

Repulsión, diatriba e ironía en *El asco* de Horacio Castellanos Moya

BRIGITTE ADRIAENSEN

Radboud Universiteit Nijmegen/Open Universiteit Nederland

El presente análisis propone primero una exploración de la relación entre los llamados sentimientos o emociones¹ negativos y la ironía. Partiendo del libro *Ugly Feelings* de Sianne Ngai, el análisis explora la definición de sentimientos “feos” como la envidia, el asco o la irritación, así como la relación que establece Ngai con la ironía. Esto llevará

1 Ngai habla en su libro de “feelings”, que se pueden definir como propone Jo Labanyi: “As defined by Teresa Brennan in *The Transmission of Affect* (2004), ‘feeling’ is an umbrella term straddling emotion and physical sensation (2010: 5). Like emotion, feeling is conscious —one ‘feels it’— and also involves a degree of judgment since it does not just register sensory information but interprets it (2010: 5). By contrast, affect is the body’s response to stimuli at a precognitive and prelinguistic level” (2014: 224). Como se deduce, el contraste entre los sentimientos y las emociones no es muy estricto, por lo cual se usarán ambos términos en el presente análisis.

a una reflexión sobre la negatividad compartida por dichas emociones y la ironía, y a asociar esta negatividad con los trabajos de varias otras filósofas como Gayatri Spivak y Alenka Zupančič, quienes han marcado el potencial emancipador de la ironía o de la comedia en el contexto del capitalismo tardío actual. En un segundo paso, el análisis se centra en el género de la diatriba. La diatriba es un género prominente en América Latina hoy en día, que destaca por su forma violenta, la recurrencia de emociones negativas en ella y por su uso complejo del humor, el cinismo y la ironía. Concretamente, el análisis se enfocará en la novela *El asco* del escritor salvadoreño/hondureño Horacio Castellanos Moya, para explorar la relación entre emociones negativas, en particular, el asco, y la ironía.

El concepto de los sentimientos negativos o feos de Sianne Ngai

En su libro *Ugly Feelings*, la crítica estadounidense Sianne Ngai estudia las estéticas de una serie de lo que llama “negative feelings” (2005: 1), o “ugly feelings”, sentimientos como la envidia, la irritación, la ansiedad, la paranoia o el asco², por solo nombrar algunos. Los sentimientos negativos se oponen a los llamados “positive feelings”, como la ira, los celos o lo sublime. Mientras que aquellos apenas han sido estudiados por la crítica, estos han sido centrales en las grandes tragedias griegas, y su potencial catártico, moral y terapéutico ha sido alabado y reivindicado en numerosas ocasiones. En contraste con la Antigüedad clásica, donde el arte ocupaba un lugar central en la sociedad, y se creía firmemente en su potencial transformador, Ngai se pregunta cuál puede ser todavía el papel emancipatorio y político del arte en la sociedad actual, marcada por la commodificación de prácticamente todo, incluso los bienes culturales. Así argumenta que incluso los sen-

2 En este trabajo se traduce “disgust” como “asco”, en la mayoría de los casos. En el título se ha optado por la noción de “repulsión” para evitar la repetición de la palabra “asco”.

timientos negativos han sido comodificados, operacionalizados, como parte del sistema competitivo en el cual trabajamos: el miedo a perder nuestro trabajo termina por incrementar nuestra productividad, la envidia hace que dupliquemos los esfuerzos por adelantar al compañero que posiblemente obtenga la subvención o la promoción que estemos anhelando.

Muchos de estos sentimientos, además, han sido asociados con luchas políticas o minorías identitarias concretas: la envidia, por ejemplo, ha sido caracterizada como una emoción supuestamente femenina. El asco, por otra parte, ha sido objeto de una “moral disapprobation”, por ejemplo, por parte de una filósofa como Martha Nussbaum quien sostuvo que el asco es “morally suspect, [as its] cognitive content is more likely than not to be false or distorted, and linked with self-deception” (citada en Ngai 2005: 340). Ngai misma rechaza esta descalificación moral de la envidia tanto como la del asco, alegando que “Nussbaum’s claims about the immorality ‘per se’ of envy and disgust are ultimately consistent with her effort to build an ‘ethical theory’ of emotion whose fundamentals are sympathy, identification, and compassion. Disgust and envy, which are not immoral but *amoral*, —and thus inevitably prone to uglification by moralists— *block sympathetic identification [...]*” (2005: 340). En este sentido, concluye Ngai, estos sentimientos se pueden calificar de “affective ideologemes” (2005: 7), es decir, como “ideologemas afectivos”, ya que son consistentemente juzgados y evaluados desde un prisma ideológico.

Los sentimientos negativos no solo son semánticamente negativos, por las connotaciones negativas expuestas, también lo son sintácticamente: en lugar de propulsar un acercamiento a su objeto, provocan un distanciamiento, como en el caso de la ansiedad o la irritación. Aparte de implicar un alejamiento, argumenta Ngai, estos sentimientos además son de intensidad reducida en comparación con los “grandes sentimientos”, como la ira o lo sublime. Igual que el aburrimiento, son sentimientos que implican a menudo una experiencia disfórica, dubitativa, de vaivén o péndulo emotivo.

Estas reflexiones llevan a Sianne Ngai a algunas hipótesis interesantes: en primer lugar, es precisamente la agencia suspendida, la ausencia de catarsis, la que puede dar lugar a lo que ella llama

“noncathartic aesthetic: art that produces and foregrounds a failure of emotional release (another form of suspended ‘action’) and does so a kind of politics” (2005: 9). Ngai motiva esta observación mediante su referencia a la teoría crítica alemana, de la Escuela de Frankfurt, que ya destacó “the intimate relationship between negative affect and ‘negative thinking’” (2005: 8). Se argumenta entonces que en la negatividad del arte y su negación a la catarsis reside su potencial contestatario a la sociedad consumista actual, adoptando así una perspectiva muy diferente a la teoría estética de Martha Nussbaum, centrada precisamente en la empatía y la identificación. De hecho, la “conspicuous inactivity” de los sentimientos negativos no se asocia con tal empatía, sino al contrario con el desconcierto afectivo. Muy alejada pues del proyecto filosófico de Martha Nussbaum, quien concibe la literatura como un instrumento para incrementar el sentido de la moralidad y de la empatía en los lectores, Ngai defiende una literatura que nos invita a cuestionar el potencial transformador del arte, un arte que desde la negatividad, la duda, la ambivalencia piensa y problematiza la sociedad consumista y capitalista actual.

En el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos, Hermann Herlinghaus avanzó una propuesta afín a la de Ngai, cuando postuló en su libro *Violence without Guilt* (2009) que cierta literatura latinoamericana sobre la violencia relacionada con el narco opera desde una estética anticatártica y antimimética. Herlinghaus observa en dicha estética ciertas características literarias recurrentes como la parataxis, la polifonía, la ausencia de un desenlace explicativo, las cuales permiten evitar una catarsis orientada hacia la satisfacción moral y emotiva del “espectador” y “consumidor” del espectáculo violento del narco en Latinoamérica. Sin embargo, Herlinghaus no elabora en extenso el aspecto afectivo de tal estética³, el cual es precisamente el enfoque principal de Ngai.

3 Cabe destacar que sí refiere brevemente al concepto de “marginalities of affect” (2009: 14) de Teresa Brennan, pero no lo elabora detalladamente en los análisis, ni tampoco se incluyen referencias a Sianne Ngai.

Los sentimientos negativos, la ironía y el imperativo de la felicidad

La hipótesis de Ngai, que me interesa aquí particularmente, es la relación que ella vislumbra entre los sentimientos negativos y la ironía. Ngai define la ironía como “a rhetorical attitude with a decidedly affective dimension, if not a ‘a feeling’ per se” (2005: 10). Es llamativa esta insistencia en la dimensión afectiva de la ironía. En efecto, es común considerar la ironía como una figura retórica, como un tropo, o como una actitud que implica en esencia un trabajo intelectual y cognitivo (Wilson y Sperber 1992: 54), lo cual lleva a la mayoría de los críticos a ignorar su dimensión afectiva. Una excepción notable la forma Linda Hutcheon, quien en su libro *Irony’s Edge* ya avanzó a través del mero título la dimensión afectiva —y el efecto desconcertante y ofensivo, o por lo menos perturbador que conlleva la ironía—. Hutcheon incluso propuso una tabla donde intenta esquematizar las diferentes reacciones afectivas que puede engendrar la ironía (1994: 45), un ejercicio interesante aunque de difícil aplicación si no se analiza de forma empírica la recepción de los lectores de una obra artística.

Pero más importante aún para el análisis presente es que Ngai postula que somos capaces de mirar con cierta distancia irónica hacia nuestros propios sentimientos negativos, por lo cual se crea “a special relationship between ugly feelings and irony” (2005: 10). Al mirar con distancia hacia sentimientos de envidia o de irritación, se duplica así la estructura misma de la ironía, que siempre siguiendo a Hutcheon reside en un tercer espacio, creado por la tensión entre lo dicho y lo no dicho (1994: 58). Es así como “ugly feelings can be described as conducive to producing ironic distance in a way that the grander and more prestigious passions, or even the moral emotions associated with sentimental literature, do not” (2005: 10). En efecto, estos sentimientos negativos crean una especie de “meta-responses” (2005: 10), donde en el momento mismo de sentir envidia nos damos cuenta de la desaprobación moral que suele despertar esta misma envidia, por lo cual se va reforzando la negatividad misma del sentimiento original.

Sin embargo, podemos añadir dos elementos más que permiten asociar dichos sentimientos negativos con la ironía, que no son mencionados por Ngai. En primer lugar, su falta de acción, su “conspicuous inactivity”, se asocia con la confusión a nivel afectivo. Y esto es precisamente lo que hace la ironía: en efecto, la ironía no solo reside en la mirada *meta* sobre estos sentimientos, sino también en la ambigüedad tanto semántica como afectiva que suscitan, al péndulo emotivo al que nos referíamos anteriormente. En segundo lugar, un elemento que Ngai no profundiza, pero que es esencial en este contexto, es precisamente la dimensión negativa de la ironía misma. La negatividad de la ironía ha sido estudiada en extenso, y ha sido motivo tanto para su denostación como para la reivindicación de su potencial político. Gayatri Spivak, por ejemplo, reivindicó la ambivalencia de la ironía, el potencial político de la duda instigada por ella, en un texto titulado “What’s Left of Theory?” (2012). Es una pregunta ambigua ya que significa tanto “¿Qué queda todavía de la teoría?”, como “¿Qué hay a la izquierda de la teoría?”. La respuesta que da la autora es la siguiente: “Triumphant global finance capital/world trade can only be resisted with irony” (2012: 216). En el contexto del capitalismo tardío actual, la ironía que propone Spivak permite cuestionar la violencia estructural del neoliberalismo y reivindica el derecho a la duda. Spivak rescata así el potencial político de la ironía, oponiéndose de esta manera a la tendencia post-9/11, después del ataque de las torres gemelas en Nueva York, donde la ironía posmoderna era criticada por su posición apolítica, escéptica, indiferente. En cambio, ella vuelve a recordar el valor de la duda y la negatividad, refiriéndose a la “negatividad infinita, absoluta” (1989: 235) inherente a la ironía según la famosa definición de Søren Kierkegaard, manifiesta igualmente en la siguiente definición del filósofo danés: “The ironist does not have the new within his power [...] he destroys the given actuality by the given actuality itself” (1989: 262).

El carácter liberador de la negatividad en relación con la ironía —y con la comedia más ampliamente— ha sido reivindicado de manera magistral asimismo por la crítica eslovena Alenka Zupančič, autora de *The Odd One In: On Comedy* (2008):

Negativity, lack, dissatisfaction, unhappiness, are perceived more and more as moral faults— worse, as a corruption at the level of our very being or bare life. There is a spectacular rise of what we might call a bio-morality (as well as morality of feelings and emotions), which promotes the following fundamental axiom: a person who feels good (and is happy) is a good person; a person who feels bad is a bad person (2008: 5).

En esta cita, la filósofa eslovena introduce el concepto de la biomoralidad para denunciar el impacto de los estudios de la felicidad, los así llamados *happiness studies*. Según los preceptos básicos de esta disciplina emergente, los infelices y los así llamados fracasados ya son corrompidos al nivel más fundamental de su mera vida, su “bare life”, y todas las acciones erróneas o sus faltas de acción son la consecuencia inevitable de este estado vital original. Si bien Spivak no hablaba de la felicidad, está claro que cuestionar la violencia estructural del neoliberalismo no puede sino pasar por cuestionar las nuevas políticas de la felicidad, que precisamente asocian consumo con felicidad, un consumo, obviamente, más limitado en unas partes del mundo que en otras.

Según los preceptos básicos de los *happiness studies*, no solo una persona feliz es una buena persona, sino que además supuestamente una persona que *piensa* ser feliz también *es feliz*. Zupančič sostiene precisamente que la comedia rompe con esta equivalencia, insistiendo en que ocurre a menudo que no sabemos cómo nos sentimos, y que las emociones (lejos de constituir una mirada por dentro de lo Real del sujeto) pueden mentir y ser tan engañosas como cualquier otra cosa (2008: 8)⁴. Según Zupančič, la comedia deconstruye la felicidad como algo *natural*. Y no se trata aquí de la comedia hollywoodense de las *feel good movies* que promueven la diversión sin más, sino de la comedia que introduce una ruptura, que nos hace ver la incompatibilidad y la incongruencia fundamentales de las cosas. El rasgo principal de la comedia, tal como la define Zupančič, es que introduce

4 “It often happens that we don’t know really how we feel, and that emotions (far from constituting a direct insight into the Real of the subject) can lie and be as deceptive as anything else” (Zupančič 2008: 8).

la negatividad, enfatiza la incongruencia, contrarrestando así la actual “industria de la felicidad”, como la llamó William Davies en su libro con el mismo título. La comedia cuestiona entonces la biomoralidad y su concepto unívoco de la felicidad mediante la ruptura, la dualidad y la duda. En ese sentido, no es de extrañar que Zupančič asocie la comedia con la ironía, que se define a su vez por la ambigüedad, la ambivalencia, la duda y la polisemia, por la incongruencia entre las apariencias y las esencias que pone sobre la mesa, cuestionando de paso estas supuestas “esencias”.

En suma, para resumir la argumentación precedente, podemos decir que Sianne Ngai defiende el potencial político de ciertos sentimientos como la ansiedad, la paranoia, la irritación o el asco, por su carácter no catártico y su oposición a una comodificación consumista. Ngai destaca la íntima relación de estos sentimientos con la ironía, que a menudo se inserta como “meta-response” e intensifica la negatividad de estos. Luego hemos demostrado que otras filósofas como Gayatri Spivak o Alenka Zupančič han insistido en el potencial político y emancipatorio de esta negatividad de la ironía misma, y por extensión de la comedia, en particular dentro del contexto del capitalismo tardío caracterizado por la instigación al consumo y el imperativo de la felicidad. El potencial político reside en la ambivalencia de la ironía, que se sitúa tanto en el nivel semántico como en el afectivo.

La diatriba desde América Latina

Pero ¿cómo se manifiestan estos sentimientos negativos en relación con el potencial emancipatorio de la ironía en la literatura latinoamericana sobre la violencia? Se podría decir que un género que se ha esmerado en particular en vehicular emociones negativas es la diatriba. La diatriba, en efecto, es definida en el DRAE como un “Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo” (DRAE 2021). Para Marc Angenot, en la *Parole pamphlétaire*, la diatriba es una de las formas retóricas que puede manejar el panfleto, aparte de otras modalidades como la carta abierta o el retrato satírico. Angenot equipara la diatriba a la invectiva y la define como una retórica del insulto o

un desarrollo hiperbólico de la agresión⁵. Para Angenot, la diatriba es un “acting-out”, una reacción “primaria, visceral”: “Elle se présente comme une brutale abréaction, un acting-out où les règles du discours policé se trouvent brutalement débordées. Réaction primaire, viscérale, ou se présentant en tout cas comme telle, l’invective a pour règle de fuir tout scrupule et toute modération, de subordonner tout au but unique qui est de détruire symboliquement l’adversaire, de le *tuer* avec des mots” (1982: 61). Su virulencia, su falta de respeto por las instituciones políticas, eclesiásticas y sociales, y su ataque a los lugares comunes no titubea. Despotrica, insulta, hiere. Angenot incluso habla de un “terrorismo generalizado”, entendiendo por terrorismo “l’ensemble des moyens non démonstratifs, non argumentatifs, visant à déconsidérer l’adversaire, à inquiéter le lecteur, à décourager la controverse, à menacer sans réfuter” (1982: 250). Sin embargo, conviene precisar que la palabra *diatriba* se originó en la antigua Grecia, asociándose al inicio con el discurso polémico y virulento de los cínicos griegos como Antístenes y Diógenes, pero sin poder disociarse de sus actos, incluso de sus *performances* desafiantes que pretendían reflejar un modo de vivir y una filosofía entera. La diatriba tal como la conocemos desde Voltaire, en cambio, se fundamenta en el *discurso* virulento, o como lo formula Olsson: “In everyday usage, but also in more regulated usage, ‘diatribe’ has come to mean something like an aggressive verbal or written attack on someone” (Olsson 2013: 110).

Citando ahora a Josefina Ludmer desde el contexto específicamente latinoamericano, la diatriba contemporánea no solo valdría como una mera estrategia retórica, sino que se transformaría en una estética que registra “voces antinacionales contemporáneas” cargadas de “afectos bajos y viscerales (desprecio, asco, abominación)” (Ludmer 2010: 161). Ludmer insiste en la dimensión tanto retórica como afectiva de

5 “Une rhétorique de l’injure, un développement hyperbolique de l’agression, discours d’une monotone violence où de proche en proche l’adversaire est attaqué à tous les niveaux, dans ses actes, ses idées, sa personne, son passé, sa vie intime. L’invective, la ‘diatribe’, fait flèche de tout bois, englobant les idées combattues avec l’individu” (1982: 61).

la diatriba. En la literatura latinoamericana, las más famosas son sin duda las diatribas de Fernando Vallejo donde arremete contra los políticos, los eclesiásticos y contra la nación colombiana en su totalidad. Mientras que Vallejo inserta sus diatribas tanto en sus novelas (por ejemplo, en *La Virgen de los Sicarios* [1994])⁶ como en sus discursos⁷, varios otros autores latinoamericanos han publicado sus diatribas en obras de índole más bien ensayística, como es el caso del impactante ensayo *Contra los hijos* (2018) de la autora chilena Lina Meruane⁸. En lo que sigue quisiera centrarme en otra diatriba literaria, publicada en forma de novela, a saber: *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997) del escritor hondureño Horacio Castellanos Moya. Una pregunta que quisiera explorar en el análisis es cómo se manifiesta la emoción negativa que es el asco en esta novela. Está claro que el asco toma un papel preponderante en el texto, como lo indica el título, y que estamos ante una diatriba que maximiza la negatividad al nivel de la violencia misma del discurso. ¿Pero hasta qué punto hay lugar aquí para la ironía, como “meta-response” al asco, como modalidad que permite introducir la duda, la ambivalencia, el péndulo emotivo y afectivo en un discurso tan directo, tan estridente como lo es la diatriba?

El asco (1997) de Horacio Castellanos Moya

Tanto Castellanos Moya mismo como los críticos han insistido en el impacto que tuvo esta novela: al poco tiempo de publicarla, Castellanos Moya recibió amenazas de muerte, y hasta mucho después le fue desaconsejado viajar a El Salvador por motivos de seguridad⁹.

6 Véase Adriaensen (2011), para un análisis de la relación entre la diatriba, el cinismo y la ironía en esta novela.

7 Véase Maier (2020), para un análisis de la diatriba en *Peroratas* (2013), un volumen que incluye discursos y notas editoriales de Fernando Vallejo.

8 Véase Maier (2019).

9 Lo afirma Castellanos Moya explícitamente en la “Nota del autor” que se incluye en la edición de 2007 en Tusquets.

Si bien el escritor fue relegado al silencio, la novela misma tuvo más suerte: desde 1997 la editorial Arcoiris Press seguía sacando nuevas tiradas del librito en El Salvador, e incluso se había incluido en la lista de lecturas obligatorias en un programa universitario. Mi hipótesis es que es precisamente la ambigüedad irónica presente en la parodia de la novela, la que ha dado lugar a interpretaciones diversas e incluso opuestas del texto.

Para poder estudiar la ironía en la novela, cabe empezar por precisar lo que entiende Ngai por el sentimiento negativo que es el asco. En primer lugar, el asco se distingue por ser un sentimiento intenso, nada ambivalente: “There is thus a sense in which disgust is the ugliest of ‘ugly feelings’, yet an interesting exception. For disgust is never ambivalent about its object. More specifically, it is never prone to producing the confusions between subject and object that are integral to most of the feelings discussed in this book” (2005: 335). A diferencia del desdén, por ejemplo, el asco implica una relación afectiva intensa, caracterizada por su “unambivalent negativity” (2005: 354). El asco “finds its object intolerable and demands its exclusion, while the objects of contempt simply do not merit strong affect; they are noticed only sufficiently so as to know that they are not noticeable” (2005: 336-337). En este sentido, cabe destacar que el asco incluso posibilita a “strange kind of sociability” (2005: 336), dado que “it seeks to include or draw others into its exclusion of its object” (2005: 335). En otras palabras, a pesar de su apariencia fundamentalmente antisocial, el asco busca una complicidad en el oyente para compartir la repulsión y así se crea una nueva sociabilidad.

En la novela *El asco* de Horacio Castellanos Moya, no cabe duda de que el protagonista Edgardo Vega despotrica contra la nación salvadoreña sin ninguna ambivalencia, y busca la complicidad del lector en esta empresa. Pero no obstante se instaura una distancia irónica en el texto que mejor se puede explicar a través de la relación paródica que establece con la obra de Thomas Bernhard. Tanto Castellanos Moya mismo, como Roberto Bolaño (en la nota incluida en la edición de la novelita por Tusquets) o la crítica Megan Thornton han señalado la conexión entre *El asco* y las diatribas antinacionalistas del escritor austríaco, en particular en conexión con su última novela,

Auslöschung (1986), traducida al inglés como *Extinction* (1996). Thomas Bernhard pone en escena a un personaje de corte claramente autoficcional que regresa a su ciudad natal en Austria, que está en plena depresión después de la Segunda Guerra Mundial. Castellanos Moya retoma esta idea de un exiliado —pero en su caso, no inspirado en la figura del propio autor— que regresa a su ciudad natal, donde de hecho la guerra se ha declarado terminada oficialmente en 1992, pero donde la violencia sigue irrumpiendo en todos los niveles de la sociedad. La diatriba antinacionalista —hacia el pueblo austríaco o hacia el pueblo salvadoreño, según el caso— se formula en ambos casos en un estilo musical, rítmico, con frases largas, con vestigios del discurso oral y a menudo con una estructura circular, cercana al *stream of consciousness*.

Pero queda la pregunta entonces de saber en qué reside la parodia que efectúa Horacio Castellanos Moya de la novela de Bernhard. Mientras que Castellanos Moya, así como Bolaño, parecen interpretar el concepto de “parodia” meramente como “homenaje”, es decir, como reescritura en un contexto diferente del original, podríamos afirmar que *El asco* efectúa una parodia en el sentido que le da Linda Hutcheon a la palabra, es decir, como una reescritura que incluye una ironía que *se desmarca* del original (1994: 93). En el caso que nos ocupa, la fricción irónica surge por la situación enunciativa diferente en ambas novelas. En el caso de Bernhard, es el *alter ego* autoficcional el que despotrica contra su país, de forma implacable, de manera parecida a lo que ocurre en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo, donde el gramático Fernando arremete contra la nación colombiana. En *El asco*, el protagonista es un intelectual que se perfila como un integrante de la clase media alta, igual que en *La Virgen de los Sicarios*. Arremete violentamente contra las instituciones políticas, eclesiásticas, así como contra los gustos musicales y culinarios de las clases populares, de la “raza mestiza”:

[...] cómo pueden llamar “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 cuyo único interés es imitar a los militares y ser administradores de empresas, me dijo Vega. Un tre-

mendo asco, Moya un asco tremendísimo es lo que me produce este país (Castellanos Moya 2007: 25).

Si bien el asco parece parecido al enunciado por Fernando en *La Virgen de los Sicarios*, la diferencia crucial es que, en *El asco*, el monólogo es pronunciado por Edgardo Vega alias Thomas Bernard, mientras que su interlocutor, que solo en una ocasión toma la palabra¹⁰, es el que se llama Moya y que sí tiene una clara semejanza con el autor mismo. En su discurso, Vega se dirige a Moya como a un escritor también nacido en Honduras, que ha vivido la mayor parte de su vida en El Salvador, para luego exiliarse a México durante la guerra civil y finalmente regresar a El Salvador¹¹. El protagonista, en cambio, tiene poco en común con Castellanos Moya: vive como exiliado en Canadá, no por motivos económicos ni políticos, sino simplemente porque “me parecía la cosa más cruel e inhumana que habiendo tantos lugares a mí me haya tocado nacer en este sitio, [...] en el peor de todos, en el más estúpido, criminal, [...] me fui porque nunca acepté la broma macabra del destino que me hizo nacer en estas tierras” (Castellanos Moya 2007: 21). Si regresa a San Salvador, solo es para ir al velorio de su madre, condición que ella le había impuesto para que tuviera derecho a su parte de la herencia. Vega se dirige en la novela a Moya, a quien trata de cómplice y de amigo. Moya mismo escucha con discreción, sin intervenir, y transcribe la diatriba en su papel de narrador-editor.

Se crea así una situación asimétrica entre Vega, quien focaliza y protagoniza el discurso, y Moya, su oyente y editor silencioso. En efecto, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Bernhard o en la de Vallejo, en *El asco* se instaura una distancia implícita entre el discurso del intelectual elitista y exiliado que es Vega, y la posición de intelectual comprometido del mismo Castellanos Moya. Así por

10 “[...] no puedo entender cómo esta raza bebe esa cochinateda de cerveza con tanta ansiedad, me dijo Vega, una cerveza cochina [...]” (2007: 15).

11 En la actualidad el autor vive en Iowa, EE.UU., pero escribió *El asco* en la Ciudad de México (2007: 135-136).

ejemplo Vega insiste en que Moya deje de perder su energía en El Salvador, y le instiga a cambiarse de país y no quedarse en este lugar tan detestable. En la misma línea, el elitismo de Vega hacia las clases populares, tanto en San Salvador como en la diáspora, su asco de las pupusas¹² o de la cerveza *Pilsener*, su misoginia, su racismo y su aversión hacia el sexo se caricaturizan hasta el extremo:

El comercio sexual es lo más asqueroso que pueda existir, Moya, nada me produce tanta repugnancia como el comercio carnal, algo de por sí viscoso y propenso a los malentendidos como es el sexo alcanza profundidades abominables con su comercio, una práctica que te carcome las facultades espirituales de una manera fulminante. Pero para mi hermano y su negroide amigo es precisamente esa carcoma espiritual el motivo de mayor regocijo y diversión, me dijo Vega. Te aseguro que al solo cruzar el umbral de La Oficina [el prostíbulo] 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 (Castellanos Moya 2007: 118).

A pesar del efecto cómico que se instaura mediante la caricatura del asco sentido por el protagonista, algunos lectores la han tomado al pie de la letra, como demuestran las amenazas que sufrió el autor. Y no es tanto de extrañar, tampoco, dado que otros aspectos de su crítica, como la americanización del país, la corrupción o el papel de los “desmovilizados” en la violencia de posguerra ofrecen un retrato despiadado, pero en cierto grado atinado de la sociedad de posguerra en Centroamérica. En ese sentido, se instaura de lleno la ambivalencia en el texto, dado que por un lado nos encontramos ante un retrato caricaturesco e hiperbólico de Vega, por lo cual se desacredita su discurso, pero por otra parte participa en lo que Beatriz Cortez llama la “estética del cinismo” de la prosa centroamericana, concepto definido

12 La pupusa es una comida típica nacional, que consiste según el *Diccionario de la Real Academia Española* en una “tortilla de maíz o arroz, rellena de chicharrones, queso u otros alimentos” (<<https://dle.rae.es/pupusa>>).

por ella como una “estética marcada por la pérdida de fe en los valores morales y en los proyectos sociales de proyecto utópico” (2000: 2) de la izquierda revolucionaria. Es esta estética del cinismo la que explica el retrato despiadado, para ciertos lectores ofensivo, del país.

En este contexto, cabe hacer un pequeño paréntesis para precisar las diferentes definiciones que circulan del cinismo. Por un lado, en sus publicaciones sobre la estética del cinismo, Beatriz Cortez ha introducido de manera productiva y convincente el concepto del cinismo para expresar el desencanto que muchas novelas centroamericanas comparten con respecto al proceso de paz en la posguerra. Este desencanto claramente está presente en la novela, y en ese sentido se puede calificar de cínica. Por otro lado, el cinismo tiene una larga tradición filosófica, y si bien se justifica su asociación con el desencanto, la diatriba como género, y la novela *El asco* de Castellanos Moya en particular, difícilmente se puede calificar de “cínica” en esta acepción. En efecto, si nos atenemos exclusivamente a la definición del cínico en la época contemporánea, este se define por su crueldad glacial, tajante e intransigente, por su nihilismo profundo, es decir, por una ausencia completa de los afectos. El cínico moderno toma una actitud desprendida, distante de la realidad circundante, indiferente ante el declive permanente que observa a su alrededor (Schoentjes 2001: 229-231). La siguiente definición de un personaje de *Lady Windermere’s Fan*, una comedia escrita por Oscar Wilde, es emblemática: el cínico es la persona que conoce el precio de todo y el valor de nada (Wilde 2008: 45)¹³. Nada más alejado pues del asco experimentado por el protagonista de Edgardo Vega, un asco sentido visceralmente y expresado de manera compulsiva.

Aparte de situarse al nivel de la parodia satírica del intelectual elitista, fóbico y paranoico, racista y misógino que es Vega, la ironía se produce a otro nivel todavía, más en particular en relación con el género del testimonio. La manera en que Castellanos Moya se posiciona

13 “Cecil Graham: What is a cynic? (*Sitting on the back of the sofa*). Lord Darlington: A man who knows the price of everything and the value of nothing” (Wilde 2008: 45).

frente al testimonio ha sido objeto de amplios debates en la crítica, en particular a raíz de su novela *Insensatez* (2004). En esta novela, un protagonista y narrador, esta vez sí autoficcional, decide ir a Guatemala para leer el informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), titulado *Guatemala: nunca más* (1998). La novela muestra cómo la lectura de estos informes le afecta al protagonista, activando comportamientos paranoicos y problemas de salud mental¹⁴. Mientras que críticos como Misha Kokotovic analizaron dicha novela como una expresión de la “potentially transformative experience of reading such accounts” (2009: 559), otros críticos como Ignacio Sánchez Prado insistieron en que la novela pone en escena al “intelectual epistemológicamente incapaz del acto de solidaridad” (2010: 81).

En un excelente artículo sobre *El asco*, Megan Thornton argumenta que tanto *Insensatez* como *El asco* de Castellanos Moya se deben leer en el contexto del testimonio: primero, porque, en su primera edición, *El asco* salió en la editorial Arcoiris Press de El Salvador, que se especializaba en la publicación de testimonios; además, porque la situación dialógica entre Vega y Moya parece hacerse eco de la relación entre el testigo (Vega) y su traductor, antropólogo o intermediador (Moya). Como bien indica Thornton, “Vega is not a subaltern and his cynical attitude parodies the testimonio’s perceived idealism and optimism” (2014: 210). Pero hay otros múltiples factores que contribuyen a ironizar el testimonio y su reivindicación de la autenticidad. Así señala Thornton que la “Advertencia” primero parece querer enfatizar la veracidad del testimonio: “Edgardo Vega, el personaje central de este relato, existe; reside en Montreal bajo un nombre distinto —un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard” (Castellanos Moya 2007: 11). Pero enseguida después siembra dudas sobre esta misma empresa, cuando añade: “Me comunicó sus opiniones seguramente con más énfasis y descarno del que contienen en este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos

14 Para un análisis de la relación entre trauma y enfermedad mental en *Insensatez*, véase el artículo de Marileen la Haije (2021).

lectores” (2007: 11). Difícilmente habría podido ser más descarnado todavía el discurso de Vega, tal como ya lo mostraron las amenazas que recibió Castellanos Moya. De este modo, el narrador inserta la ironía en el texto desde la Advertencia, haciéndonos dudar de su carácter fidedigno. De hecho, los peritextos son esenciales siempre para entonar la ironía en una obra literaria (Hamon 1996: 79), y en *El asco* no es diferente. La mirada oblicua de la ironía se instaure luego en el texto mismo mediante el juego entre los dos niveles narrativos: la perspectiva de Vega, quien emite el discurso, y la de Moya, quien es el narrador silencioso. Desde el paratexto se inserta cierta ambivalencia con respecto al papel “objetivo” y “neutro” de Moya en la transcripción del texto, y el retrato hiperbólico de Vega nos instiga a dudar de la objetividad y la autenticidad de la transcripción del testimonio que nos presenta Moya: ¿cómo definir la voz del silencioso Moya, cuán de fiable es?

En suma, *El asco* puede leerse como una parodia del testimonio, cuestionando su potencial emancipatorio y apostando más bien por la ficción, tal como lo hacía igualmente Thomas Bernhard. En palabras de Thornton, “*El asco* offers a perversion of the *testimonio* through the lens of fiction” (2014: 2011). En efecto, los estudios subalternos latinoamericanos, con John Beverley al frente, ponderaban que la literatura era de por sí sospechosa, y ello no por su contenido o la posición política de su autor, sino por la mera forma. En esta discusión, la ironía tomó un papel clave: “Testimonio invites a complicity between reader and writer that cannot be sustained in the novel [...] which usually entails an ironic distance on the part of both novelist and reader from the fate of the protagonist” (Beverley 1993: 77). *El asco* ofrece por lo tanto una reescritura paródica del testimonio, mediante la diatriba violenta y afectiva, a su vez ironizada.

Cerrando el círculo

A principios de este siglo, Ngai postulaba desde los Estados Unidos que el lenguaje del asco había perdido vigor en el discurso actual, dado que se tendía a moralizar su retórica aversiva: “disgust blocks the

path of sympathy in Adam Smith's theory of moral sentiment" (2005: 335). En la literatura latinoamericana no ocurre necesariamente lo mismo. En la obra de escritores como Fernando Vallejo, Lina Meruane u Horacio Castellanos Moya el género de la diatriba proporciona una tribuna excelente para el asco. Estos textos parecen inscribirse en la propuesta estética no catártica defendida por Ngai, en el arte que "produces and foregrounds a failure of emotional release [...] and does so a kind of politics" (2005: 8).

Aunque en general *El asco* parece inscribirse en tal estética no catártica, cabe mencionar que Ngai define el asco como un sentimiento negativo excepcional, dado que nunca se muestra ambivalente sobre su objeto (2005: 335). A medio camino entre la entrega absoluta del asco y la indiferencia condescendiente del cinismo, se encuentra la ironía. Mediante su ambivalencia, la ironía complica la identificación absoluta entre el sujeto y el objeto del asco, introduce la ambigüedad al nivel del discurso y de la afectividad, y explica la recepción tan compleja de la novela.

Hemos visto que la novela presenta una triple negatividad, inherente no solo a la diatriba como género, sino también al asco, como emoción negativa, y a la ironía, caracterizada como "negatividad absoluta" por Kierkegaard. Lejos de presumir de una felicidad o positividad armoniosa, la novela opera desde una triple negatividad, proponiendo una estética no catártica, un arte que produce y pone en la mesa una violencia no procesada, una afectividad reprimida, lo cual ya de por sí es un acto político (Ngai 2005: 9). Desde la crítica literaria cabe recordar además, como ya lo hizo Vallejo en su ensayo *Logoi* (Vallejo 1983: 29), que la literatura es antes que nada forma, forma, se podría añadir, con una destacada dimensión afectiva. La novela de Castellanos Moya es un *acting-out* virulento enraizado en la violencia que vivió y vive El Salvador, que nos muestra el poder emancipatorio pero no necesariamente catártico del lenguaje literario.

En efecto, la novela se sitúa de manera polémica con respecto al género del testimonio, reivindicando el valor de la literatura como género de por sí inauténtico, reforzando la ambigüedad de la literatura mediante el uso de la ironía y mediante el uso virulento y a veces hipérbico de la diatriba, una literatura que no es catártica, pero en

cambio sí es movilizadora. Y es así como Castellanos Moya no duda en depositar una confianza descomunal en el poder terrorista y subversivo de la diatriba literaria como género, en el asco como emoción negativa que implica repulsión, pero a la vez una extraña forma de comunión e inclusión (Ngai 2005: 336), y en la ambivalencia de la ironía cuyo potencial político está lejos de haber desaparecido. El potencial emancipatorio y político del asco, de la ironía y de la diatriba reside en su negatividad inherente, en su apertura hacia la duda y la ambigüedad, lo cual de por sí es un acto político.

Bibliografía

- ADRIAENSEN, Brigitte (2011): “Modalidades discursivas y éticas del cinismo en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”, en *Guaragao. Revista de Cultura Latinoamericana*, vol. 37, pp. 46-60.
- ANGENOT, Marc (1982): *La parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*. Lausanne: Payot.
- BEVERLEY, John (1993): *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2005): *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- (2007): *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona: Tusquets.
- CORTEZ, Beatriz (2000): “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”, en *Ancora: Suplemento Cultural de la Nación*, pp. 1-15. <<http://www.nacion.com/ancora/2001/marzo/11/historia3.html>> (07-01-2021).
- DAVIES, William (2015): *The Happiness Industry. How the Government and Big Business Sold Us Well-Being*. London/New York: Verso.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2021): “Diatriba”. Real Academia Española. <<https://dle.rae.es/diatriba>> (14-01-2021).
- HAMON, Philippe (1996): *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- HERLINGHAUS, Hermann (2009): *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave MacMillan.

- HUTCHEON, Linda (1994): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London/New York: Routledge.
- KIERKEGAARD, Søren (1989): *Kierkegaard's Writings, II: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*. Princeton: Princeton University.
- KOKOTOVIC, Misha (2009): "Testimonio Once Removed: Castellanos Moya's *Insensatez*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 43, pp. 545-562.
- LA HAIJE, Marileen (2021): "Entre trauma y locura: una lectura paranoica del testimonio en *Insensatez*", en *Chasqui*, vol. 50, n.º 1, pp. 108-127.
- LABANYI, Jo (2010): "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, n.º 3-4, pp. 223-233.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAIER, Gonzalo (2019): "Ni ahora ni nunca: diatriba y pensamiento positivo en *Contra los hijos*, de Lina Meruane", en *Neophilologus*, vol. 104, pp. 87-96.
- (2020): "'Dogs don't Vote': Diatribe and Animality in *Peroratas*, by Fernando Vallejo", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 29, n.º 3. <<https://doi.org/10.1080/13569325.2020.1832449>> (14-01-2021).
- MERUANE, Lina (2018): *Contra los hijos*. Santiago de Chile: Literatura Random House.
- NGAI, Sianne (2005): *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University.
- OLSSON, Ulf (2013): *Silence and Subject in Modern Literature: Spoken Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2010): "La ficción y el momento de peligro: *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya", en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL*, vol. 14, pp. 79-86.
- SCHOENTJES, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil.
- SPIVAK, Gayatri (2012): "What's Left of Theory", en *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University, pp. 191-217.

- THORNTON, Megan (2014): "A Postwar Perversion of *Testimonio* in Horacio Castellano Moya's *El asco*", en *Hispania*, vol. 97, n.º 2, pp. 207-219.
- VALLEJO, Fernando (1983): *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994): *La Virgen de los Sicarios*. Madrid: Alfaguara.
- WILDE, Oscar (2008): *The Importance of Being Earnest and Other Plays: Lady Windermere's Fan; Salome; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest*. Oxford: Oxford University.
- WILSON, Deidre y SPERBER, Dan (1992): "On Verbal Irony", en *Lingua*, vol. 87, pp. 53-76.
- ZUPANČIČ, Alenka (2008): *The Odd One in: On Comedy*. Cambridge: MIT Press.