil de distorsionar la propia realidad representada, construyendo su visión parcial, fragmentaria, salpicada de huecos y lagunas, filtrada por la mente del narrador-personaje, sus conocimientos y desconocimientos, su sensibilidad y su intelecto, pero igualmente por los objetivos y propósitos –sean conscientes o no– del acto de narrar.

El segundo aspecto fundamental que configura la subjetividad narrativa se vincula, hasta cierto punto, con el concepto de la identidad narrativa de Paul Ricoeur. El filósofo francés la percibe como fruto de la unión de la historia y de la ficción y como la única manera de asignarle al nombre propio de un individuo un soporte de permanencia. Señala:

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta solo puede ser narrativa [...] [S]in la ayuda de la narración, el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución: o se presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados o se sostiene, siguiendo a Hume y Nietzsche, que este sujeto idéntico no es más que una ilusión sustancialista [...] (Ricoeur 2009: 997-998).

Aplicamos el término de Ricoeur a escala micro, para subrayar que la identidad de los sujetos que hablan en las novelas analizadas se construye a medida que procede su narración, combinando elementos de su historia (cuanto ocurre en el plano de la acción) y elementos de la ficción (la imaginación, las convicciones que uno tiene sobre sí mismo y su relación con el mundo, influencias de la producción cultural, etc.). Dicha identidad de los narradores trasciende una simple suma de sus palabras, estados de ánimo y acontecimientos relatados.

A raíz del tema central del presente estudio surge, pues, la pregunta: ¿hasta qué punto la corporalidad desempeña un rol importante en la configuración y/o formación de la subjetividad narrativa? En el presente artículo se señalarán algunos puntos de encuentro entre lo corporal y la subjetividad narrativa de los personajes de tres novelas moyanas: *El asco*. Thomas Bernhard en San Salvador (1997), *La diabla en el espejo* (2000) y *El arma en el hombre* (2001).

La corporalidad y lo corporal se entienden aquí *sensu largo*: como todos los aspectos relacionados con el hombre como ser biológico, sometido a las leyes de la física, todo lo relacionado con su cuerpo, con su funcionamiento interno y externo, visible e invisible, con los sentidos, así como el papel que dicha corporalidad desempeña en el proceso de la construcción de identidades individuales y colectivas.

Las relaciones entre lo corporal y la subjetividad narrativa se observan en las novelas en por lo menos tres planos: corporalidad-identidad, corporalidad-violencia, corporalidad-transgresión de lo humano.

2. Cuerpo delator

La corporalidad y la identidad ostentan sus interdependencias en la novela *El asco*. Thomas Bernhard en San Salvador. Es una larga diatriba del emigrado Edgardo Vega (que, establecido en Canadá, ha cambiado su nombre y ahora se llama Thomas Bernhard), que vuelve a su país natal por razones familiares y topa con la realidad salvadoreña. La propia forma de la novela –un monólogo vehemente y acelerado, dirigido a Moya, su narratario silencioso– y la situación enunciativa en que dos hombres hablan en una cervecería, aguantando el calor y tomando whisky, ponen de manifiesto el papel crucial de lo corpóreo en la producción del relato cuyo centro es la identidad: la salvadoreña y la individual del protagonista-narrador.

En este sentido, en *El asco* observamos dos procesos –aparentemente separados o incluso opuestos– de construir la identidad a partir de lo corporal. En primer lugar, se trata de pintar un retrato del salvadoreño cuyas características y cuyo comportamiento tendrán origen en su cuerpo, en su código genético, en su raza. Edgardo Vega fundamenta su diatriba en una postura biologicista propia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que percibe la condición social del ser humano como consecuencia y producto de su corporalidad, reduciendo al hombre «[...] a un ser orgánico de características físicas, sin ver las imbricaciones sociales y culturales que afectan las costumbres y usos del cuerpo. Así, se naturaliza al sujeto y a toda desigualdad social» (Mazzaferro 2010: 160).

El otro proceso consiste en autocontruirse –y autocaracterizarse– la propia identidad y subjetividad de Vega a medida que progresa su historia de regreso a El Salvador y avance su relato que escucha Moya.

Ambos procesos en cuestión se anuncian desde una primera escena de la novela:

A mí me encanta venir al final de la tarde, sentarme aquí en el patio, a beber un par de whiskis, tranquilamente, escuchando la música que le pido a Tolín, me dijo Vega, no sentarme en la barra, allá adentro, mucho calor en la barra, mucho calor allá adentro, es mejor aquí en el patio, con un trago y el jazz que pone Tolín. Es el único lugar donde me siento bien en este país, el único lugar decente, las demás cervecerías son una inmundicia, abominables, llenas de tipos que beben cerveza hasta reventar, no lo puedo entender, Moya, no puedo entender cómo esta raza bebe esa cochinateda de cerveza con tanta ansiedad, me dijo Vega, una cerveza cochina, para animales, que sólo produce diarrea, es lo que bebe la gente aquí, y lo peor es que se siente orgullosa de beber una cochinateda, son capaces de matarte si les decís que lo que están bebiendo es una cochinateda, agua sucia, no cerveza, en ningún lugar del mundo eso sería considerado como cerveza, Moya, vos lo sabes como yo, ése es un líquido asqueroso, sólo lo pueden beber con tal pasión por ignorancia, me dijo Vega, son tan ignorantes que beben esa cochinateda con orgullo, y no con cualquier orgullo, sino con orgullo de nacionalidad, con orgullo de que están bebiendo la mejor cerveza del mundo, porque la Pilsener salvadoreña es la mejor cerveza del mundo, no una cochinateda que únicamente produce diarrea como pensaría cualquier persona en su sano juicio, sino la mejor cerveza del mundo, porque esa es la primera y principal característica de los pueblos ignorantes, consideran que su miasma es la mejor del mundo, son capaces de matarte si les negás que su miasma, que su mugrosa cerveza diarreica, es la mejor del mundo, me dijo Vega. Me gusta este lugar, no se parece en nada a esa mugre de cervecerías donde venden esa cochinateda de cerveza que aquí se bebe con tanta pasión, Moya, este lugar tiene su propia personalidad, una decoración para gente mínimamente sensible, aunque se llame La Lumbre, aunque en la noche sea horroroso, insoportable por la bulla de esos grupos de rock [...]. Pero a esta hora de la tarde este bar me gusta, Moya, es el único sitio al que puedo venir, donde nadie me molesta, donde nadie se mete conmigo, me dijo Vega (Castellanos Moya 1997: 15-17).

La voz narrativa de Vega se autodefine en clara oposición a los demás salvadoreños y a la salvadoreñidad en general. Niega rotundamente pertenecer a «esta raza» optando por un distanciamiento físico y mental, cuestionando la propia humanidad de los salvadoreños, atribuyéndoles rasgos animalescos, violencia genética y falta de sensibilidad alguna. Se configura como un observador y un comentarista del Otro, no necesariamente humano. Al mismo tiempo, Vega aguanta el mismo calor del bar y su crítica vehemente de la cerveza Pilsener se expresa a través de una serie de reacciones físicas propias de enfermedades (diarrea, vómitos, asco, etc.). En su visión, los salvadoreños son seres animalescos, bárbaros y violentos, producto de las condiciones naturales de trópico y la mala calidad de cuanto ingieren. El propio Vega se ve a sí mismo como moral e intelectualmente superior, aunque la mayoría de sus reacciones frente a lo salvadoreño residen en su cuerpo, lo que ya se indica en el propio título de la obra. He aquí algunos ejemplos: «Casi me vomito, Moya, casi vomito del asco» (Castellanos Moya 1997: 56); «De inmediato empecé a sudar y a sentir que mis sienas palpitaban como si la presión sanguínea se me hubiese subido sin control y mi cabeza estuviera a punto de estallar, me dijo Vega» (*ibid.*:102); «[...] esas

horribles tortillas grasosas rellenas de chicharrón que la gente llama pupusas, como si esas pupusas me produjeran a mí algo más que diarrea, como si yo pudiera disfrutar semejante comida grasosa y diarreica» (*ibid.*: 67); «Aún siento escalofríos de sólo recordarlo, Moya» (*ibid.*: 96).

A lo largo de la diatriba, la voz narrativa construye consencuentemente la imagen del salvadoreño puramente corporal, biológico, determinado por sus instintos más bajos y reducido a un *hic et nunc*, sin historia y sin futuro. Les niega a los salvadoreños incluso el estatus de una nación, al observar:

A nadie le interesa ni la literatura, ni la historia, ni nada que tenga que ver con el pensamiento o con las humanidades, por eso no existe la carrera de historia, ninguna universidad tiene la carrera de historia, un país increíble, Moya, nadie puede estudiar historia porque no hay carrera de historia, y no hay carrera de historia porque a nadie le interesa la historia, es la verdad, me dijo Vega. Y todavía hay despistados que llaman «nación» a este sitio, un sinsentido, una estupidez que daría risa si no fuera por lo grotesco: cómo pueden llamar «nación» a un sitio poblado por individuos a los que no les interesa tener historia ni saber nada de su historia, un sitio poblado por individuos cuyo único interés es imitar a los militares y ser administradores de empresas, me dijo Vega. Un tremendo asco, Moya, un asco tremendísimo es lo que me produce este país (Castellanos Moya 1997: 29-30).

Vemos, pues, que, en la diatriba, el salvadoreño queda reducido a pura corporalidad, privado de su dimensión humana y política, mientras que el sensible e intelectualmente sofisticado Edgardo Vega, que, refiriéndose a sí mismo, asegura que «la sangre no significa nada, la sangre es un azar, algo perfectamente prescindible» (Castellanos Moya 1997: 41), experimenta su regreso a El Salvador mayoritariamente en su cuerpo, a través de su cuerpo y recurriendo a una retórica escatológica.

Otra escena clave, en que podemos observar la configuración, por un lado, de la identidad salvadoreña fundamentada en lo físico y, por el otro, de la subjetividad narrativa del protagonista, es el relato del viaje en avión desde Canadá a San Salvador. A Vega le toca viajar con una multitud de compatriotas cuya salvadoreñidad más estereotipada emana de su corporalidad y su manera de vestir: hombres sombrerudos y mujeres que usan delantales. Durante el vuelo Vega se siente físicamente agredido por ellos:

Me asignaron un asiento intermedio entre un sombrerudo y una mujer regordeta que usaba delantal, me dijo Vega, un sombrerudo que se sacaba los mocos compulsivamente y los untaba en cuanto lugar pudiera y una mujer regordeta que sudaba a chorros y se secaba con el delantal o con una toalla que llevaba enrollada al cuello. Durante el despegue se mantuvieron distantes: el sombrerudo empecinado con sus mocos y la regordeta exprimiendo su toalla. Fue el único momento de tranquilidad que tuve en el vuelo, los únicos minutos de paz y sosiego, Moya, porque una vez que estuvimos en el aire, [...], mis compañeros de asientos comenzaron a hablarme casi al mismo tiempo, [...], prácticamente empapándose de saliva, ensartándose los codos, en una especie de confesión histérica a dos voces sobre lo que habían sido sus últimos años en Washington, una confesión histérica sobre las peripecias de un par de inmigrantes salvadoreños en Washington, las aventuras de un sombrerudo que no paraba de sacarse los mocos compulsivamente y de una regordeta que por momentos me restregaba su mugrosa toalla empapada de su no menos mugroso sudor. Horrible, Moya, porque a medida que hablaban, que crecía su entusiasmo,

exhalaban con mayor intensidad sus pútridos olores, [...]. Lo peor fue cuando les sirvieron el primer trago, Moya, nunca he visto personas que pierdan los estribos con tanta facilidad, nunca he visto personas que enloquezcan tan fulminantemente luego de beber un trago: empezaron a escupir en el piso de la cabina, sin parar de vociferar, a escupir y a acompañar sus gritos de los gestos más obscenos, de las risas más obscenas, mientras el sombrero ahora pegaba sus mocos descaradamente hasta en la ventanilla y la regordeta blandía la toalla como un arma de asalto. Hubo un momento en que creí que mis nervios estallarían, me dijo Vega, y me puse de pie para ir a los sanitarios: entonces descubrí que escenas semejantes a la que sucedía en mi fila de asientos tenían lugar en la mayor parte de la cabina. [...] Algo verdaderamente horripilante, un espectáculo del que sólo pude escapar en los momentos en que me refugiaba en los sanitarios, pero pronto los sanitarios se convirtieron en compartimentos asquerosos por las escupidas, los restos de vómitos, orines y demás excrecencias; pronto los sanitarios se convirtieron en un espacio irrespirable porque esos sujetos orinaban en los lavabos, Moya, estoy seguro que esos sombrero-babes y con mirada criminal, exacerbados por la inminente llegada a esta mugre, orinaban en los lavabos, sólo el hecho de que ellos orinaran en los lavabos explica la hedentina que pronto hizo imposible que yo me refugiara en los sanitarios. Y eso no fue todo: aún tuve que resistir el instante en que la regordeta sudorosa, con la toalla enrollada al cuello y el delantal desarrugado, se puso de pie, escupió en el piso y empezó a dar alaridos, agitando el vaso de manera tal que me salpicaba de licor, gritando que un guaro atroz llamado «Muñeco» era diez veces mejor que ese whisky, [...]; y en seguida, la regordeta que cada vez sudaba más copiosamente y ahora blandía amenazante su toalla empapada, hizo el gesto propio de quien está a punto de vomitar, me dijo Vega (Castellanos Moya 1997: 92-94).

Vemos aquí una clara conexión entre lo físico, lo corporal y la identidad salvadoreña: un aspecto y comportamiento estereotipado y la creciente presencia de materia biológica (excrementos, vómitos, etc.) a medida que el avión se acerca a San Salvador. Los salvadoreños invaden el espacio, se apropian del mismo, salpicándolo con sus fluidos y secreciones corporales, lo convierten en prolongación de sus cuerpos.

En la visión de Edgardo Vega, su nación se ve reducida a estas hipérboles naturalistas y obscenas. Lo paradójico es que, por más que el narrador niegue ser uno de ellos, los salvadoreños del avión lo reconocen como compatriota, uno de los suyos. Posiblemente, por su aspecto físico, su comportamiento y su manera de hablar. Su salvadoreñidad avergonzante y negada choca contra la salvadoreñidad exteriorizada y ostentosa de sus co-viajeros, pero, de todas maneras, se reflejan la una en la otra.

El último ejemplo interesante de la construcción de identidad y subjetividad narrativa en *El asco* y, al mismo tiempo, una suerte de clímax de la experiencia salvadoreña de Vega (que parece ir *in crescendo*), es el relato sobre una noche de fiesta a que le invita su hermano y, en consecuencia, la supuesta pérdida del pasaporte canadiense.

Edgardo Vega, al aceptar la invitación de su hermano, se une al grupo que, más que personas, parece una manada de bestias que buscan satisfacer sus instintos más bajos:

El mayor placer de mi hermano es «ir a joder» en la noche, Moya, el mayor placer de él y de sus amigos consiste en apoltronarse en una cervecería a beber cantidades de esa diarreica cerveza hasta alcanzar la imbecilidad plena, luego entrar a una discoteca a saltar como primates y, por último, visitar un sórdido prostíbulo. Estas son las tres etapas del «ir a joder» en la noche, el ritual que los mantiene con vida, su diversión máxima [...] (Castellanos Moya 1997: 104).

Por mucho que se distancie de sus acompañantes, por mucho que subraye su superioridad en todos los aspectos, Vega no puede cuestionar su parentesco con uno de los seres animalescos que se emborrachan en una cervecería de mala muerte. Igualmente, está sudando como todos los demás y tampoco destaca por su aspecto físico; se confunde con el resto de salvadoreños repulsivos. De igual manera, las dos vertientes de la configuración de la identidad y subjetividad narrativa, la dimensión colectiva y la individual, la visión del Otro y de uno mismo van interfiriéndose y confundiendo.

Camino al prostíbulo, Vega se da cuenta de que incluso el lenguaje típicamente salvadoreño se ve marcado por lo escatológico y obsceno:

[...] yo apenas les ponía atención y sólo me percataba de que en cada frase incluían la palabra «cerote», me dijo Vega. Nunca he visto gente con más excremento en la boca que la de este país, Moya, no en balde la palabra «cerote» es su principal muletilla de lenguaje, no tienen en la boca otra palabra que «cerote», su vocabulario se limita a la palabra «cerote» y sus derivados: cerotísimo, cerotear, cerotada. Increíble, Moya, cuando lo ves con distancia, una palabra que designa un trozo de excremento, una vulgar y asquerosa palabra que significa una porción de excremento humano que se expele de una vez, la más soez palabra sinónima de mojón es la que tienen metida en la boca con mayor fijeza mi hermano y su amigo negroide, me dijo Vega (Castellanos Moya 1997: 116).

Lo que resalta es que el hermano de Vega y un amigo suyo están llamándole «cerote» al narrador como muestra de familiaridad y cariño, reconociéndolo a Vega como uno de los suyos, incluyéndolo en una suerte de salvadoreñidad simbólicamente expresada por la muletilla que remite a excrementos.

En el prostíbulo, el choque de Vega con la salvadoreñidad fundamentada en pura corporalidad, pura biología, llega a su apogeo, protagonizado, una vez más, por fluidos corporales, excreciones, escatología y obscenidad:

Te aseguro que al sólo cruzar el umbral de «La oficina» tuve que caminar con extremo cuidado, Moya, atento para no deslizarme en aquel semen cristalizado sobre las baldosas. No miento, Moya, ese antro hedía a semen, en ese antro había semen por todas partes: pegoteado en las paredes, untado en los muebles, cristalizado sobre las baldosas. La náusea más demoledora de mi vida, la más tremenda y horrible náusea la tuve ahí, en «La oficina», un antro infectado de mujeres sebosas que desplazaban su cuerpo purulento por pasillos y salones, mujeres purulentas y fatigadas que desparramaban sobre sofás y sillones sus carnes atiborradas de los más diversos sudores, me dijo Vega. Y ahí estaba yo, Moya: en el vértigo de la náusea, sentado en el borde de una silla, con el rostro contraído por el asco, evitando untarme de semen en los sofás y las paredes, evitando deslizarme sobre el semen cristalizado en las baldosas, [...] Hubo un momento, Moya, en que ya no pude contener la náusea, [...]. Me puse de pie de inmediato, Moya, y fui en busca de los sanitarios, caminando con extremo cuidado, para no deslizarme y caer sobre el semen cristalizado en las baldosas. Y entonces vino lo peor, Moya: aquellos eran los sanitarios más inmundos que he visto en mi vida, te lo juro, nunca había visto tanta inmundicia concentrada en un espacio tan reducido, me dijo Vega. 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 inundo de mi vida, la más sórdida y asquerosa manera de vomitar que podas 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 (Castellanos Moya 1997: 118-120).

Proponemos interpretar la escena citada como una simbólica –y hasta cierto punto también literal– reintegración de Edgardo Vega a la salvadoreñidad, que hasta ahora ha ido construyendo desde lo corporal, lo animalesco, lo biológico o biologicista, ya que justo después, este descubre que se le ha extraviado su pasaporte canadiense, la clave y fundamento de su nueva identidad. Se ve «[...] de nuevo convertido en un salvadoreño que no tiene otra opción que vegetar en esta inmundicia» (Castellanos Moya 1997: 121). Para encontrar el documento, Vega se sumerge en excrementos e inmundicias: busca –en vano– en los sanitarios, entre los papeles untados de excrementos, en los charcos de orines, vomitos y semen. Finalmente, resulta que el pasaporte se le había caído en el carro, pero mientras está buscando, el protagonista está atrapado, como en una jaula, en su salvadoreñidad reducida, a través de su propio relato, a lo biológico, lo corpóreo, lo bestial. Observa a este respecto Alina Mazzaferro:

Y Vega cae en su propia trampa: él puede diferenciarse intelectualmente de sus compatriotas, cambiarse el nombre y la nacionalidad, irse a vivir a otro país y mirarlo todo desde ese punto de vista ambiguo –ese «afueradentro» de la nación–; sin embargo, no podrá nunca deshacerse de su cuerpo salvadoreño –que nunca describe, pero se estima que es similar al de su hermano y su madre–, un cuerpo que al regresar a su ambiente natural vuelve a sudar y a emanar los mismos hedores que los de tantos otros cuerpos salvadoreños que le repugnan (Mazzaferro 2010: 161).

Los dos procesos de construir y narrar la identidad colectiva salvadoreña y la subjetividad narrativa del protagonista que al principio podían parecer independientes o hasta opuestos, enfrentando al «yo» del narrador al Otro, el salvadoreño en este caso, resultan ser estrechamente vinculados e incluso complementarios. En definitiva, la subjetividad narrativa de Edgardo Vega se fundamenta, en igual medida, en su propia corporalidad experimentada y vivida en su reencuentro con El Salvador y en la corporalidad salvadoreña rechazada, negada, pero siempre presente en el supuesto canadiense que se hace llamar Thomas Bernhard.

3. Cuerpo jerarquizador

Dos novelas moyanas que Doris Wieser (2012: 203) clasifica como negrocriminales, *La diablo en el espejo* y *El arma en el hombre*, son hasta cierto punto novelas hermanas o complementarias. Ambas se concentran en la violencia generada en la sociedad salvadoreña a raíz de falta de políticas sociales eficientes en la posguerra. Están unidas por una fuerte relación inter- o intratextual (o, como hemos propuesto anteriormente, *paraléptica*): el suceso central de *La diablo en el espejo*, el asesinato brutal de Olga María de Trabanino y su posterior investigación, en *El arma en el hombre* es uno de los acontecimientos protagonizados por el desmovilizado Robocop, y se narra desde un punto de vista diferente.⁴ Igualmente, varios de los personajes aparecen en las dos historias

⁴ Los ecos del asesinato de la Señora de Trabanino resuenan también en *El asco*. En este sentido, las tres novelas analizadas en este trabajo pueden ser leídas como una trilogía sobre la violencia de la posguerra salvadoreña. A este respecto resulta muy convincente el trabajo de Matthew Richey (2016).

en papeles sociales distintos, enfocados desde distancias y perspectivas diferentes, pero bien identificables por parte del lector debido a unas pistas que le ha dejado el autor, convirtiéndolo en un detective mejor informado que los que aparecen dentro del mundo diegético de ambas novelas.⁵

Desde el punto de vista del presente artículo, es crucial que en las dos novelas –narradas por narradores extremadamente diferentes psíquica y socialmente– lo físico constituye uno de los factores más importantes en la construcción de la identidad de los narradores y protagonistas, reflejando el acierto de la constatación de David Le Breton sobre la construcción social y cultural del cuerpo que «[...] metaforiza lo social y lo social metaforiza al cuerpo» (Le Breton 2002: 73).

En *La diabla en el espejo*, el cuerpo –en forma de un cadáver– abre la novela como un desentonador del relato que empieza en el velorio y posterior entierro de Olga María, una mujer de 30 años, de buena familia, madre de dos hijas y esposa de un hombre de negocios rico, asaltada y asesinada en su propia casa. La voz narrativa de la novela se identifica como Laura Rivera, amiga de la difunta que se dirige a una «niña» silenciosa de cuyas intervenciones nos enteramos por las reacciones de la narradora y que, finalmente, resulta ser producto de su imaginación, una suerte de emanación de su yo (o subjetividad narrativa), un espejo en que se refleja la mujer y el mundo en que vive. En su relato que –a medida que progresa– se vuelve cada vez más inestable y psicótico hasta desembocar en la internación de Laura en un hospital psiquiátrico, la narradora en vano se empeña en mantener en pie una imagen positiva de su amiga, de sí misma, de su clase social y de su estilo de vida. En este sentido Laura Rivera y la asesinada Olga María pueden ser, hasta cierto punto, identificadas la una con la otra; la narradora habla desde su propia perspectiva, pero haciendo de portavoz de la difunta y, finalmente, como portadora de cierta axiología y moral propia de la clase social y un entorno que ambas mujeres compartían (así como compartían experiencias, deseos y hombres). En este mundo, la dimensión física, corporal del ser humano resulta sumamente importante como marca de distinción y de jerarquías sociales. La belleza física es signo de bondad, de belleza moral y de alta posición social. Para Laura, la reflexión sobre el aspecto físico es también una primera y fundamental vía de absorber e interpretar la realidad de la muerte de su amiga. Desde las primeras escenas se concentra en cómo ha quedado su amiga muerta y cómo va a presentarse en el ataúd:

Ahí la traen, al fin. Vení, acompañame, a ver cómo quedó. Mira qué arreglos florales más preciosos: éste es de la compañía de publicidad de Marito. Te lo dije, niña, era el mejor vestido, se ve tan preciosa, la han arreglado muy bien, hasta el hoyito en la sien casi no se le nota. La vida es una calamidad. Cómo le pudo pasar esto. [...] Mirá el peinado qué lindo le ha quedado, tal como lo usaba cuando iba a las fiestas, la propia Mercedes se vino del salón de belleza para arreglarla (Castellanos Moya 2000: 14).

Varios elementos de la vestimenta y apariencia física de la difunta –evaluados como bellos o lindos, por lo cual sabemos que la narradora comparte los gustos de su amiga– sirven en el relato de Laura como focos a través de los cuales se reconstruye

⁵ Este aspecto se ha analizado a fondo en el trabajo de Doris Wieser «Whodunit e intratextualidad en *La diabla en el espejo* y *El arma en el hombre* de Horacio Castellanos Moya» (Wieser 2012).

la vida íntima y social de Olga María de Trabanino. Igualmente, permiten establecer y mantener una comunicación con los demás: «Abrí el armario para que revisáramos la ropa [...]; fue cuando escogí el vestido de raso negro que lleva puesto Olga María, llamé a Mercedes al salón de belleza para contarle la tragedia y pedirle que viniera a la funeraria a peinar lo mejor posible a Olga María [...]» (Castellanos Moya 2000: 19).

La belleza póstuma de Olga María es, para su amiga, una prueba de un carácter dulce, la bondad y otras virtudes. La atractividad física y la elegancia –sirviendo de *distinción* en el sentido que le otorga a la palabra Pierre Bourdieu– se traducen en virtudes de la personalidad, carácter y moral de la mujer, reforzando la tragedia, por ser la difunta un ser tan angelical. Subrayan su condición de víctima, pura e inocente, del asesino que, a su vez, representa la parte más fea de la sociedad salvadoreña de la posguerra.

Conforme progresa el relato, se acumulan detalles relacionados con el vestuario, el cuerpo y la apariencia, tanto en relación con la mujer asesinada, como con la propia Laura Rivera, demostrando el lugar privilegiado que lo visual, la belleza y el cuerpo ocupan en su vida. Lo físico precede –o hasta sustituye– la reflexión de cualquier otra índole. Lo vemos muy bien en las escenas del entierro que para la narradora es, sobre todo, una experiencia corporal:

Qué calor más horrible hacía en esa iglesia, niña. No sé por qué se les ocurrió hacer la misa de cuerpo presente tan temprano. Deberían poner aire acondicionado en las iglesias. No creas que es la primera vez que lo pienso: te aseguro que si los curas pusieran aire acondicionado una iría más seguido. [...] Suerte que ya estamos en el carro y que lo dejé estacionado en la sombra. Por un momento sentí que el maquillaje se me comenzaría a correr con tanto sudor. [...] He sudado tanto que en vez de seguir el cortejo me dan ganas de irme en una carrera a la casa a echarme una ducha (Castellanos Moya 2000: 45).

Para Le Breton, el cuerpo es «inagotable reservorio del imaginario social» (Le Breton 2002: 65). En efecto, la corporeidad y el *look* se convierten en Laura Rivera en un filtro a través del cual ella percibe la realidad y hace la lectura social. El prestigio de la alta sociedad salvadoreña ostenta su dimensión física y visual: la belleza, el consumo, las marcas llegan a ser expresiones o, mejor dicho, instrumentos de construir significados, jerarquías y exclusiones sociales.

En este sentido, el cuerpo muerto de Olga María de Trabanino acompañado de la voz, cada vez más caótica, de su amiga Laura Rivera se convierte en símbolo de la podredumbre de la oligarquía y –dado que no se aclara la autoría intelectual del asesinato– en símbolo de corrupción e impunidad ubicuas en la sociedad de la posguerra.

4. Cuerpo como extensión del arma

En una sociedad dualizada que –en la visión que nos llega filtrada por la mente de la narradora de *La diablo en el espejo*– se compone de élites destacadas por su belleza y un *lifestyle* higiénico y el pueblo feo, sucio, física y moralmente degenerado, Laura Rivera y el asesino de la señora de Trabanino, el desmovilizado apodado Robocop,

constituyen dos caras de una misma moneda y aportan dos experiencias diferentes fundamentadas en una misma realidad originada en la violencia.

En lo que se refiere a nuestro tema central, en *La diabla en el espejo*, el personaje del criminal, Robocop, se configura a través de una ausencia física: la narradora lo conoce de descripciones e imágenes en los medios de comunicación. Es precisamente la ausencia de Robocop escapado de la cárcel que «[...] se convierte en una omnipresencia agobiante» (Richey 2016: 74) y desentona la crisis mental en Laura Rivera obsesionada con la posible aparición del criminal en cualquier momento. Al igual, durante el único encuentro cara a cara, descrito en *El arma en el hombre*, el personaje de Laura consecuentemente se construye a partir de su aspecto físico y Robocop, cuyo cuerpo constituye el centro de la historia representada en la novela, es reconocido por su imagen mediática: «Una mujer hermosa venía por el patio; con cachucha y pantaloncitos blancos, traía una raqueta en la mano. Me miró con espanto y lanzó un grito: “¡Es Robocop!”, dijo. “¡¿Qué hace aquí ese criminal?!”. Estaba aterrorizada; yo sorprendido: nunca la había visto en mi vida» (Castellanos Moya 2001: 109).

En *El arma en el hombre* (2001), el exsoldado y criminal se convierte en narrador autodiegético. «Los del pelotón me decían Robocop» (Castellanos Moya 2001: 9), se presenta al narratorio invisible de su relato en la primera frase de la novela. Tal introducción nos anuncia de antemano, en clara alusión intertextual doble –al género picaresco y a la película homónima de Paul Verhoeven de 1987–, el origen militar del personaje y su naturaleza híbrida, sobrehumana o, mejor dicho, transhumana, de hombre-máquina. Es un militar al servicio del gobierno, producto de un entrenamiento de instructores norteamericanos en bases militares de Panamá y de Fort Benning, miembro de tropas de asalto dedicadas al ataque de la guerrilla. Desmovilizado y disuelto su pelotón tras firmar los acuerdos de paz, busca en vano (re)integrarse en la sociedad civil que no tiene ninguna propuesta para él. Abandonado a su suerte, sin otro oficio que el de sembrador de la violencia, se mueve por varios países americanos haciendo de guardaespaldas de hombres de negocios y políticos, sicario de un cartel de droga o viviendo de la delincuencia común. Gravemente herido en una guerra entre carteles, está internado en un hospital de la cárcel de San Isidro, Texas, donde, con toda probabilidad, narra su historia cumpliendo su trato final con los agentes norteamericanos.

Tanto el apodo como la trayectoria vital del personaje y el propio título de la novela, *El arma en el hombre*, ponen en relieve la dimensión corporal en que se fundamenta la identidad de Robocop (su constitución física, su fuerza, sus aptitudes militares) y, al mismo tiempo, indica a la progresiva desindividualización y deshumanización a que es sometido Juan Alberto García (el nombre y apellido aparecen en la novela una sola vez) convertido en el sargento Robocop que, a su vez, se convierte en un desmovilizado anónimo y, finalmente, queda reducido a un arma.

Al salir del ejército, Robocop se siente «[...] como si de pronto fuese a quedar huérfano: las Fuerzas Armadas habían sido [su] padre y el batallón Acahuapa [su] madre» (Castellanos Moya 2001: 12). Enfrenta su vida civil con una preparación que, inevitablemente, lo lleva a estrellarse contra la misma: «Entonces quedé en el aire: mis únicas pertenencias eran dos fusiles AK-47, un M-16, una docena de cargadores,

ocho granadas fragmentarias, mi pistola nueve milímetros y un cheque equivalente a mi salario de tres meses, que me entregaron como indemnización» (Castellanos Moya 2001: 9).

Es peligroso, es victimario, pero como producto de la guerra, es también víctima. Desmovilizado, no encuentra ninguna opción de seguir viviendo fuera de la guerra y de la violencia. En el desarrollo de la trama vemos que Robocop, poco a poco, llega a SER arma: desconoce los motivos de los asesinatos que comete, tampoco le interesan. Cuando habla del asesinato de Olga María desde su propia perspectiva, explica: «nunca tuve oportunidad de preguntar al mayor Linares las razones para eliminar a esa mujer y no acostumbraba discutir una orden sino cumplirla» (Castellanos Moya 2001: 108-109).

Hay igualmente un aspecto más de la cosificación del narrador-protagonista devenido una extensión de las armas que maneja. Como observa José Juan Colín (2016: 93), el individuo no es más que una marioneta cuyos hilos son manejados por los gobiernos, el ejército, la CIA, o el narcotráfico. En el trato final que los agentes norteamericanos le ofrecen a Robocop, se ven reafirmados todos los puntos cardinales de su existencia: el cuerpo como fundamento de su identidad, su entrenamiento en la violencia como valor supremo, su utilidad en conflictos armados y, finalmente, su naturaleza híbrida de un cibernético:

[...] me dijo que pusiera muchísima atención, se había abierto una oportunidad única de salvar mi vida. Ellos habían revisado mi hoja de servicio durante la guerra en el batallón Acahuapa y creían que yo merecía una segunda oportunidad. El trato era éste: yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en agente para operaciones especiales a disposición de Centroamérica. Johnny dijo que la guerra contra la droga apenas comenzaba y necesitaban gente como yo. Recibiría entrenamiento intensivo en lucha antinarcóticos y en seguida sería enviado a mi primera misión, a combatir al cartel llamado «La corporación del Tío Pepe», me explicó con un guiño.

Pero tenía que decidirlo ahora mismo: o aceptaba o me pondrían en un avión en ruta hacia San Salvador para que me pudriera en la cárcel.

«Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop», me dijo Johnny, incorporándose, sonriente (Castellanos Moya 2001: 131-132).

En este sentido, «[l]a circularidad deformada de su narrativa, que comienza y concluye con una referencia a su apodo, subraya una transición entre el auto-protagonismo del narrador y la pérdida de lo que queda de su propia voluntad en un futuro ambiguo» (Richey 2016: 75). La historia del narrador-protagonista, igual que su relato, cierra un círculo: se inicia en ser Robocop y desemboca en ser un Robocop (tal vez en su versión 2.0). El exmilitar queda atrapado en un sistema que, a través de lo que se puede llamar reciclaje de la guerra, fomenta y multiplica la violencia de toda índole. Para poder sobrevivir, no tiene otra opción que hacer de arma. Observa a este respecto Tatiana Argüello:

Así, la hibridez maquínica que aparece en la novela refiere a la fusión entre dos modos de vida en la sociedad centroamericana de posguerra, la confluencia entre el establecimiento de una paz aparente y la continuación de una guerra sin fin. Es en este escenario donde

Robocop constituye una especie de cibernético delator que demuestra, mediante su fundición con los instrumentos bélicos, las incongruencias y fisuras del sistema democrático centroamericano, particularmente la imposibilidad para el sujeto centroamericano de posguerra de lograr una paz verdadera. El arma como prótesis es vital para la subsistencia de Robocop, ya que le permite no separarse de sus orígenes militares (Argüello 2018: 225).

5. Conclusión

En nuestro análisis hemos podido ver que las relaciones entre lo corporal y la subjetividad narrativa en las tres novelas de Castellanos Moya se enmarcan en una de las tres categorías: el cuerpo como identificador/símbolo/portador de una identidad colectiva o individual, el cuerpo como objeto o sujeto de la violencia y el cuerpo humano que absorbe un elemento inhumano, perturbando su identidad. Las categorías son muy permeables, se solapan en la mayoría de los casos. No obstante, queda evidente que los factores relacionados al cuerpo y la fisicidad humana determinan y modelan la voz narrativa homodiegética, expresada en primera persona gramatical. Dado que se trata de narradores partícipes de los acontecimientos narrados, cabe subrayar que los mecanismos modificadores intervienen en dos niveles: por un lado, influyen en la dimensión corporal de la instancia narrativa en una suerte de mimetismo formal: el grado de oralidad, el ritmo del habla o reacciones físicas del emisor de relato en un momento determinado dejan su impronta en el mismo; por el otro, la configuración física y corporal del personaje se impone como un filtro más (junto al mental, ideológico e intelectual) de la percepción de la realidad narrada, lo que se traduce en el carácter único de visiones y perspectivas individuales y subjetivas. En este sentido las novelas moyanas comentadas en el presente artículo se configuran, en primer lugar, como textos violentos tanto en su textura como en el plano diegético.

Para Matthew Richey, en una particular trilogía formada por *El asco*, *La diablo en el espejo* y *El arma en el hombre*, la muerte de Olga María de Trabanino, «[...] un evento que desaparece y reaparece en cada obra no es una repetición intertextual sino una superposición de experiencias y reacciones» (Richey 2016: 83). Edgardo Vega, Laura Rivera y Robocop, los tres narradores-personajes, tres subjetividades narrativas diferentes, aportan su testimonio (palabra cargada de significados y contextos muy relevantes en la literatura centroamericana del siglo XX) expresado, en gran medida, a través de lo corporal y formado en relación con varios factores corporales. No obstante, a diferencia del género testimonial tradicional, la perspectiva de cada uno se ve marcada por un profundo desencanto individual (de ninguna manera colectivo) y una mentalidad de «sálvese quien pueda», donde los tres solo están buscando no perder su vida, no morir literal o simbólicamente.

Referencias bibliográficas

- ARGÜELLO, Tatiana (2018), «El Robocop de Castellanos Moya: las armas como prótesis de la posguerra», en PERKOWSKA, M. – ZAVALA, O. (eds.), *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 213-235.

- BUTOR, Michel (1996), «Los pronombres personales», en SULLÀ, E. (ed.), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 88-93.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1997), *El asco: Thomas Bernhard en El Salvador*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2000), *La diablo en el espejo*, Madrid: Linteo.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2001), *El arma en el hombre*, Barcelona: Tusquets.
- COLÍN, Juan José (2016), «El arma en el hombre: violencia testimonial y “des-identidad” individual», en CAÑA JIMÉNEZ, M. C. – VENKATESH, V. (eds.), *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo*, Valencia: Albatros, 87-98.
- CORTEZ, Beatriz (2010), *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala: F&G Editores.
- GENETTE, Gérard, (1989), *Palimpsestos*, trad. C. Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- GENETTE, Gérard, (1998), *Nuevo discurso del relato*, trad. M. Rodríguez Tapia, Madrid: Cátedra.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1997), «O powieści w pierwszej osobie», *Narracje literackie i nieliterackie*, Cracovia: Universitas, 54-64.
- LE BRETON, David (2002), *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva visión.
- MAZZAFERRO, Alina (2010), «Puerco, iracundo y obsceno: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los ‘90’», *Verso e Reverso* 24 (57), 156-170.
- RICHEY, Matthew (2016), «La señora de Trabanino: intertextualidad y angustia en la posguerra» en CAÑA JIMÉNEZ, M. C. – VENKATESH, V. (eds.), *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo*, Valencia: Albatros, 63-84.
- RICOEUR, Paul (2009), *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*, trad. A. Neira, México: Siglo XXI Editores.
- WIESER, Doris (2010), «“Nos hubiéramos matado, si nos hubiéramos encontrado”. Entrevista a Horacio Castellanos Moya. Berlín, 17 de junio de 2010», *HeLix* 3, 90-111 [disponible en <<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/issue/view/878>>, 8/11/2022].
- WIESER, Doris (2012), «Whodunit e intratextualidad en *La diablo en el espejo* y *El arma en el hombre* de Horacio Castellanos Moya», en ADRIAENSEN, B. – GRINBERG PLA, V. (eds.), *Narrativas del crimen en América Latina Transformaciones y transculturaciones del policial*, Berlin: LIT Verlag, 203-216.

