

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS



TEMA DE TRABAJO DE GRADUACIÓN
“ENTRE LA RISA Y *EL ASCO*: UNA APROXIMACIÓN AL HUMOR EN HORACIO
CASTELLANOS MOYA”

PRESENTADO POR
CARLOS ALBERTO CHACÓN ALVARADO

PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN LETRAS

DOCENTE DIRECTOR
DR. JOSÉ LUIS ESCAMILLA

San Salvador, El Salvador, Centroamérica, abril de 2011.

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

RECTOR

ING. RUFINO ANTONIO QUEZADA SANCHEZ

VICERRECTOR ACADÉMICO

ARQ. MIGUEL ÁNGEL PEREZ RAMOS

VICE RECTOR ADMINISTRATIVO

MTRO. OSCAR NOE NAVARRETE ROMERO

SECRETARIO GENERAL

LIC. DOUGLAS VLADIMIR ALFARO CHAVEZ

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DECANO

LIC. JOSÉ RAYMUNDO CALDERON MORAN

VICEDECANO

DR. CARLOS ROBERTO PAZ MANZANO

SECRETARIO DE LA FACULTAD

MTRO. JULIO CESAR GRANDE RIVERA

AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

JEFE DEL DEPARTAMENTO

LIC. HECTOR DANIEL CARBALLO

COORDINADOR GENERAL DE LOS PROCESOS DE GRADO

LIC. MANUEL ANTONIO RAMIREZ SUAREZ

DOCENTE DIRECTOR

DR. JOSÉ LUIS ESCAMILLA

Índice

Introducción	1
1. Horacio Castellanos Moya y <i>El asco</i>	3
2. Testimonio o transcripción focal: máscara de un narrador desfocalizado.	6
3. Edgardo Vega o el <i>homo ridens</i>	14
4. Entre la risa y <i>El asco</i>	20
5. Conclusión	42
Bibliografía	43

Introducción

Para entender una cultura hay que tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más oscuro.

(Julio Cortázar)

El título de este ensayo, “*Entre la risa y El asco: una aproximación al humor en Horacio Castellanos Moya*” surgió a raíz de una condición ambivalente en la que coexistían dos emociones o sentimientos opuestos: por un lado, el deleite estético o la risa provocados por esa cualidad cómico-humorística que caracteriza a la novela “*El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*”; por el otro, el extraño sentimiento de hostilidad y rechazo que provoca en cualquier lector salvadoreño leer una novela como ésta, cuya intención no es otra que la de emprender una demoledora y mordaz transgresión en contra de un conjunto de valores heredados en nuestro inconsciente colectivo. De ahí el título: una sugestiva expresión que nace en un plano de connotación simbólica y que enmarca el valor cómico-transgresor de este relato.

Por ello, el presente trabajo de investigación tiene como propósito general estudiar y analizar el humor literario en la novela *El asco*, del escritor honduro-salvadoreño Horacio Castellano Moya, para comprender su funcionamiento como un código discursivo de transgresión de la identidad sociocultural salvadoreña.

El humor, como actitud estética, es una distinción determinante en esta novela de Horacio Castellanos Moya. Sin embargo, la investigación de los estudios académicos y literarios se ha preocupado más por el análisis de ciertos planteamientos de índole sociológica, política y cultural. No existe un estudio que detalle o explique la funcionalidad de los recursos retóricos del humor predominantes en *El asco*, ni tampoco un análisis narratológico satisfactorio que describa al menos la estructura del discurso narrativo o las figuras de la narración que configuran el aspecto formal de este relato. Este

trabajo, entonces, constituye un primer acercamiento a las categorías o modalidades literarias del humor y a esos aspectos formales como la voz, focalización, tiempo y tipos de discursos utilizados por el narrador.

El cuerpo del trabajo está integrado por cinco partes fundamentales: Horacio Castellanos Moya y *El asco*; “testimonio o transcripción focal: máscara de un narrador desfocalizado”, que trata sobre la estructura del discurso y el problema del narrador en la novela; “Edgardo Vega o el *homo ridens*”, cuyo propósito comprende el problema de la risa y la definición de las categorías utilizadas para el estudio del humor; “*entre la risa y El asco*”, capítulo en el que se analiza la finalidad transgresora de los distintos mecanismos verbales del humor en la novela; y la conclusión, donde se presentan las deducciones y resultados finales del análisis del tema central.

En cuanto a la problematización principal, es importante aclarar que en este estudio, debido a las múltiples conceptualizaciones y teorías de la risa, se ha resuelto utilizar la palabra humor y comicidad indistintamente. Evidentemente existen diferencias entre estos términos; pero hay también una vinculación entre ambos, que sería inútil tratar de separarlos. Lo esencial es que aquí el empleo de estos conceptos sirve para hacer referencia a todo aquello que produce la risa. Mecanismos como la sátira, el sarcasmo, la diatriba y el humor negro son elementos fundamentales que forman parte tanto del humor como de lo cómico; por ello, la utilización específica de cada uno de estos recursos alude esencialmente a lo cómico-humorístico como fenómeno que provoca la risa.

El análisis tanto del discurso narrativo de la novela como el de los aspectos humorísticos se ha realizado desde un enfoque narratológico y literario, respectivamente. El estudio está orientado a enfatizar la función transgresora de los mecanismos literarios del humor, idea que se plantea frecuentemente en las distintas teorías de los estudios literarios y la crítica respecto al problema de la risa.

Este estudio, entonces, tiene el propósito de acercarse, desde una perspectiva científica-literaria, a las características formales del humor *moyesco* como instrumento desacralizador de la identidad sociocultural salvadoreña, con la finalidad de confirmar la idea de que es posible reinterpretar la realidad del país desde los fenómenos literarios y de esa manera revalorizar el sentido de la risa (o el humor) como útil herramienta para subvertir la cultura dominante, la cual, como sugiere *El asco*, siempre merece ser repensada.

En fin, con este primer paso no sólo se espera clarificar el sentido de la gran novela de Horacio Castellanos Moya; sino que también sirva como estímulo para que sucedan un conjunto de nuevas y futuras investigaciones con similares inquietudes, que contribuyan a llenar el vacío existente en los estudios literarios salvadoreños respecto al humor en la narrativa de este escritor y en nuestra literatura en general.

1. Horacio Castellanos Moya y *El asco*

Yo río para demoler.

(Jean Dolent)

El escritor honduro-salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) es una de las figuras más célebres e interesantes de la literatura contemporánea en Centroamérica. Su habilidad como novelista y el estilo provocador e intrépido que lo han caracterizado desde la publicación de su primera novela han determinado que, hoy por hoy, sea uno de los escritores más difundidos de la narrativa salvadoreña en las últimas décadas. Éxito este que, pese a las circunstancias desfavorables en cuanto a cultura literaria se refiere, ha obtenido una buena aceptación en la industria editorial europea, en donde ya se han divulgado varios de los textos narrativos de este escritor¹.

¹ Siete de las diez novelas de este escritor han sido publicadas por Tusquets Editores, han sido traducidas a varios idiomas y, según afirman los editores en su página virtual, han alcanzado un

Gran parte de esta repercusión nacional y extranjera ha sido generada en virtud de una de las invenciones literarias más polémicas en toda la historia de la literatura de nuestro país: *El asco* (1997). Relato que, según el escritor chileno Roberto Bolaño, de entre toda la producción narrativa del autor salvadoreño es “el mejor de todos, el más crepuscular. Su humor ácido, similar a una película de Buster Keaton y a una bomba de relojería, amenaza la estabilidad hormonal de los imbéciles, quienes al leerlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en la plaza pública al autor”².

Esta novela corta y compulsiva, publicada en San Salvador por Editorial Arcoíris, fue a finales de la década de los noventa el libro sacrílego de toda la cultura estereotipada por el cenáculo de intelectuales de afiliación nacionalista. Nunca un escritor salvadoreño (después de Roque Dalton) hacía uso del humor más mordaz y sarcástico para transgredir los grandes paradigmas socioculturales de nuestra identidad. El lenguaje cínico, la diatriba virulenta y la comicidad grotesca hacen de esta ficción un retrato feroz pero también humorístico del San Salvador de fines del siglo pasado.

Considerada, según el investigador Mauricio Ciciliano³, como novela de la posguerra, *El asco* es punto de referencia imprescindible para comprender ciertas conductas y prácticas culturales en el marco del periodo; constituye, junto a otras propuestas narrativas como las de Jacinta Escudos, Rafael Menjívar Ochoa, Manlio Argueta, etc. la iniciativa de un proyecto de ficción que replantea la subjetividad del

destacado éxito de crítica internacional. Asimismo, la versión en lengua inglesa de su novela *Insensatez* obtuvo el premio del XXVIII *Northern California Book Award*. También la edición francesa de “*Desmoronamiento*” fue seleccionada para el *Prix Courier International* 2010. En www.tusquetseditores.com. Revisado el 5 de agosto de 2011.

² En Bolaño, Roberto. *Horacio Castellanos Moya: la voluntad de estilo*. (Artículo reproducido en el periódico Milenio Diario, México) En www.literateworld.com. Revisado el 12 de julio de 2010.

³ Las huellas del delirio. *Literatura salvadoreña y centroamericana hoy*. En www.literaturadeelsalvador.blogspot.com. Revisado el 17 de septiembre de 2012.

individuo en torno al nuevo orden establecido posterior a la firma de los acuerdos de paz. Efectivamente, el texto desvela con ironía y humor mordaz la crisis del sujeto en el ámbito de la posmodernidad. Y es que este libro irreverente, además de ser “la amarga síntesis de una época”⁴, presupone la condensación del discurso de una colectividad desencantada ante una realidad cultural en decadencia.

En la parte inicial de este ensayo se propone un análisis de las figuras de la narración, o de aquellos recursos que intervienen de modo más directo en la constitución del discurso narrativo de la novela *El asco*. Con ello, es evidente que se ha resuelto soslayar el estudio de aspectos como la historia, el análisis de las funciones y acciones, etc., de modo que en el siguiente capítulo se pretende analizar procedimientos narrativos tales como: voz, focalización, tiempo y la modalidad o tipos de discursos verbales utilizados por el narrador para contar la historia. Aunque el objeto de este trabajo es el estudio del humor en *El asco*, el acercamiento a los recursos narrativos de la novela nos facilitará una mayor profundización en ciertos procedimientos formales que ayuden a la comprensión de los elementos humorísticos más relevantes en el relato.

El tratamiento de ciertas figuras de la narración que constituyen la historia de *El asco*, es importante por dos razones principales: la primera, el estudio específico de éstas hará del discurso un objeto divisible en el que cada elemento forma parte de un código estético portador de múltiples significaciones literarias, en cuyas relaciones discursivas se distinguen recursos estilísticos con un amplio valor de transgresión textual y simbólica.

La segunda, consiste en que la mayoría de estudios y comentarios sobre esta novela hacen énfasis en un aspecto que en alguna medida es un tanto erróneo. Estos estudios sostienen claramente que *El asco* está escrito en base al monodílogo; que el protagonista Edgardo Vega es un narrador autodiegético y que este, a la vez, es el sujeto de la

⁴ En Huezo Mixco, Miguel. *Volver a Leer El asco, de Horacio Castellanos Moya*. En <http://talpajocote.blogspot.com/>. Revisado el 5 de mayo de 2010.

enunciación de su discurso. Esta idea es mencionada frecuentemente en artículos, breves comentarios o reseñas en páginas virtuales⁵ sobre esta novela de Horacio Castellanos Moya, también se plantea de esta manera en algunos textos publicados por la Revista Cultura 101, en un especial dedicado a Castellanos Moya⁶.

Lo anterior, sin embargo, es sólo una verdad a medias. Algunos olvidan que el discurso, en *El asco*, crea un efecto de actualización del relato. ¿No es acaso el personaje Moya el que se presenta como agente enunciativo ante la apreciación del lector? ¿El narrador responsable de la organización interna de la historia y quien, en alguna medida, ha estructurado la historia? Este análisis, entonces, aclarará algunos puntos que hasta la fecha no han merecido la debida atención.

2. Testimonio o transcripción focal: máscara de un narrador desfocalizado

Reírse de todo es cosa de tontos; pero no reírse de nada lo es de estúpidos.
(Erasmus de Róterdam)

El asco consta de 119 páginas. La argumentación organiza un conjunto de acontecimientos protagonizados por el personaje Edgardo Vega: un salvadoreño radicado en Canadá quien regresa a su país natal El Salvador, después de dieciocho años de ausencia, para asistir al funeral de su madre. El relato inicia en un bar llamado “La lumbre”, sitio donde el protagonista se reúne con su ex compañero Moya del Liceo marista. Éste, en calidad de narratario, escucha la historia de Vega y sus mordaces opiniones sobre la cultura salvadoreña: “he venido a este lugar ininterrumpidamente desde

⁵ Véase Girgado, Luis Alonso. *Horacio Castellanos Moya: como lava de volcán sobre El Salvador*. En Centro Virtual Cervantes. Revisado el 23 de octubre de 2011.

⁶ Véase Pinto, Paula. *Horacio Castellanos Moya: la literatura y las violencias*. Cultura, volumen 101. Mar/dic/2009. Págs. 127-137.

hace una semana, Moya, desde que lo descubrí vengo todos los días a La lumbre, entre cinco y siete de la tarde, y por eso decidí verte aquí, tengo que platicar con vos antes de irme, tengo que decirte lo que pienso de toda esta inmundicia, no hay otra persona a la que le pueda contar mis impresiones, las ideas horribles que he tenido estando aquí, me dijo Vega” (13).

Nótese que en el ejemplo anterior, Edgardo Vega es el sujeto de la enunciación del discurso; la voz narrativa que le está contando algo a alguien. Este alguien es aludido directamente por el narrador con el vocativo “Moya”, que es quien cumple la función de narratario intradieгético, “receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste, dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina”⁷. En efecto, pese a que a primera vista esta situación narrativa se presenta como verdadera, tales instancias son sólo aparentes, o al menos se desconfiguran ante la apreciación del narratario extradieгético o lector en el instante mismo en que éste realiza la lectura.

El discurso narrativo del relato instaura un sistema verbal que indica que el diálogo entre ambos personajes está sucediendo en un tiempo presente. El lector incluso tiene la impresión de asistir directamente a la situación comunicativa. Mas, la sucinta expresión “me dijo Vega” sumamente reiterada durante el transcurso de toda la narración, no sólo indica, por el accidente de tiempo, que la conversación entre los dos personajes principales sucedió en un pasado indeterminado que como lectores desconocemos, sino que también define claramente al personaje Moya como el verdadero enunciador del discurso que cuenta la historia.

El personaje-narrador Moya presenta miméticamente los enunciados producidos por el protagonista de la historia; es un discurso imitado, una enunciación sobre otra enunciación en la cual no se modifican ni los enunciadoreс temporales del discurso de

⁷ En Pozuelo Yvancos, José María (1994). *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: ediciones Cátedra. Pág. 240.

Vega, ni los deícticos personales con los que se identifica la voz del mismo: “me da alegría platicar con vos, Moya, aunque también hayás estudiado en el liceo como yo, aunque tengás la misma inmundicia en el alma que me metieron los hermanos maristas durante esos once años, me siento contento de haberte encontrado, un ex estudiante marista que no participa del cretinismo generalizado, eso sos vos, Moya, igual que yo, me dijo Vega” (16).

En el ejemplo anterior se distinguen ciertos deícticos de persona explícitos e implícitos con los cuales se identifica el productor de los enunciados. Todos los pronombres personales equivalen a Edgardo Vega como sujeto hablante, sin embargo, nótese nuevamente la consabida expresión al final del texto. Hay en ella un “yo implícito” con el que Moya se apropia del discurso. Moya dice que Vega le dijo y así reproduce fiel y textualmente los actos de habla transmitidos por el protagonista, y como no se alteran los enunciadore de tiempo y los de persona, la legítima identidad de los interlocutores no se desconfigura respecto a la verdadera instancia que produjo el discurso. Por ello se crea la ilusión de que Vega es el que narra y que tal narración efectivamente está ocurriendo; el discurso crea un efecto de actualización temporal de la historia.

El problema de esta instancia es que, a través del discurso, se transgrede la forma canónica del relato en primera persona; puesto que, como afirma Helena Beristáin, “la primera persona se mantiene simultánea y explícitamente en el plano de la enunciación y en el de lo enunciado”⁸. Planteamiento que en *El asco* se subvierte deliberadamente: el productor del discurso no es el protagonista de los acontecimientos relatados; es decir que la novela no opera sobre la correlación del yo-yo, como es el caso general del tipo de narraciones en primera persona. Moya, como narrador, es el sujeto en el plano de la enunciación; es la instancia que emite el discurso; pero no es el sujeto en el plano de lo

⁸ En Beristáin, Helena (1999). *Análisis Estructural del Relato Literario* (7ª Ed.). México, D.F. Editorial Limusa. Pág. 112.

enunciado (salvo el caso de la expresión me dijo Vega). Hay por lo tanto un yo que enuncia el discurso (Moya) y un él de la historia (Edgardo Vega). Esta técnica narrativa, entonces, opera sobre la correlación del yo- él, respecto a la voz del narrador. Moya cuenta la historia en primera persona, es intradieгético puesto que se refiere a sí mismo como personaje; pero cuenta en relación heterodieгética puesto que no es su discurso ni su historia. La focalización por lo tanto no coincide con la voz narrativa ya que el narrador cuenta algo que escuchó, no es su punto de vista porque narra la visión de Edgardo Vega.

Visión o focalización y voz o narración no coinciden en un mismo agente. El protagonista es el sujeto de la focalización; el foco de emisión desde el que se contemplan todos los elementos. Esta visión es presentada a través de Moya, el narrador, “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto”⁹. Esta situación, entonces, quedaría resuelta de la siguiente manera: una visión desde el punto de vista del protagonista, focalización interna a partir de la cual se presenta la percepción de Edgardo Vega en relación a los acontecimientos. Esta visión o perspectiva es transmitida por el personaje Moya, desde la correlación de un yo-no-yo, un narrador que sí forma parte de la historia, intradieгético, pero que cuenta en relación heterodieгética; es decir que no habla de sí mismo sino del otro, que en este caso sería la visión del protagonista de los acontecimientos.

Pero, ¿Cómo es que se crea el efecto, la ilusión de que Edgardo Vega cuenta la historia? La respuesta a esta interrogante se encuentra al analizar la modalidad verbal o el tipo de discurso utilizado por el narrador. En la novela *El asco*, el tipo de discurso verbal a través del cual se transmite lo acontecido es el indirecto parcialmente mimético, concepto retomado por Pozuelo Yvancos de la teoría de Gerard Genette. Yvancos aclara en su libro que en este tipo de discurso “no sólo se reproduce el contenido de lo dicho por

⁹ En Bal, Mieke (1990). *Teoría de la Narrativa (Una Introducción a la Narratología)* (3ª Ed.) Madrid: Ediciones Cátedra. Pág. 127.

el personaje, sino también se pretende reflejar algunos aspectos de su formulación verbal concreta y del estilo de habla del personaje”¹⁰.

Moya, en función de narrador, narrativiza un hecho dialógico. Este procedimiento ofrece una ilusión de mimesis casi exacta de la enunciación de Vega. Recordemos que, como afirma Yvancos, “el narrador de un fenómeno verbal puede reproducirlo a mayor o menor distancia, con más o menos lujo de detalles o fidelidad al hecho discursivo tal como ocurrió”¹¹. En ese sentido, Moya repite con rigurosa fidelidad la narración antes transmitida por el protagonista, lo que evidentemente genera una distancia mucho menor al discurso tal como sucedió. Estamos, pues, ante una especie de discurso citado casi literalmente. Esta reproducción verbal incluso establece un efecto de actualización temporal y discursiva, hay una enunciación sobre otra enunciación en la que una remite a la otra con cierta minuciosidad literal, cuyo procedimiento no desconfigura la enunciación original respecto al hecho relatado y sus participantes. Véase, para confirmar lo dicho, el siguiente ejemplo: “aquí viene Tolín con tu trago, Moya, eso me gusta también de este bar, me encanta ser amigo de quien me sirve los tragos, me encanta que me sirvan los tragos sustanciosos, sin tacañería, sin medida, nada más la botella empinada sobre el vaso, me gusta por eso venir a este lugar, Tolín es un excelente barman, me trata de lo mejor, me sirve los mejores tragos, si él no estuviera aquí yo no vendría, ni lo dudés, vengo a este bar porque Tolín me sirve unos whiskis hermosos, me dijo Vega” (20).

Partiendo del ejemplo anterior, es notable que la modalidad verbal se presente a primera vista como discurso directo. Esto también es así ya que, en el relato, la expresión “me dijo Vega” debiera funcionar, convencionalmente, como un término subordinante que introduzca el diálogo narrativo de Vega, el cual se desempeñaría como toda una especie de proposición subordinada. Sin embargo Moya, como narrador transpone estos

¹⁰ Yvancos, op. cit., (Pág. 255).

¹¹ Yvancos, op. cit., (Pág. 254).

términos en virtud de ciertos efectos discursivos; como por ejemplo el de remitir directamente al lector al presente de la enunciación, de ese modo el lector se figura que quien le está transmitiendo toda la información sigue siendo el personaje Vega. No obstante, la descodificación de todo este código narrativo conlleva a afirmar que el mediador entre la historia y el narratorio extradiegético es el personaje Moya.

Este planteamiento resulta irrefutable en la medida en que el lector identifica ciertos rastros discursivos, los cuales son indicios de la función narrativa que cumple Moya como agente enunciativo. Véase los siguientes ejemplos: “una docena de conocidos de ella y de él (de mi hermano) y yo, el hijo mayor, el que tuvo que venir apresuradamente de Montreal” (15); “Siempre estuvo seguro que por mi absoluta ausencia del país mi madre me excluiría de su testamento, y que él (Ivo) sería el único heredero” (33). Como puede observarse, existen aquí dos frases, cada una de ellas dentro de un paréntesis, mismas que, por cuestiones contextuales, constituyen uno de los rasgos indiciales de la discursividad de Moya, quien funge como narrador y no ya como un oyente.

En síntesis, el discurso en *El asco* es una estructura doble. Un discurso que emite otro discurso; por lo tanto, la modalidad verbal utilizada por el narrador para contarnos los hechos, o más bien contarnos lo ya dicho puesto que evoca las palabras del protagonista, es la del estilo indirecto. No obstante, este estilo indirecto utilizado por el narrador no es equivalente a las acciones, como ocurre casi siempre en este tipo de estrategia enunciativa, este discurso narrativiza un hecho verbal concreto; no “dice los hechos” sino que dice lo dicho; el narrador personaje dice lo que el protagonista dijo en el pasado.

Edgardo Vega, protagonista de la historia que se cuenta en la novela *El asco*, es un salvadoreño que emigró a Canadá poco antes de que iniciara la guerra civil. Luego de dieciocho años de residir en la ciudad de Montreal, ya con pasaporte y nacionalidad

canadienses, se ve forzosamente obligado a volver a su país de origen, para asistir al funeral de su madre.

A sus quince días de estancia en la ciudad de San Salvador, el protagonista se reúne con un ex compañero de nombre Moya. Aquí inicia el relato, en un bar de la ciudad llamado “La lumbre”. Edgardo Vega, entre copas y desmedida verborrea, relatará todas las vicisitudes e impresiones que ha tenido durante su esporádica estadía en el país al personaje Moya, que es quien, ya en función de narrador, ofrece retrospectivamente una fiel y minuciosa enunciación del relato.

La fábula de esta novela ocupa aproximadamente un periodo de quince días; desde el viaje de Edgardo Vega en avión desde Canadá hasta el encuentro y conversación en “La lumbre” con su ex compañero Moya. La relación de la historia comienza con este último acontecimiento, *in extremas res*: “suerte que viniste, Moya, tenía mis dudas que vinieras, porque este lugar no le gusta a mucha gente en esta ciudad, hay gente a la que no le gusta para nada este lugar, Moya, por eso no estaba seguro si vos ibas a venir, me dijo Vega” (11).

Sin embargo, la intriga no se desarrolla de manera regresiva; es decir que aunque comienza por el último de los acontecimientos, estos no siguen una secuencia inversa, como ocurre generalmente en este tipo de estrategia discursiva. Los hechos parecen responder a un impulso aleatorio de quien los cuenta, debido quizá por el contexto en que se efectúa “la modalidad lingüístico-comunicativa de lo acontecido”.

Este discurso no organiza los acontecimientos cronológicamente, tal como ocurrieron en su respectivo orden-lógico-causal. La linealidad temporal se ve totalmente transgredida a través de constantes retrospecciones: “desde hace quince días no he tenido una conversación que valga la pena, Moya, desde hace quince días sólo me hablan de llaves, cerraduras y picaportes, sólo me hablan de los papeles que debo firmar para hacer

posible la venta de la casa de mi madre, es horrible, Moya, no tengo absolutamente nada de qué hablar con mi hermano, ni un solo tópico mínimamente decente que podamos abordar con inteligencia, me dijo Vega” (38).

Esta situación anacrónica podría muy bien comprenderse con las siguientes palabras: “analepsis o anacronías hacia el pasado (retrospección), hay una narración primera (presente) en la que se inserta una segunda narración que es temporalmente anterior a ese presente”¹².

En la novela *El asco*, hay un juego de múltiples temporalidades. La cita expuesta arriba es útil en determinado caso, de manera operativa, para comprender ciertos rasgos del discurso en cuanto al tiempo se refiere. El presente narrativo al que se alude queda en segundo plano, cuando se advierte que el otro narrador (Moya) cuenta el relato de Vega en otro tiempo que es posterior a ese presente, aunque, en rigor, este pertenezca a un pasado indeterminado, el discurso mimético de Moya crea un efecto de actualización temporal que acentúa ese presente (seudopresente) de la enunciación; por ello se crea la ilusión de que la historia la está contando el personaje Edgardo Vega.

En síntesis, el encadenamiento global de los hechos o la unidad del relato se logra mediante el uso de continuas analepsis que resumen quince días de historia en un lapso aproximadamente de dos horas, tiempo que dura la conversación entre los dos personajes principales. Hay aquí un evidente desajuste temporal entre el discurso y la historia: el tiempo del discurso es mucho más breve que el que corresponde al de la historia; es decir que se cuenta en poco tiempo lo que en la realidad duró mucho más. El discurso da cuenta de todos los acontecimientos resumida y analépticamente, lo que genera un ritmo acelerado de la historia. El texto, incluso, ortográficamente, presenta un único punto y aparte que es también punto y final, recurso que evidentemente no sólo facilita la agilidad

¹²Yvancos, op. cit., (Pág. 262).

de la lectura sino que también contribuye al dinamismo del relato, cuya totalidad constituye una catálisis reductiva en la que, en dos horas, se resumen quince días de historia; desde el viaje de Edgardo Vega en avión hasta el encuentro y conversación con el personaje llamado Moya.

3. Edgardo Vega o el *homo ridens*

El humor es una actitud ante la vida, una manera peculiar de responder a una situación, una disposición hacia las cosas.

(Fernández Flórez)

Cuando se lee por primera vez la novela *El asco*, de Horacio Castellanos Moya, sin duda se experimenta aquello que, en alguna medida, sentiría cualquiera de los lectores de este país; o peor todavía, de aquellos que hacen del patriotismo una norma de valor absoluta: “asco”. Sin embargo, conforme va disipándose tal sentimiento repulsivo, a fuerza de releer, el juego por fin se comprende y surge la risa. Este acontecimiento evidentemente conduce a meditar sobre un punto esencial: ¿podría *El asco* considerarse como una novela cómico-humorística? De ser así, este planteamiento conlleva a meditar en otros puntos posibles: ¿Cómo operarían los mecanismos de la comicidad en esta novela? ¿Es este discurso humorístico un código transgresor de ciertos signos y paradigmas culturales o sólo se limita a exponer y despremiar los vicios, la insensatez y las injusticias de los individuos que conforman nuestra sociedad? ¿Cuáles serían esos recursos retóricos de la comicidad, predominantes en la novela y utilizables para subvertir las reglas, los valores morales, políticos y sociales de nuestra realidad? La resolución de estas interrogantes constituirá, de cierto modo, el principal núcleo de este ensayo.

Desde Aristóteles hasta Umberto Eco, en lo que atañe al fenómeno de lo cómico, se ha dicho que el hombre es un *homo ridens*; sin embargo, conforme a esta idea habría

que preguntarse, ya que hasta ahora la filosofía no ha logrado definir claramente el valor de la risa¹³, de qué o por qué ríe el hombre.

Al parecer, como muy bien lo ha dicho el semiólogo italiano Umberto Eco, “nos reímos por infinitas razones, muchas de las cuales muy poco ridículas: hay quienes se ríen por vitalidad, quienes por alborozo del acto sexual y quienes, como Beatrice, por visión beatífica; pero por infinitas razones también, desde el dolor de dientes hasta la felicidad”¹⁴. Pero el hombre también se ríe de sí mismo, de alguien y con alguien. La risa posee entonces un amplio valor social, lo que conlleva a decir que fuera de los límites de lo humano no existe el humor ni tampoco la risa, “esta es profundamente humana” dijo Charles Baudelaire. Por eso mismo resulta casi inasequible a la hora de las definiciones. Lo cierto es que “el objeto de la risa no puede ser más amplio: nosotros mismos, los demás, y “otras cosas”; parece que cualquier objeto o concepto existente es susceptible de ser ridiculizado”¹⁵.

Lo ridículo es siempre motivo de risa. Nos reímos al ver a alguien con un vestuario extravagante, de algún dicho ameno e ingenioso o de alguna situación jocosa y poco regular; nos reímos de esto o de aquello que nos parece desmesurado y deforme, del despropósito de los demás, de la insensatez de unos o de otros y su comportamiento excéntrico; en fin, nos reímos de todo aquello que quebranta las normas de lo convencional y la rigidez de la regla social.

Pero también nos reímos cuando leemos alguna novela que pone en relieve toda esa comedia humana, sea cual sea el recurso que el autor utiliza para provocarnos la risa;

¹³ Eco, Umberto (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: editorial Lumen. Pág. 36.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁵ Checa Beltrán, José. *Poética de la risa*. C.S.L.C.(Madrid). Versión digital. Revisado el 7 de abril de 2011 en www.raco.cat.

aunque, cabe decir que en el discurso literario “la risa viene provocada generalmente por lo ridículo; es ridículo todo que contradice lo establecido, lo que se opone a la lógica, a la norma y a las costumbres sociales. Si en algún momento algo ridículo deviene socialmente aceptable, entonces deja de serlo. El ridículo puede hallarse en nosotros, los otros, o en cualquier otro lugar. La expresión literaria de ese ridículo se hace –de manera irónica o chocarrera- a través de la narración de acciones (“cosas”), o a través de recursos lingüísticos (“palabras”), o de acciones y palabras juntamente”¹⁶.

En la novela, o en algún otro discurso genérico-literario, entran en juego otros procedimientos necesarios para lograr el efecto cómico en el lector: narraciones de acontecimientos y situaciones humorísticas socialmente inaceptables pero ocurridas en un marco social específico, padecidas por personajes existentes o ficticios, quienes con todos sus defectos y deformidades físicas o morales son ridiculizados con el fin de provocar la risa en el receptor; recursos lingüísticos o retóricos como la parodia, la ironía, la sátira, el sarcasmo, hasta la invectiva personal, el libelo y la más mordaz de las groserías o insultos. En algunos casos, el ingenio de algunos escritores aprovecha la utilización conjunta de ambos recursos –humor verbal y humor de situación-, como en el Quijote de Cervantes, por ejemplo.

Pero ¿qué es la risa? Baudelaire la definió como “la expresión de un sentimiento doble o contradictorio”¹⁷; Antonio Cruces ha expresado acertadamente que es “una controlada y gratificante liberación momentánea de las restricciones y coerciones que diariamente nos son impuestas”¹⁸. Sin embargo, fue Henri Bergson el primero en advertir

¹⁶ Checa Beltrán, José. *Poética de la risa*. C.S.L.C. (Madrid).

¹⁷ Baudelaire, Charles (1988). *Lo cómico y la caricatura*. (1ª Ed.) Madrid: España. Visor.

¹⁸ López Cruces, Antonio José (1954). *Introducción a “la risa en la literatura española”*. (*Antología de textos*). Versión digital a partir de la de Alicante. Revisado el 27 de mayo de 2011 en www.cervantesvirtual.com.

que “necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo)”¹⁹.

La transgresión es una cualidad inherente del humor. Este es subversivo puesto que “al obrar en contra de la “seriedad” (noción definida oficialmente por la clase dirigente), el humor comienza a poner en tela de juicio los valores recibidos”²⁰. Aquí, entonces, entiéndase “trasgresión” como el efecto, momentáneo y emancipador, de ruptura del sistema normativo impuesto y socialmente admitido, provocado específicamente por el uso de las categorías del humor que provocan la risa. Ahora, es necesaria una clara definición de estas categorías o al menos de aquellas que serán útiles para el análisis de la novela en cuestión.

La parodia, según Pozuelo Yvancos, “es la confrontación burlesca de los textos”, esta, dice, “ha funcionado de modo muy preciso a lo largo de toda su historia literaria como confrontación, como subversión, como desvelamiento, y como denuncia”²¹. Esta técnica requiere de dos o más textos: uno paródico y otro u otros que son el objeto parodiado. La risa surge aquí cuando ambos se contrastan con un fin determinado que es la burla directa y explícita del texto ridiculizado.

La sátira, en un principio, se consideró como un género especial de la literatura. Sin embargo, conforme pasó el tiempo adquirió nuevas significaciones. Modernamente, se ha dicho que es “el empleo al hablar o al escribir del sarcasmo, la ironía, el ridículo, etc., para denunciar, exponer o ridiculizar, el vicio, la tontería, las injusticias o los males

¹⁹ Citado en López, Matilde Elena. *La categoría estética de lo cómico. Interpretación social del arte*.

²⁰ Ifland, James (1994). *Hacia una teoría de la función del humor en la poesía revolucionaria (a propósito de Roque Dalton)*. Pág. 67.

²¹ Pozuelo Yvancos, José maría. *Parodiar rev(b)elar*. En www.biblioteca.org.ar. Revisado el 11 de noviembre de 2010.

de toda especie”²². Por ello, puede haber sátira en todos los géneros literarios, aunque generalmente se da con mayor frecuencia en la comedia y en la novela.

En cuanto a la ironía, recurso que utilizado eficazmente genera excelentes resultados en lo que a humor se refiere, se han ofrecido vastos estudios sobre su empleo y significación. No obstante, es harto sabido que este metaplasmo “Es un recurso que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”²³. Para ser más preciso, véase Helena Beristáin: “figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria”²⁴. La ventaja de esta definición consiste en que atribuye a la ironía una finalidad específica: la burla, cualidad que aunque no pasa inadvertida, casi siempre no se detalla satisfactoriamente.

El sarcasmo aparece, según Antonio Cruces, cuando quien escribe cree que el lector no va a ser su cómplice desde el principio, por lo que tratará de persuadirlo exagerando los rasgos del asunto abordado. Se hace sarcasmo cuando se supone que no va a ser captada la simple ironía. Se abusa de lo cáustico y lo mordaz, de la burla grotesca²⁵. El sarcasmo es una especie de ironía, “producto de la degeneración de esta y

²² Hodgart, Matthew (1969). *La sátira* (1ª Ed.). Madrid, Ediciones Guadarrama. Pág. 7.

²³ Bousoño, Carlos (1985). *“Teoría de la expresión poética”*. Madrid, Editorial Gredos. Tomo I. Pág. 580.

²⁴ Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México, D.F., Editorial Porrúa. Pág. 271.

²⁵ López Cruces, op. cit.

de la sátira. Representa el *sadismo* y la *crueledad*, en cuyos conceptos la dosis de humor ha sido desgraciadamente olvidada: es el *amarguismo*. Es el *límite* del humor²⁶.

El humor, o al menos la risa, en su grado más degenerativo y vulgar, también es posible conseguirse mediante el acertado uso de procedimientos tales como lo soez o el humor zafio, el insulto, la grosería, la invectiva y el libelo. Estos medios lingüísticos no forman parte de la intelectualización y sublimidad del humor, esta quizás sea la razón principal del porque los tratadistas ni siquiera se preocupen en reconocerlos como parte de la gran familia de categorías de la comicidad. Sin advertir que evidentemente estos aspectos están mayormente asociados a lo plebeyo, al vulgo y a una cultura de las clases populares.

Esto es importante ya que *El asco* es un claro ejemplo de ello: el humor safo y soez no solamente como motivo de risa, “sino también como un sistema que sirve para descifrar una cultura marginal ligada a la desolación, la muerte, la vileza y lo grotesco que subyace en el mundo periférico de las ciudades pequeñas, con sus personajes caracterizados por el espíritu vulgar, por la ruindad y la perversión; y que de igual manera permite poner en escena narrativa la idiosincrasia, la cultura y la identidad colectiva de estos pueblos”²⁷.

²⁶ Vilas, Santiago (1968). *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, ediciones Guadarrama. Pág. 97.

²⁷ Sánchez, Luis Rafael. *Poética de lo soez: identidad y cultura en América Latina y en El Caribe*. Versión digital. En www.scribd.com. Revisado el 16 de noviembre de 2010.

4. Entre la risa y *El asco*

El humor es el instrumento que mejor funciona para reírse –además de uno mismo- de los cursis, los poderosos, los trascendentes, los innecesarios y los imbéciles.
(A Ussía)

¿Puede reír un lector salvadoreño mientras lee la novela *El asco*? ¿Por qué provocó tanto repudio y no la risa de los detractores? La respuesta es simple. En la vida, dice Umberto Eco, “es natural que una tarta en la cara provoque la risa, con tal de que se espachurre en cara ajena”²⁸. Esta novela breve de Horacio Castellanos Moya es un pastel agridulce en el rostro salvadoreño; una invectiva hiriente y mordaz en contra de los valores y antivalores de nuestra idiosincrasia. ¿Es posible reírse de uno mismo mientras se es atacado tan ingeniosamente? Lo más lógico sería responder de igual manera, pero esto nunca ha ocurrido en países como el nuestro, caracterizados precisamente por la violencia y la intolerancia política. Aun así, fuera de todo sentir nacionalista, muchos han advertido la intención humorística de *El asco*; es, como dijo el chileno Bolaños, un libro para morir de risa.

El subtítulo de esta novela sugiere una inquietud asociada a un punto esencial del humor: podría tratarse *El asco* de una parodia a ciertas novelas del escritor austriaco Thomas Bernhard. Ciertamente, este problema sólo es posible esclarecerlo a luz de la teoría. Pozuelo Yvancos, en su excelente ensayo “*Parodiar rev(b)elar*”, que trata sobre la significación paródica de los textos literarios, ha especificado los usos y límites de este concepto, cuyo valor esencial radica en la confrontación burlesca de los discursos literarios.

²⁸ Eco, op. cit., p. 36.

El lector que conoce algunas de las novelas de Bernhard comprobará en *El asco*, no sin poca dificultad, las convergencias e intertextualidades entre ambos estilos y discursos novelescos; pero la pregunta clave es si éste parodia a aquel. Yvancos nos dice que “la parodia es subversiva e implica no sólo cita, sino también confrontación burlesca y distancia respecto al texto parodiado o no es tal parodia. La parodia nace como otredad no sólo en el sentido de ser especular, sino de deformar, de rebajar, de actuar sobre el rostro de tal espejo, desvelando sus líneas y subvirtiendo su sentido, revelando y rebelándose respecto al texto originario”²⁹.

Es innegable que en *El asco* se adopta un estilo Bernhardiano: reiteraciones abundantes y obsesivas, frecuentes invectivas en contra de la política y la cultura, humor negro, planteamientos escépticos y pesimistas, tonos satíricos y burlescos, antinacionalismo y repudio a la patria natal, exageraciones grotescas y renuncia deliberada al uso del punto y aparte, etc. Mas, aun así, *El asco* no supone un remedo explícito al estilo y tópicos predilectos por el escritor austriaco. La estructura semántica y expresiva de *El asco* no afirma ninguna superioridad mediante la desvalorización del texto originario, sino que lo utiliza como soporte para su configuración discursiva, coexisten en un plano intratextual en el que uno establece su semiotización en virtud del otro; es decir que *El asco* adquiere su textura mediante la codificación de elementos estructurales formales y de contenido característicos del estilo de Thomas Bernhard; por ello, la novela de Castellanos Moya no admite una distancia ideológica que permita ni la burla directa ni la implícita del texto al que evoca. Recuérdese que “la significación paródica, como aclara Yvancos, implica una distancia entre los textos enfrentados, el paródico y el parodiado, en la que el primero afirma una suerte de superioridad sobre el segundo que permite la risa, la burla, la contrafaz”³⁰.

²⁹ Pozuelo Yvancos, José maría. *Parodiar rev(b)elar*. En www.biblioteca.org.ar. Revisado el 11 de noviembre de 2010.

³⁰ *Ibíd.*

Como el mismo Moya afirma en una entrevista³¹, esta novela es un ejercicio de estilo. Miguel Sáenz, el traductor al castellano de la obra de Bernhard, e incluso Bolaño han coincidido en la misma idea; sin embargo, este último atribuye características paródicas al texto de Moya: “**El asco**, por supuesto, no es sólo un ajuste de cuentas o la expresión de profundo desaliento de un escritor ante una situación moral y política, sino también un ejercicio estilístico, la parodia que hace Castellanos Moya de ciertas obras de Bernhard...”³². Pese a ello, Bolaño olvida que no “toda estilización intertextual cumple función paródica”; una relación intertextual entre los discursos no siempre es en base a una configuración paródico-burlesca. *El asco*, en definitiva, es una estilización consciente y deliberada que presenta estructuras sintácticas y semánticas comunes al estilo del escritor Thomas Bernhard, o en otras palabras, una estilización intertextual, un pastiche o ejercicio estilístico con fines puramente lúdicos y no burlescos.

Ahora bien, como ya se ha mencionado anteriormente, el humor, o la risa, posee intrínsecamente un amplio valor de transgresión, esta cualidad de los códigos humorísticos funciona como un elemento de ruptura momentánea de la coerción normativa impuesta convencionalmente por la sociedad; su función es tan amplia que el humor incluso, como una actitud ante la vida y que se halla en todos los géneros literarios, puede llegar también a deformar cualesquiera de estas categorías genérico-literarias; aunque, por antonomasia, constituye para cualquier escritor la forma predilecta y eficaz de contrarrestar tanto la producción simbólica de la dominación ejercida por la cultura hegemónica, como de igual manera su contraparte. Es así como se dice que “todas las formas del cómico son en mayor

³¹ Véase Anexos. *Entrevista con Horacio Castellanos Moya*. www.escriitores.org. Revisado el 25 de octubre de 2011.

³² Bolaños, op. cit.

o menor medida subversivas, bien porque expresen el sentir popular contra un poder dominante o las transformaciones de un sistema en evolución o en crisis”³³.

Partiendo de lo anterior, el humor es subversivo puesto que relativiza las cosas; desacata instantáneamente preceptos específicos: expresarse en contra del sistema opresor es quebrantar una regla de orden político-ideológico, la risa surge cuando se efectúa la ruptura de esa u otra regla. Umberto Eco es quien ha definido acertadamente el efecto cómico de la trasgresión a este principio: “el efecto cómico se realiza cuando: i) hay la violación de una regla; ii) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco), iii) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla, iv) sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no significa riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos la violación indirectamente), v) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo la violación de la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; vi) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior”³⁴.

En ese sentido, ya para adentrarnos en nuestro análisis, cómo no sostener que el protagonista de *El asco* sea un personaje cómico. Un sujeto repulsivo, “un muñeco parlante” y verborreico que critica ferozmente todo cuanto de salvadoreño se trate. Un personaje grotesco y exagerado que padece de colitis nerviosa, de humor y temperamento atrabiliosos; un personaje que lleva al extremo una demolición verbal de los símbolos

³³ Hernández González, Belén. *El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías*. Universidad de Murcia. En www.cervantesvirtual.com. Revisado el 24 de junio de 2010.

³⁴ Eco, Umberto y otros. *¡Carnaval!*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Pág. 10.

emblemáticos de ciertas identidades colectivas de nuestra cultura; un herético de los mandamientos adquiridos históricamente por los grupos que conforman nuestra sociedad; en fin, un personaje que con su discurso (transmitido, como ya se aclaró antes, por otro narrador) subvierte constantemente las reglas instituidas en el marco cultural de nuestras sociedades.

La regla efectivamente es violada a través del discurso, pero este es, como se supone, con intencionalidades claramente humorísticas, cuya realización posee variabilidad de matices respecto a la categoría utilizada. Véase, por ejemplo, una muestra en la que se aprecia la utilización de lo que, desde Aristóteles, se ha denominado como humor negro: “la guerra civil sólo sirvió para que una partida de políticos hicieran de las suyas, los cien mil muertos apenas fueron un recurso macabro para que un grupo de políticos ambiciosos se repartieran un pastel de excrementos, me dijo Vega. Los políticos apestan en todas partes, Moya, pero en este país los políticos apestan particularmente, te puedo asegurar que nunca había visto políticos tan apestosos como los de acá, quizás sea por los cien mil cadáveres que carga cada uno de ellos, quizás la sangre de esos cien mil cadáveres es la que los hace apestar de esa manera tan particular, quizás el sufrimiento de esos cien mil muertos les impregnó esa manera particular de apestar” (Pág. 26).

Cómo, en este fragmento textual del tipo de humor negro, surge el efecto cómico; o dicho en otras palabras, de qué manera se infracciona la regla. Según la lógica oficial, pese a que la política en muchos casos carezca de credibilidad, aceptamos inconscientemente que la actividad política es una labor que implica seriedad; no es permitido, de acuerdo a las normas que dicta la moral de la ortodoxia, menospreciar la función de aquellos que tienen a su cargo el futuro de la nación. Partiendo de esto, reconocemos que se incumple a esta regla, la cual es aprehendida por todo ciudadano mediante la interacción social. Pero la risa no sólo resulta por la apreciación de dicha ruptura; sino que también por el modo tan irreverente en que se ejecuta la violación.

En el ejemplo anterior, el narrador personaje efectúa una crítica agresiva en contra de los políticos, los presenta como sujetos codiciosos y sin escrúpulos que sacaron partido de las muertes y crímenes de guerra. El narrador se empeña en lo caustico y en la exageración para degradar lo aludido y reitera constantemente la idea principal para acentuar ese efecto. Pero la clave en que radica lo risible es; por una parte, en esa cualidad que les atribuye el narrador: “políticos que apestan por la sangre de los muertos”; y por la otra, en esa especie de ironía escatológica “pastel de excremento” a través de la cual los reduce simbólicamente a lo más vil y abyecto del individuo. Es así como el narrador, con un discurso altamente corrosivo, irrumpe insubordinadamente en contra de la seriedad que la cultura hegemónica salvadoreña atribuye a la labor de los funcionarios políticos. “Nos sentimos vengados porque desafía el poder represivo” y nos complacemos o reímos al contemplar una especie de sublevación en contra de la autoridad.

El humor negro se muestra como un mecanismo que satiriza despiadadamente a ciertos símbolos políticos representativos de las identidades colectivas de la sociedad salvadoreña. Algo similar al ejemplo anterior ocurre en la siguiente muestra, en la que el discurso del narrador personaje arremete con amarguismo no sólo en contra de la colectividad social sino que también escarnece impetuosamente a una de las figuras históricas más importantes de la derecha salvadoreña: “Es increíble, Moya, realmente increíble, la estupidez humana no tiene límites, y particularmente en este país, donde la gente lleva la estupidez humana a records inusitados, sólo así se puede explicar que el político más popular del país en los últimos veinte años haya sido un sicópata criminal, sólo así se puede explicar que un sicópata criminal que mandó a asesinar a miles de personas en su cruzada anticomunista se haya convertido en el político más popular, que un sicópata criminal que mandó a asesinar al arzobispo de San Salvador se haya convertido en el político más carismático, más querido, no sólo por los ricos sino por la población en general, una asquerosidad de dimensiones monstruosas, si lo pensás detenidamente, Moya, un sicópata criminal de arzobispo convertido en prócer, un sicópata criminal transmutado en la estatua a la que rinde culto buena parte de la población, porque

ese asesino torturador blasfemó con tal saña que la lengua se le pudrió de cáncer, la garganta se le pudrió de cáncer, el cuerpo se le pudrió de cáncer, sólo en este país y con esta gente puede suceder una barbaridad de tales dimensiones, una asquerosidad tan flagrante como convertir en prócer a un sicópata criminal, me dijo Vega” (Pág. 32).

Nótese, entonces, el uso del humor negro para desacralizar la figura política a la que alude. El discurso del narrador incluso desmitifica la construcción histórica-oficial en torno al fundador y mayor representante del grupo de poder que conforma la derecha. Evidentemente, el efecto cómico aquí resulta arbitrario. Un lector afín a esta ideología no puede reír puesto que advierte un ataque compulsivo a su ideal político; por el contrario, alguno con pensamiento opuesto sonríe ceremoniosamente ya que contempla una especie de burla sangrienta en contra de lo que, en su visión de mundo, constituye su enemigo político. “ver al enemigo político en un estado de ridiculización, de degradación y deformación, expuesto en un acto cómico, extrae desde lo más profundo del ser un algo que se presenta como instintivo, como natural, como un rasgo poco entendido, pero que, al fin y al cabo, desborda nuestra satisfacción, la eleva o la reduce al grado de una sonrisa o de una risa”³⁵.

La política ha sido desde siempre un tema predilecto en todos los ámbitos del humor, especialmente en la sátira, cuyo fin especial consiste, por medio de la ridiculización de su víctima, provocar una risa hiriente y destructiva. En la novela en estudio, la sátira también cumple esta función; a través de la cual aparecen el libelo agresivo y el ridículo como comentarios críticos y hostiles en contra de la vida política de la sociedad salvadoreña. Apréciense, para corroborar lo expuesto, el siguiente ejemplo: “Nunca he visto políticos tan ignorantes, tan salvajemente ignorantes, tan evidentemente analfabetos como los de este país, Moya, resulta claro para cualquier persona

³⁵ Infante Yupanqui, Carlos. *Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor*. Pág. 246. Versión digital. En dialnet.unirioja.es. Revisado el 22 de mayo de 2011.

mínimamente instruida que los políticos de este país tienen especialmente atrofiada la capacidad de lectura, a la hora de hablar se les nota que desde hace tiempo no ejercen su capacidad de lectura, resulta evidente que lo peor que les podría suceder a los políticos es que alguien los obligara a leer en voz alta ante un público, sería tremendo, Moya, te aseguro que en este país no hay necesidad de hacer un debate de ideas entre candidatos, resultaría suficiente prueba que los candidatos leyeran cualquier texto en voz alta ante un público, te juro que poquísimos políticos pasarían esta prueba de leer de corrido en voz alta” (Pág. 26).

En primer lugar, observamos al inicio del texto anterior el empleo del libelo o discurso violento, cuya finalidad consiste en denigrar severamente a los políticos de nuestro país en general. La diatriba aparece como instrumento subversivo de la opinión “políticamente correcta” e idealizada de los que rigen los asuntos públicos. En segundo lugar, reconocemos, en la parte media y final del ejemplo, un tipo de comicidad situacional descrita en clave satírica. El “narrador-personaje” menosprecia a los políticos con una postura agresiva, satirizándolos mediante el ridículo de exponerlos como seres estúpidos y faltos de instrucción; “reducidos por medio de la técnica básica del satírico: la degradación o desvalorización mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad”³⁶. Es, entonces, una subversión crítica a los que ostentan el poder, y como consecuencia, disfrutamos complacientemente porque nos sentimos cómplices del juego, nos reímos frente al altar solemne de los gobernantes, de la representación del poder, que se ve reducido a lo “humano” y a lo vulgar; la risa surge como un patrimonio colectivo que reduce al máximo la “seriedad” de la elite dominante que se ve desafiada mediante el uso de un código simbólico totalmente opuesto: “lo no serio”.

Asimismo, el discurso humorístico en *El asco* no sólo arremete en contra de la política; esta crítica demolición cultural va desde lo categórico a lo general; de lo más

³⁶ Hodgart, op. cit., p. 115.

nimio a lo más complejo; desde la “Pilsener salvadoreña” hasta las costumbres sociales y las manifestaciones artísticas. El discurso del narrador subvierte los distintos signos culturales instituidos, o bien por el discurso del poder, o bien por las identidades colectivas.

Véase, por ejemplo, la invectiva en contra de la cerveza mencionada en el párrafo anterior: “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 cochinada (...). Son tan ignorantes que beben esa cochinada 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 cochinada 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” (Pág. 12).

El discurso satírico del narrador subvierte este signo cultural instituido por el discurso publicitario; el humor funciona como una deconstrucción del discurso del poder; acomete en contra de la imagen mediatizada de esta cerveza, oponiendo un conjunto de valores negativos totalmente contrarios a los instaurados por los *mass media*. Así, por medio de una verbalización exagerada e hiperbólica, el narrador devalúa con brusquedad aquello (la cerveza Pilsener) que para muchos constituye un signo de nuestra nacionalidad; lo deforma a través de ese elemento reiterativo en todo el conjunto del texto: lo escatológico como símbolo de degradación.

En *El asco*, como dijera Huezo Mixco, los signos visibles de la “identidad” salvadoreña se miden por medio de la vara del escepticismo. Postura que, aunque

pesimista por excelencia y muy notable en toda la novela, transgrede los signos de nuestra identidad, no sin cierta dosis de humor.

Uno de estos signos ridiculizado con más frecuencia por el discurso del narrador son las pupusas. Moya, mediante el libelo y la sátira violentos, se burla criticando y desvalorizando el plato nacional de nuestra cultura gastronómica. Véase, a modo de ejemplo, el siguiente fragmento: “ni más ni menos que a comer 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 (...) nada más grasoso y dañino que las pupusas, nada más sucio y perjudicial para el estómago que las pupusas, me dijo Vega. Sólo el hambre y la estupidez congénitas pueden explicar que a estos seres humanos les guste comer con semejante fruición algo tan repugnante como las pupusas, sólo el hambre y la ignorancia pueden explicar que estos sujetos consideren a las pupusas como su plato nacional” (Pág. 61).

Léase también este otro ejemplo, en el que el narrador logra una comicidad mayor por medio de la degradación de los valores positivos expuestos mediante la ridiculización y la burla grotesca hacia esta comida típica: “ y jamás olvides que los cinco millones de salvadoreños que permanecen en El Salvador cenan religiosamente los domingos por la tarde su plato de repugnantes pupusas, esas tortillas grasosas rellenas de chicharrón, esa cochina fritanga que les sirve como hostia para su comunión vespertina. El hecho de que las pupusas sean el plato nacional de El Salvador demuestra que esta gente hasta el paladar tiene obtuso, Moya, sólo quien tenga el paladar atrofiado puede considerar que esas repugnantes tortillas grasosas rellenas de chicharrón sean algo comestible” (Pág. 62).

En estos dos ejemplos, el narrador cuestiona la noción de salvadoreñidad representada mediante uno de los símbolos de mayor relevancia en nuestro patrimonio tangible; de forma cómica y controversial Moya critica este valor esencial de lo nacional representado en este signo identitario.

“Las pupusas”, como comida típica nacional, es un referente real bastante arraigado en el sentir salvadoreño. Burlarse severamente de esta realidad implicaría una total repulsión por parte de cualquier lector salvadoreño, el narrador de hecho así lo concibe al decir que “nunca se te vaya a ocurrir decir que se trata de una comida repugnante y dañina, te pueden matar” (Pág. 61); pero el humor, por ser corrosivo, conlleva siempre ese componente de provocación en todo aquel que suscita la risa. Un lector de nuestro país no ríe puesto que esta crítica constituye un cuestionamiento cínico a sus propios valores y juicios alrededor de los cuales se construye su propio ser, su propia identidad cultural, recordemos que “dentro de las posibilidades del arte de la risa, está su capacidad corrosiva para dañar y herir”³⁷. Sin embargo, en los ejemplos anteriores, el narrador expresa una comicidad verbal que linda entre el libelo agresivo y la burla grotesca, poniendo en tela de juicio uno de los valores culturales de mayor trascendencia en el pensamiento colectivo. El humor, entonces, es una herramienta eficaz para relativizar todo cuanto sea posible; para desvirtuar cualquier valor, cualquier regla e incluso cualquier ideología. La risa siempre se presenta como un componente útil para liberarse de todo pensamiento absoluto y totalitario, cuyo fin esencial ha sido siempre dominar y oprimir al individuo.

En *El asco*, como se ha visto, el narrador emprende una deconstrucción del discurso totalizador de nuestras estructuras simbólicas y culturales; a través del relato humorístico y satírico Moya, el narrador-personaje, deforma y degrada los valores sociales predominantes de nuestra idiosincrasia, ridiculiza con agresión a los que ostentan el poder, a los estratos superiores de la escala social; desprecia nuestras costumbres y formas de pensar, transgrede la identidad, el arte, nuestra cultura en general y se ríe y reímos irónicamente ante una especie de retrato grotesco y deforme de la realidad social. Porque

³⁷ Varios. *Morfología del humor. Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la cotidianidad*. Sevilla, mayo de 2006. En www.corchea69.com. Revisado el 28 de noviembre de 2010.

esa es precisamente una característica del relato humorístico, “que es una especie de espejo – a menudo distorsionador de imágenes – que refleja la sociedad de cada época y de cada zona”³⁸. Pero esta sociedad representada es siempre una sociedad en crisis; una realidad social en la que los paradigmas, esquemas políticos, sistema de creencias, conjunto de valores, modos de comportamiento, signos de identidad cultural, etc. sufren un proceso de cambio determinado por los mismos actores y por los hechos históricos; un proceso o transición en el que la cultura o la identidad entran en crisis.

Esto, también, es una de las cualidades del “humor (incluida la sátira y lo grotesco), el cual funciona como escape de una alta tensión social, como la ruptura del equilibrio de una sociedad en movimiento desplazándose de un objeto a otro, objeto ella misma del proceso de cambio, dentro del cual, el sujeto o sea el hombre, muestra síntomas de malestar, de inestabilidad, perturbado al ver cómo se derrumba el mundo a sus pies”³⁹.

El asco, mediante la técnica del humor, retrata el cuadro desalentador de la época de la posguerra salvadoreña, un periodo de transición en el que los sujetos sociales se hallaban en una especie de desencanto ante el derrumbe de sus valores y creencias. Es, además, una especie de broma social pesada que “anuncia el fin de una sociedad que ya no se puede mantener por más tiempo en equilibrio”⁴⁰. El narrador, con una postura altamente escéptica, satiriza cruelmente a la sociedad salvadoreña puesto que se siente inconforme ante la situación moral, política y cultural que la oprime. Moya desmitifica la solemnidad de la cultura dominante, subvierte los signos de identidad social, exagerando sus rasgos con el uso de una comicidad verbal que le permite situarse en un punto donde

³⁸ Iglesias Casal, Isabel (2000). *Sobre la anatomía de lo cómico: recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal*. ASELE, Actas XI. En www.centrovirtualcervantes.com. Revisado el 13 de abril de 2010.

³⁹ Elena López, Matilde (1965). La categoría estética de lo cómico. *En Interpretación social del arte* (1ª Ed.) DGP. Pág. 231.

⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 232.

todo se muestra desesperanzador pero risible, logrando así un escape del mundo que le rodea. Mas, desde el inicio hasta el final del relato, el narrador acude a una postura mental de crítica y hostilidad, provocada por un estado de irritación y desaliento, cuya representación se expresa mediante una comicidad grotesca, satírica y agresiva en contra de la cultura salvadoreña. *El asco*, entonces, es una especie de declaración pública ofensiva en contra de los poderes, del buen orden y de la moral; provoca esa risa destructiva característica de la sátira, por ello precisamente se le considera una novela ampliamente subversiva.

Por otro lado, siguiendo con el análisis de los ejemplos, nótese a continuación como el narrador efectúa una forma de sátira grosera en la que critica un elemento de la cultura material salvadoreña: “un puerto asqueroso, Moya, un puerto que se llama «La Libertad» en un país como éste sólo puede ser producto de una mente pérfida, llamar «La Libertad» a un puerto inservible y abandonado es más que una broma, llamar «La Libertad» a un muelle destartado a punto de derrumbarse dentro de las aguas muestra claramente el concepto de libertad que tiene esta gente, Moya, es un puerto deprimente, un lugar realmente horrible” (Pág. 66).

El narrador, con un estilo poco elevado y característico del habla ordinaria o coloquial manifiesto en toda la novela, lanza un ataque directo o libelo agresivo con la intención de desacreditar el concepto de libertad contrastándolo con el puerto de El Salvador que lleva el mismo nombre. Con una postura grosera y un lenguaje “bajo”, Moya se burla rígidamente de uno de los puertos más importantes en la historia del país, atribuyéndole un conjunto de características negativas u opuestas al ideal de un sitio donde se genera el comercio y el desarrollo económico de todo país, contraponiéndolas, además, a una concepción de libertad que, según él, es igualmente deplorable en la conciencia del sujeto social salvadoreño.

De la misma forma, el narrador reproduce en otro lugar del texto un conjunto de agresiones y críticas burlescas, transgrediendo cómicamente ciertos símbolos de la cultura material salvadoreña, es decir monumentos escultóricos provistos de cierto valor social, erigidos o bien en memoria de hechos relevantes en la historia de El salvador, o bien en honor a algún personaje importante de la misma. En el siguiente fragmento hay una clara alusión ridiculizadora del monumento que representa la conciliación de la derecha y la izquierda política de nuestro país, luego de la firma de los acuerdos de paz, a saber : “el llamado «Monumento a la paz», un esperpento que sólo pudo ser concebido por alguien con la imaginación en los pies, un esperpéntico «Monumento a la paz» que muestra la absoluta falta de imaginación de esta gente, una contundente evidencia de la total degradación del gusto” (Pág. 94-95).

Consecuentemente, en la misma página donde se ubica el fragmento anterior, Moya efectúa otra crítica violenta de carácter cómico con la intención igualmente ridiculizadora, en contra de otro de los monumentos históricos de la ciudad de San Salvador: “Y el de más adelante es aún peor, Moya, la cosa más horripilante que jamás he visto, ese llamado «Monumento al hermano lejano » parece en realidad un gigantesco mingitorio, ese monumento con su enorme pared de azulejos no evoca otra cosa que un mingitorio, te juro, Moya, que cuando lo vi por primera vez no sentí más que ganas de orinar y cuantas veces he pasado por ese lugar el así llamado «Monumento al hermano lejano » no hace otra cosa que excitar mis riñones. Esa es la obra cumbre de la degradación del gusto: un gigantesco mingitorio construido en agradecimiento a los sombrerudos y regordetas que vienen de Estados Unidos cargados de cajas repletas de los chunches más inusitados” (Pág. 95).

Asimismo, Moya sigue con igual tono satírico y violento una transgresión de otro monumento o símbolo histórico de San Salvador, a saber: “Y qué decir de esas enormes cabezas de los llamados próceres de la patria, esas enormes y deformes cabezas de mármol puestas a lo largo de la antes conocida como Autopista Sur, esos horrendos mamotretos

de mármol que supuestamente reproducen los rostros de los llamados próceres de la patria, esas horrendas y deformes cabezas conocidas popularmente como «Los Picapiedra»: únicamente una mentalidad troglodita pudo haber concebido semejantes mamotretos, únicamente una mentalidad troglodita y de tira cómica puede concebir que esos armatostes sean esculturas y deban ser exhibidos públicamente (...) Les dicen «Los Picapiedra» porque los llamados próceres de la patria seguramente no fueron más que unos trogloditas como los zoquetes que ahora se gastan el dinero del Estado en mandar a hacer monumentos y esculturas que sólo revelan su total degradación del gusto” (Pág. 96).

Los usos del humor satírico y de la invectiva violenta – como acabamos de ver en los ejemplos anteriores- cumplen la finalidad de subvertir una serie monumentos o símbolos históricos de El Salvador. El narrador se ríe de signos o reproducciones culturales que conmemoran diferentes acontecimientos de la vida social y política salvadoreña. Los procedimientos discursivos de este humor generan una risa que desacraliza la seriedad de construcciones artísticas que, en este caso, funcionan como elementos de identidad en la memoria colectiva. Sin embargo, la burla del narrador es en contra de los monumentos en sí mismos, son presentados como obras carentes de calidad estética que evidencian, según el narrador, la falta de gusto e imaginación de la sociedad salvadoreña.

En primer lugar, el narrador satiriza el “Monumento a la paz”, símbolo de la esperanza depositada por el país en los acuerdos de 1992, rebajándolo, mediante un comentario jocosos pero zahiriente, a la categoría estética totalmente opuesta al valor de la belleza idealizada por los cánones del arte: la fealdad. Desde su propia perspectiva, el narrador concibe esta obra escultórica como un “esperpento”, como una obra notable por su mala traza y deformidad, cuya imagen sólo demuestra la degradación del gusto y la falta de apreciación verdaderamente artística por parte de los salvadoreños.

En segundo lugar, Moya produce una burla verbal en contra del “Monumento al hermano lejano”, actualmente renombrado “Hermano, bienvenido a casa” y erigido en honor a los inmigrantes salvadoreños repatriados en otros lugares del mundo. El efecto cómico y a la vez transgresor surge cuando el narrador efectúa una comparación entre el monumento y un “mingitorio”; dicha semejanza, establecida por el narrador-personaje Moya, constituye una subversión humorística que niega la calidad artística de la obra.

Finalmente, Moya ridiculiza de igual manera el monumento que conmemora la figura de los próceres de la patria. En estos tres ejemplos el efecto cómico, o la ruptura de la regla, obra en contra de lo más sagrado, lo más respetado y en contra del sistema de valores dominante (evocado mediante la representación de aquellos que, según el pensamiento oficial, son los héroes de la patria), al ponerlos en tela de juicio se produce una desacralización de las normas establecidas por la doxa, ahí es donde el humor genera esa especie de “liberación” momentánea de la que se habla frecuentemente; “la risa contiene algo revolucionario... La risa de Voltaire fue más destructiva que el llanto de Rousseau”⁴¹; al “decir lo indecible”, lo ilícito o aquello que amenaza al discurso serio y al pensamiento lógico oficial el sujeto comienza a liberarse de una represión interiorizada. De ello, entonces, “se deduce el potencial liberador del humor en relación con las ideologías, que dan una visión única del mundo para legitimar su poder y reglamentar la sumisión”⁴².

En El asco, al transgredirse la regla y la seriedad representada a través de instituciones, personas, conjunto de ideas, estatutos de la moral, signos de identidad y, en

⁴¹ Iffland, James (1994). *Hacia una teoría de la función del humor en la poesía revolucionaria (a propósito de Roque Dalton)*. En Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica (1ª Ed.) San José. C. R.: EDUCA, 1994. Pág. 71.

⁴² Llera, José Antonio. *Una aproximación interdisciplinar al concepto del humor*. Signa: revista de la asociación española de semiótica, N° 12, 2003, págs. 613-628. Versión digital. En www.dialnet.unirioja.es. Revisado el 22 de julio de 2011.

fin, toda una cultura, provoca la risa y es cuando surge ese sentimiento de liberación que, dicho en palabras de James Iffland, se manifiesta “a causa de la “falta de respeto” tan desfachatada. Pero aparte del alivio que se puede sentir al poder reírse descaradamente, hay también aquí un placer “sádico” en la “victimización” de la oligarquía (o del pensamiento serio) a través de estas pisotadas irreverentes”⁴³.

Esta irreverencia y sublevación en *El asco*, como se ha visto, linda entre el humor y la agresividad, sentimiento que se ve reflejado a través de técnicas como la invectiva, el libelo y la sátira poco sublime, por ello resulta que en ocasiones el discurso del narrador raya lo panfletario y obsceno; pero nos reímos precisamente en parte por esa grosería y por esa claridad explícita y directa con las que se atacan las víctimas de este humor ácido y mordaz.

No obstante, hay un punto en la novela en el que el narrador verbaliza una crítica con un estilo más elaborado, un caso aislado en el que se vislumbra el arte de la sátira refinada, con un amplio valor literario y metafórico pero con intención igualmente maliciosa, a saber: “Esta es una cultura ágrafa, Moya, una cultura a la que se le niega la palabra escrita, una cultura sin ninguna vocación de registro o memoria histórica, sin ninguna percepción de pasado, una «cultura-moscardón», su único horizonte es el presente, lo inmediato, una cultura con la memoria del moscardón que choca cada dos segundos contra el mismo cristal porque a los dos segundos ya olvidó la existencia de ese cristal, una miseria de cultura” (78-79).

Este fragmento de *El asco* es sin duda la crítica más sutil y esplendida en cuanto a humor se refiere. El narrador utiliza la técnica satírica de la reducción para desvalorizar y degradar la cultura salvadoreña. Mediante el arte de la exageración, el empleo del argumento reductivo y la analogía o asociación de ideas el narrador reduce toda una

⁴³ Iffland, op. cit., p. 111 (el paréntesis es mío).

característica cultural a lo más insignificante y minúsculo; la metáfora cultura-moscardón sugiere una contrafiguración visual entre dos conceptos de dimensiones totalmente opuestas en la que las actividades que distinguen al ser humano del animal se yuxtaponen al simple nivel del instinto de un insecto. Sin embargo, la intencionalidad del narrador es aún más específica: burlarse de esa característica cultural del salvadoreño en la que se muestra despreocupado e indiferente ante su propia vocación de registro y memoria histórica; o peor aún, de poseer una memoria instintiva y a corto plazo en la que no tiene ningún significado el valor simbólico de los acontecimientos colectivos que forman parte de su pasado histórico.

La función de la risa en *El asco* es construir un mensaje transgresor del orden socio-cultural salvadoreño. Este humor no distingue ideologías ni clase social, ni género, ni religión, tampoco identidades colectivas, rasgos culturales o costumbres de grupo. Artistas, políticos, inmigrantes, comidas, personas corrientes, símbolos, literatura; todos son críticamente observados desde la óptica del humor corrosivo y mordaz; nadie sale exento de esta simbólica subversión cultural, incluso los grandes paradigmas de la literatura salvadoreña se ven expuestos ante la burla y el ridículo, destituidos, mediante el recurso de la risa, de ese pedestal solemne en la historia del arte.

“Salarrué a la par de Asturias se convierte en ese provinciano más interesado en un esoterismo trasnochado que en la literatura, un tipo más dedicado a convertirse en santón del pueblo que a escribir una obra vasta y universal; Roque Dalton a la par de Rubén Darío parece un fanático comunista cuyo mayor atributo fue haber sido asesinado por sus propios camaradas, un fanático comunista que escribió alguna poesía decente pero que en su obcecación ideológica redactó los más vergonzosos y horripilantes poemas filocomunistas, un fanático y cruzado del comunismo cuya vida y obra estuvieron postradas con el mayor entusiasmo a los pies del castrismo, un poeta para quien la sociedad ideal era la dictadura castrista, un zoquete que murió en su lucha por establecer el castrismo en estas tierras asesinado por sus propios camaradas hasta entonces castristas

(...) una verdadera calamidad, una evidencia de que la ignominia en que vive este pueblo inocula el fanatismo ideológico hasta en sus mejores mentes” (Pág. 81).

El narrador se burla severamente de estos dos escritores fundamentales en la literatura salvadoreña; los critica, subvierte respectivamente sus valores esenciales como artistas de la palabra, reduciéndolos a una simple categoría respecto a su estatus en la historia literaria de El Salvador. Despojados de sus virtudes literarias, Dalton y Salarrué son minimizados mediante la risa transgresora de este humor moyesco, caracterizado precisamente por esa protesta rebelde y anárquica que irrumpe todo lo establecido; esa protesta sacrílega que profana los lugares comunes, los símbolos o ídolos sagrados que históricamente han sido objeto de culto de la construcción cultural de nuestras identidades colectivas. El humor, por ser subversivo, parafraseando a Freud, es siempre una expresión de rebeldía, “la rebeldía del humor consiste en que el sujeto no se deja someter por lo que irrumpe como privación impuesta por la realidad, más bien deconstruye el almacén simbólico de la conciencia en el recurso de la risa, aquella re-elaboración espontánea de lo real que es imposible de nombrar”⁴⁴.

5. Conclusión

De todas las formas malignas de expresión, la risa es la peor, la que contamina más la boca.

(Umberto Eco)

⁴⁴ Contracultura. *El humor como transgresión*. En Aldiablolacultura.blogspot.com. Revisado el 28 de junio de 2011.

El discurso narrativo de la novela *El asco* es una estructura bivalente, un discurso que emite otro discurso. El personaje narrador Moya narrativiza un hecho dialógico, presentando miméticamente los enunciados producidos por el protagonista de la historia. En este discurso, focalización y voz no coinciden en un mismo agente; Edgardo Vega constituye el foco de emisión desde el que se contemplan todos los elementos, es decir que la visión parte desde el punto de vista del protagonista, focalización interna a partir de la cual se presenta la percepción de Vega en relación a los acontecimientos. Esta visión o perspectiva es transmitida por el narrador Moya mediante el estilo de discurso indirecto parcialmente mimético; una enunciación sobre otra enunciación en la que no se modifican los enunciadores temporales y personales del discurso de Vega, este procedimiento ofrece una ilusión de mimesis casi exacta de la enunciación del protagonista, por ello se crea una actualización discursiva y temporal de la historia.

Moya, como narrador, es una especie de “*agente desfocalizado*”, no posee una perspectiva propia puesto que su labor como instancia narradora es transcribir casi literalmente el testimonio de Edgardo Vega; narrativiza el discurso y por ende la visión del protagonista de la historia. La focalización de este personaje es sin duda el eje de toda la novela, ya que es aquí donde radica el sentido cómico-humorístico de *El asco*.

La función narradora del personaje Moya es presentarnos la visión que el protagonista posee de la sociedad salvadoreña; una percepción cómica y satírica de la cultura oficial salvadoreña; una perspectiva crítica y pesimista desde la cual se ridiculizan los símbolos emblemáticos de nuestras identidades colectivas.

El asco. Thomas Bernhard en San Salvador; fue, en el ocaso del siglo XX, una novela repulsiva, vomitiva... Ahora es cómica, y aunque el trasfondo de la fábula no sea otro que el de un cuadro trágico y desalentador, su argumentación discursiva se sustenta de esa expresión exclusivamente humana concedida al hombre, luego de abdicar de su corona y del Olimpo, por el dios Momo: La risa.

Una novela para morir de risa (o de asco). Su humor satírico y mordaz despoja violentamente al cuerpo social salvadoreño de su vestidura solemne y oficial, confeccionada por el régimen cultural de una minoría que impone, por una voluntad ajena a las grandes mayorías, su ideología dominante a través de un espacio de reproducción simbólica por medio del cual ejerce su hegemonía sobre la colectividad salvadoreña con algo que, más que “vestidura solemne”, parece una “camisa de fuerza”.

Los recursos retóricos del humor en la novela *El asco* funcionan conjuntamente como un código de transgresión de esa cultura dominante; como una subversión a las formas de dominio y estructuras de poder que ésta reproduce en nuestra sociedad. Paradójicamente, es también una crítica contra ciertos aspectos de la cultura de las clases populares, una cultura permeada por el vicio, la falta de moral, la insensatez y los antivalores heredados de un sistema fallido y opresor que históricamente ha legitimado su poder mediante distintos aparatos de dominación cultural.

La comicidad verbal de esta novela es un proyecto discursivo de desmitificación sobre los rasgos esenciales de la cultura salvadoreña mayoritariamente aceptada. La función de la risa, en este caso, es construir un mensaje transgresor que posee la capacidad de desvalorizar esa lógica instituida por la cultura oficial; un mensaje que subvierte esa realidad transmitida por el discurso del poder, un mensaje anárquico y revolucionario que trastoca las jerarquías, ridiculiza lo serio y se rebela contra la autoridad.

Sin embargo, detrás de ese profundo sentimiento de hostilidad y crítica contra la vida social, política y cultural de nuestro país, existe un anhelo de transformación de la realidad y de corrección moral mediante la risa destructiva que provoca el valor satírico de la novela; una risa que pese a la rigidez de nuestro sistema social y la intolerancia política, surge violentamente con el fin de ridiculizar las representaciones simbólicas de las distintas identidades colectivas, para poner al descubierto la profunda crisis de las reproducciones culturales de la sociedad salvadoreña posmoderna.

Reírse de la autoridad es revolucionar el pensamiento. Y el humor es siempre subversivo y revolucionario porque concede al hombre la licencia de violar cualquier regla, cualquier precepto, cualquier convención; ofrece, como a Edgardo Vega, la facultad de reírse de los dioses, del diablo, del poder. Esta risa, entonces, es una expresión de libertad que surge, como diría Freud, de la victoria sobre el temor y la represión interiorizada.

Entonces, la risa representa en alguna medida liberación, y reírse de la autoridad es liberarse de ella, aunque sea por un momento. La risa, como dijo Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, “libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece tonto y pobre, y, por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación: pero este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los que legitimar esa inversión. Entonces se transformaría en operación del intelecto aquello que en el gesto impensado del aldeano aún, y afortunadamente, es operación del vientre. Que la risa sea propia del hombre es signo de nuestra limitación como pecadores. ¡Pero cuántas mentes corruptas como la tuya extraerían de este libro la conclusión extrema, según la cual la risa sería el fin del hombre! La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de Dios. Y de este libro podría saltar la chispa luciferina que encendería un nuevo incendio en todo el mundo; y la risa sería el nuevo arte, ignorado incluso por Prometeo, capaz de aniquilar el miedo. Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir...”.

Bibliografía

Bal, Mieke. (1990). *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)* (3 ed.). Madrid: ediciones Cátedra.

Baudelaire, Charles (1988). *Lo cómico y la caricatura* (1ª Ed.) Madrid: Visor.

Beristáin, Helena. (1999). *Análisis estructural del relato literario* (7 ed.)
México, D.F.: Editorial Limusa

Bolaño, Roberto. (s.f.). *Horacio Castellanos Moya: la voluntad de estilo*. (Artículo
reproducido en el periódico *Milenio Diario*, México) Encontrado en:
[http:// www.literateworld.com](http://www.literateworld.com).

Castellanos Moya, Horacio. (1997). *El asco. Thomas Bernhard en San
Salvador*. (7 ed.) San Salvador: Editorial Arcoíris.

Coca Ramírez, Fátima. *La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a
través de la comedia*. Universidad de Cádiz. En
www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/g-coca.htm.

Checa Beltrán, José. *Poética de la risa*. C.S.L.C. (Madrid).

Elena López, Matilde (1965). *Interpretación social del arte*. (1ª Ed.) DGP.

Eco, Umberto y otros. *¡Carnaval!*. Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (1998). *Entre mentira e ironía* (1ª Ed.) Barcelona: Editorial Lumen.

Hernández González, Belén. *El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías*. Universidad de Murcia. En www.cervantesvirtual.com.

Hodgart, Matthew (1969). *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Huezo Mixco, Miguel. (s.f). *Volver a leer El asco, de Horacio Castellanos Moya*. Encontrado en <http://talpajocote.blogspot.com/>.

Iffland, James (1994). *Hacia una teoría de la función del humor en la poesía revolucionaria (a propósito de Roque Dalton)*. En *ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica* (1ª Ed.) San José, C.R.: EDUCA.

Iglesias Casal, Isabel (2000). *Sobre la anatomía de lo cómico: recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal*. ASELE, actas XI. En www.cervantesvirtual.com.

Infante Yupanqui, Carlos. *Poder, tensión y caricatura*. Una aproximación a la teoría del humor.

Llera, José Antonio. *Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor*.

Pozuelo Yvancos, José María. *Parodiar rev(b)elar*. En www.biblioteca.org.

Pozuelo Yvancos, José María (1994). *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Varios. *Morfología del humor I. Jornadas de estudio y análisis del humor desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la Cotidianidad*. Universidad de Sevilla, mayo de 2006. En www.corchea69.com.

Vilas, Santiago (1968). *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.