
No hay nada más peligroso que el archivo. Figuraciones archivísticas y paranoicas en *Insensatez* (2004) y *Morongá* (2018) de Horacio Castellanos Moya

Nothing is as Dangerous as the Archive. Archival and Paranoidal
Figurations in Horacio Castellanos Moya's *Insensatez* (2004)
and *Morongá* (2018)

CARLOS AYRAM

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile
cjayram@uc.cl

Resumen: El presente artículo examina las figuraciones del archivo presentes en las novelas *Insensatez* (2004) y *Morongá* (2018) del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya. Me interesa trazar en ambas obras cómo los archivos consultados –e imaginados en cierta medida por el autor– se convierten en una materialidad que densifica el peligro al encarar el estatus de una presunta verdad histórica en Centroamérica sobre el genocidio cachiuel en Guatemala y la muerte del poeta Roque Dalton en El Salvador. A su vez, problematizo cómo el uso intencional de fuentes archivísticas tiene unos efectos devastadores para los personajes centrales de las obras, concretizados en dos aspectos: la paranoia y el fracaso erótico.

Palabras clave: Horacio Castellanos Moya, archivo, testimonio, imaginación, fragmentación, paranoia, erotismo

Abstract: The present article examines the figurations of the archive present in the novels *Insensatez* (2004) and *Morongá* (2018) by Salvadoran writer Horacio Castellanos Moya. I am interested in tracing in both works how the archives consulted –and imagined to a certain extent by the author– become a materiality that densifies the danger when facing the status of an alleged historical truth in Central America about the Cakchiquel genocide in Guatemala and the death of the poet Roque Dalton in El Salvador. At the same time, I problematize how the intentional use of archival sources has devastating effects for the central characters of the works, concretized in two aspects: paranoia and erotic failure.

Keywords: Horacio Castellanos Moya, Archive, Testimony, Imagination, Fragmentation, Paranoia, Eroticism

Recibido: abril de 2019; **aceptado:** junio de 2019.

Cómo citar: Ayram, Carlos. “No hay nada más peligroso que el archivo. Figuraciones archivísticas y paranoicas en *Insensatez* (2004) y *Morongá* (2018) de Horacio Castellanos Moya”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 39 (2019): 15-28. Web.

Por mi parte, más allá de la información que esperaba obtener en ese laberinto de millones de legajos policíacos acumulados durante más de un siglo y conservados por azar, después de aquella visita inicial las circunstancias y el ambiente del Archivo de La Isla habían comenzado a parecerme novelescos, y acaso aun novelables. Una especie de *microcaos* cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo.

Rodrigo Rey Rosa, *El material humano*

Georges Didi-Huberman, en “El archivo arde”, afirma que encontrar un fondo documental siempre contradecirá la imagen estereotipada de la historia, ya que esta es un relato en constante construcción. En consecuencia, descubrir el archivo fisura cualquier intento de concretizar los sucesos históricos como relatos sólidos y unívocos y “produc[e], dentro de lo posible, una nueva comprensión histórica de tal acontecimiento” (s.p.). Sin embargo, el archivo siempre estará sujeto a un proceso de mediación: nunca será solo el reflejo ‘natural’ de un evento histórico, por el contrario, su constitución, materialidad y montaje se inscribirá como ley y principio organizador que asegura su inestimable testimonio.

El archivo está al servicio de la multiplicación de una actividad testimonial urgente y como posibilidad modélica en el espacio simbólico y estético de cualquier sociedad; de ahí que Didi-Huberman considere que los *rollos Auschwitz*¹ y las fotografías tomadas en los campos de concentración, pueden adquirir un matiz peligroso que pone en evidencia los signos y señales “en el corazón del infierno” (“El archivo” s.p.). Si para Didi-Huberman el archivo, como sustrato de una experiencia lingüística, icónica e histórica, puede considerarse un riesgo porque no solo está inscribiéndose en un presente angustioso y vacío: está engendrando las posibilidades de interpretación del porvenir.

De esta manera, la preocupación por los archivos y sus centros de domiciliación aparece como un problema urgente en un corpus de novelas, documentales y performances en Centroamérica. Al respecto, Wolfgang Bongers en *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura* afirma que los artistas contemporáneos entienden el poder performativo de los archivos en oposición a una “función de almacenamiento y memoria del pasado” (7), lo cual significa, hacer que la labor archivística pueda recontextualizarse y transformar los regímenes de representación del archivo. Por consiguiente, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Regina José Galindo, Susan Meiselas,²

¹ Didi-Huberman está interesado en considerar la imagen fotográfica como parte del proceso archivístico de Auschwitz; sin embargo, la imagen que interesa es también la imagen sepultada por las cenizas, la que se desintegró y se acercó al fuego de la historia. Imagen y archivo encarnan un peligro al rozar abiertamente la superficie de la historia y ponerla en entredicho, incluso, contradecirla.

² Menciono aquí el caso de una *performer*, Regina José Galindo y a una documentalista, Susan Meiselas, que producen prácticas artísticas a partir del archivo. Por ejemplo, en *Pictures from a Revolution* (1991) Meiselas regresa diez años después del triunfo y caída de la revolución

entre otros, han problematizado el lugar que tienen los archivos en la configuración de una imaginación política que pueda encarar el dramático relato histórico y señale el peligro que implica desempolvar los fondos archivísticos en busca de una respuesta política diferente. La función de los archivos en los productos culturales y literarios de Centroamérica posibilitan la emergencia de un régimen estético que autoriza su uso con funciones imaginarias, éticas y simbólicas que no clausuran su potencia, por el contrario, develan su imperiosa peligrosidad.

Por todo lo anterior, el uso de los archivos encuentra su correlato en una acción figurativa que lo ancla en su materialidad y lo expande como recurso indispensable en la ficción y en la imaginación política. Así, una posible mancha temática³ que puedo identificar estaría relacionada con las figuraciones del archivo en las novelas *Insensatez* y *Morongá* de Horacio Castellanos Moya. Lo que me interesa trazar en ambas novelas es cómo los archivos consultados —e imaginados en cierta medida por el autor— se convierten en una materialidad que densifica el peligro al encarar el estatuto de una presunta verdad histórica en Centroamérica sobre el genocidio cachiqual en Guatemala y la muerte del poeta Roque Dalton en El Salvador. A su vez, el uso intencional de fuentes archivísticas tiene unos efectos devastadores para los personajes centrales de las obras, concretizados en dos aspectos: la paranoia y el fracaso erótico.

Los usos del archivo: fragmentación e imaginación

Insensatez narra la historia de un periodista salvadoreño contratado por el Arzobispado de Guatemala para hacer una cuidadosa corrección de estilo a un texto de mil cien cuartillas que contiene, en su mayoría, los testimonios de los indígenas cachiqual sobrevivientes al genocidio militar durante la dictadura de Efraín Ríos Montt. Por tal razón, el narrador-protagonista empieza a anotar en una libreta algunas frases que él considera poéticas y significan toda la contención del dolor y el horror que padeció esta comunidad indígena.

El informe que corrige el narrador está vinculado con una gestión archivística que ata la novela con los informes de la Comisión de la Verdad en Guatemala⁴, documento que reveló la masacre de los pueblos indígenas, incluidos el

sandinista para seguir de cerca, de un lado, cómo cambió Nicaragua con la revolución, y de otro lado, para someter sus fotografías como imágenes sobrevivientes. Leonel Delgado aduce que las fotografías tomadas por Meiselas pierden correspondencia con la memoria revolucionaria ya que las condiciones cambiaron, ya no hay lugar para una retórica del hombre nuevo: “En resumen, el artefacto visual heroico, las fotos originales, no corresponden con la vida diaria de los sujetos representados. Esta falta de correspondencia es mucho más irónica si se piensa en la forma en que la memoria es construida por los escritores e intelectuales orgánicos del proceso revolucionario” (459).

³ Extrapoló aquí el concepto usado por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* en la que expone cómo la Nueva Narrativa Argentina (NNA) evidencia la apropiación de temas recurrentes que van perfilando su interés por narrar por encima de convenciones y obligaciones estéticas de generaciones precedentes.

⁴ El informe se tituló *Guatemala Memoria del silencio* publicado en 1999 por la Comisión del Esclarecimiento Histórico. En el prólogo se menciona: “El propósito principal del Informe es dejar constancia del reciente pasado sangriento de Guatemala. Aunque muchos saben que el

Ixil, a manos del ejército guatemalteco durante la dictadura. Así, la novela no solo se atreve a ficcionalizar un archivo, antes bien, la obra como producto literario y semiótico se hibrida con la imaginación para dotar de sentido al archivo como una suerte de ruina semiótica que necesita con urgencia ser reinterpretada, apartada del sospechoso lugar común, colmada de una mirada desacralizadora y socarrona.

“*Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo*” (*Insensatez* 32; cursiva en el original) es una de las frases que anota el narrador en su libreta y considera una “joya poética” (32). El interés que guarda el narrador con esos fragmentos permite vislumbrar la intensidad de un testimonio que guarda en su dislocación lo indecible de la experiencia horrisona de la masacre. Nunca asistimos en el relato a una actividad testimonial directa y fiel, es el narrador el que funciona como un mediador entre la rotura de la voz y la impenetrabilidad del testimonio. Natalie Besse en “Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya” arguye: “[a]l mismo tiempo que la escritura pone en palabras la violencia o se erige frente a ella, *Insensatez* muestra cómo el escribir la violencia no es propagarla sino ‘sujetarla’, una escritura que, en varios sentidos, *contiene* la violencia” (s.p.). Esa mediación del testimonio está asegurada, en cierta medida, por la escritura como acto de estabilización, pero también como asidero del soporte, que, si bien es fictiva, acaba redondeando una experiencia de lectura que se pasea entre el abismo del dolor y el signo de los cuerpos ausentes de los sobrevivientes.

Ahora bien, el archivo en la novela está en principio organizado por la fragmentación. Por tal motivo, la estrategia estética de la obra está concentrada en el recorte del soporte “real” –los informes de la comisión de la Verdad– y el collage poético que toma el periodista de su lectura de los testimonios:

[E]nseguida extraje mi libreta de apuntes del bolsillo interior de mi chaqueta con el propósito de paladear con calma aquellas frases que me parecían estupendas literariamente, que jamás volvería a compartir con poetas insensibles como mi compadre Toto y que con suerte podría utilizar posteriormente en algún tipo de collage literario. (*Insensatez* 43)

El archivo –su representación– nunca está asociada con una totalidad, antes bien, refleja su procedencia fragmentaria y dispersa, ya que “lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada” (Didi-Huberman, “Cuando las imágenes” s.p.). De ahí que haya dos movimientos interesantes en la novela. De un lado, la re-creación de los eventos traumáticos en la voz del periodista, que poco a poco va abandonando la corrección de estilo –y de la cual no sabemos nada– para concentrarse en ser narratario y narrador de los testimonios. De otro lado, el gesto que encuentro subversivo y que obedecería a la experimentación con el archivo *per se*, es la apropiación de esos recortes de frases y oraciones

enfrentamiento armado causó muerte y destrucción, la gravedad de los reiterados atropellos que sufrió el pueblo todavía no ha sido asumida por la conciencia nacional. Las masacres que eliminaron comunidades mayas enteras pertenecen a la misma realidad que la persecución urbana de la oposición política, de líderes sindicales, de sacerdotes y catequistas. No se trata ni de alegatos pérfidos ni de fantasmas, sino de un capítulo auténtico de la historia de Guatemala”. (17)

que pueden constituir la otra cara de un archivo personal, de nuevo fragmentado, re-contextualizado.

En consonancia con lo anterior, la atracción estética que siente el narrador por esas frases recortadas del archivo lo llevan a descubrir una posibilidad novelesca en los testimonios, acaso una restitución ficcional que pueda centrar la experiencia del horror. El modo en que la ficción interviene como opción para el narrador hace que el archivo donde están depositados los testimonios también tenga una presencia en la imaginación: “por la lectura de un testimonio que me pareció el argumento de una novela en alguna parte leída [...] que en realidad no había tal novela sino las ganas de hacerla, de trastornar la tragedia, de ser el alma en pena del registrador civil de un pueblo llamado Totonicapán” (*Insensatez* 71-72).⁵ No es gratuito que obras como *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa o *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández, por citar dos ejemplos cercanos y recientes, acudan al archivo para interrogarlo y dinamizarlo a través de la imaginación, de la ficción novelesca. Las actitudes de Rey Rosa, Fernández⁶, incluso la de Castellanos Moya, permiten la emergencia de un texto deudor de un soporte histórico que amplifica el trabajo literario y genera un acercamiento al material documental, en palabras de Bongers: “aquí está el valor del archivo como metáfora: su función de participar en procesos de traslado, traducción, y trasmisión de datos, imágenes, textos, entre sujetos y culturas” (14).

Así como *Insensatez* instala el uso del archivo desde su condición fragmentada e imaginativa, *Morongá*, la más reciente novela de Horacio Castellanos Moya, continúa con el interés que tiene el escritor salvadoreño por el uso y potencia de los archivos en el trabajo fictivo. *Morongá* está compuesta a través de las voces narrativas de José Zeledón y Erasmo Aragón –ambos inmigrantes salvadoreños, exmilitantes revolucionarios– cuyas identidades cambian para ingresar como ciudadanos residentes a los Estados Unidos. Hay una tercera voz narrativa que se funde en una suerte de informe policíaco, que detalla tanto el evento final de la novela como la reunión obligada que tendrán los dos personajes centrales en una situación trágica e ineludible. No obstante, quiero concentrarme en la segunda parte de la novela en la que Erasmo Aragón entra en

⁵ Esta intención puede considerarse como un rasgo estético en Castellanos Moya. En su polémico discurso *Breves palabras impúdicas* dice: “Pero soy un escritor de ficciones, no un político metido a redentor. Por eso, si la patria que me muerde es la memoria, no he encontrado otra forma de ajustar cuentas con ella más que a través de la invención. La realidad es tan grosera, imbécil y cruel que la voy a tratar sin ninguna consideración; la llamada ‘verdad histórica’ es una chica demasiado promiscua como para creer su canto de sirena” (s.p.).

⁶ En *La dimensión desconocida* la opción estética de la narradora es la imaginación. Si bien la novela está construida a través del testimonio publicado de Andrés Valenzuela en la revista *Cauce* en plena dictadura chilena, el trabajo sobre el archivo se convierte en una posibilidad para darle un lugar a la imaginación política que interroga la institucionalización de la memoria, el poder de la labor archivística y la experiencia indecible de la desaparición. Sin embargo, la narradora conoce bien los límites de la imaginación en la recreación del archivo: “Al igual que el hombre que torturaba, yo tampoco estuve en el momento en que mataron a José. Pero a diferencia de él, a mí me cuesta imaginar el detalle de estas ejecuciones en las que no estuve [...] Cualquier intento que haga será pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer” (35).

contacto con los cables desclasificados de la CIA en aras de buscar la verdadera razón que llevó el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) a asesinar al poeta revolucionario Roque Dalton, por supuesto espionaje y contrainteligencia.

Aragón inicia un proyecto de investigación amparado por Merlow College para investigar, en el Archivo Nacional en Washington, la muerte de Dalton. Con todo, el uso del archivo vuelve a tener un anclaje en un soporte real. Castellanos Moya consultó tanto los cables desclasificados como el propio archivo de la familia Dalton. No obstante, esa dimensión fragmentada que es reconocible en *Insensatez*, en *Moronga* se transforma en un acto narrativo que se funde con el discurso confesional de Aragón.⁷ Todo lo que sabemos sobre las investigaciones del profesor Erasmo Aragón está marcado en el plano de su condición enunciativa. El archivo vuelve a tener una interferencia que lo constituye como un cuerpo imposible, a pesar de sus fuertes nexos con un fondo documental concreto.

Los documentos oficiales desclasificados encuentran un asidero: la libreta de apuntes. La fotocopia autorizada en el Archivo Nacional es el procedimiento legítimo; sin embargo, la forma de ensamblar las pistas sobre el asesinato de Dalton está en la construcción de otro archivo personal e intransferible. La libreta, al igual que la del periodista de *Insensatez*, permite reconstruir el archivo, si bien no desde una intención estetizante, si con un propósito subversivo: robarle al corazón del imperio su control sobre la espinosa muerte de Dalton.

En este orden de ideas, encuentro en Aragón y el periodista un gesto nítido y definido en la configuración de un contra-archivo que funcione por oposición al archivo instalado en un centro de domiciliación. Tanto Aragón como el narrador de *Insensatez* encuentran una primera función arcóntica: proteger el archivo, disponerlo, liberarlo del poder interpretativo oficial, realizar su respectivo montaje. Las libretas de ambos narradores se consagran a lo que Derrida plantea en *Mal de archivo: una impresión freudiana*: “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (19). La libreta de Aragón concentra toda la paranoia y la sospecha por la vigilancia a la cual es supuestamente sometido:

Y entonces percibí las conexiones que se habían producido en mi cerebro, la verdad detrás del asesinato de Roque Dalton, una especie de relación a partir de la cual entré en un intenso estado de agitación [...] caminé deprisa hacia la estación del metro y pronto estuve sentado en un vagón, tan excitado que saqué mi libreta de apuntes para escribir lo que bullía en mi mente [...] por eso escribía y escribía pese a los movimientos del vagón, por nada del mundo quería que se me olvidaran todos los argumentos que coincidían en este punto [...]. (*Moronga* 238)

Me parece indispensable pensar la figura del soporte emergente en la novela por su carácter de convergencia, diría Derrida, de reunión sígnica. Es vital entender el gesto subversivo de Aragón: también se lleva del archivo lo que le

⁷ Es necesario aclarar que la segunda parte de la novela funciona como una confesión en un interrogatorio hecho al personaje, y que está conectado con el evento final del relato. Una vez concluida la lectura del informe policial, es posible entender el orden del discurso de Aragón y la intensidad febril de su enunciacón.

interesa, lo cual podría estar en sintonía con la idea de la necesidad del montaje en el archivo que Didi-Huberman considera: “Así, el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba. Siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos” (“El archivo” s.p.).

Aragón se ocupa por saber qué sucedió con Dalton cuando fue capturado en 1964 por la CIA para ser convertido en un agente doble. Dicha preocupación marcó a una generación militante en El Salvador y aún hoy sigue imaginando una “verdad” que haga justicia a la imagen de poeta: “[...] el caso del poeta aún no estaba cerrado, pese a que su asesinato había ocurrido treinta y cinco años atrás y algo temían que yo descubriera” (*Moronga* 207-208). Recabar el archivo liberado se constituye como una posibilidad para imaginar e inquirir sobre el destino de una figura nacional. Didi-Huberman aduce que “el archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido” (“Cuando las imágenes” s.p.). Por tanto, desclasificar el archivo, regresar a su ceniza, volverlo a montar, poblarlo con justicia, reinterpretarlo como un documento abierto permite entender que más que respuestas inmediatas –y quizás innecesarias– hacen falta mayores y profundas preguntas sobre la muerte de Roque Dalton. La verdadera densidad del peligro se encuentra en aquello que se resiste a desaparecer del todo.

Ambas novelas comparten un interés por los archivos, el recorte estético y la opción imaginaria. Con todo, no se puede pensar solo en la capacidad del archivo como dispositivo ficcional, como paisaje reconstructivo, antes bien, el uso del archivo es perjudicial para quien entra en contacto con él en calidad de lector e investigador. En el segundo acápite quiero profundizar cómo el archivo se constituye en un artefacto peligroso para los personajes de las novelas y los efectos corrosivos que tiene sobre el cuerpo y la psique de los personajes.

Archivo, paranoia y erotismo

Existen distintos acercamientos críticos a la novela *Insensatez* que delimitan la construcción del profuso estado de locura y paranoia que obliga al personaje a huir para cuidar de su razón y estabilidad mental. Quisiera citar tres ejemplos recientes que me permiten ilustrar mi preocupación por la función y efecto del archivo en el personaje de la novela. En primer lugar, Nanci Buiza en “Trauma and the Poetics of Affect in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*” plantea cómo el trauma ajeno, en este caso el de los testimonios que lee el periodista, son asumidos por él e interiorizados en términos caracterológicos e ideológicos. Sin embargo, esta transferencia de sentido y empatía solo es posible por una poética de los afectos que descansa en los testimonios leídos:

It is significant that in this novel Castellanos Moya should invoke the poetic substance of *testimonio* as a force that enables moral and empathetic identification with the subject and his tragedy at a time when others have proscribed this poetics of affect as a distortion of factual history. (167)

Así, la crisis del personaje estaría relacionada con un acto de lectura empática donde está de por medio el testimonio como acto de sentido. De otra parte, Christian Kroll-Bryce en su artículo “A Reasonable Senselessness: Madness, Sovereignty and Neoliberal Reason in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*” plantea como la configuración del estado de locura es una contra respuesta a la presunta razón neoliberal que gobernó como imperativo en la dictadura de Ríos Montt. De manera diferente a Buiza, Kroll-Bryce aduce cómo la locura desencadenada en el periodista puede combatir la razón ordenadora de la soberanía biopolítica: “Yet, the narrator’s paranoiac conduct, which at first seems to be pure senselessness, becomes by the end of the novel a reasonable and understandable behavior” (384).

Por último, en “‘Yo no estoy completo de la mente’: Ethics and Madness in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*”, Vinodh Venkatesh considera la novela, en clave decolonial, como un texto crítico y cuidadoso con las condiciones de aparición de la voz de quienes padecieron los vejámenes de la dictadura. En ese sentido, *Insensatez* configura una dialéctica de oposición contra la institución, en este caso el Arzobispado, que recupera los testimonios y legitima su constitución discursiva. Es interesante valorar en este artículo el detallado interés de Venkatesh por analizar cómo los testimonios de los indígenas cachiquel condicionan sus procesos subjetivos una vez han salido de la experiencia del horror ahora en calidad de testigos: “Madness”, therefore, constitutes the inside of and those included within the institution” (224).

Los textos anteriormente mencionados comparten una preocupación: el contacto con la materialidad del texto testimonial que afecta la condición existencial e identitaria del personaje. Me interesa pensar la relación entre testimonio y archivo por una característica asociada a las condiciones de producción de la actividad testimonial que encuentran un asidero en la materialidad del libro que corrige el periodista.

Si bien Giorgio Agamben en *El archivo y el testigo* manifiesta que el testimonio “es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (44), y lo distingue del archivo como un sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho (ver 44), el testimonio como experiencia –lingüística o iconográfica– puede concretizarse en un material estable que puede contemplar un intento de multiplicación y reproductibilidad. Por tanto, el texto que corrige el periodista es un texto todavía no publicado; es una versión preliminar que es parte del proceso archivable, es decir, es archivo también.

En consecuencia, el contacto del personaje con el archivo está mediado por una intención estética, como lo señalé en la primera parte de este trabajo. Mas la atracción por las voces rotas de los indígenas desencadenan en el personaje un estado paranoico que va develando que el trabajo de corrección de estilo es el gesto más peligroso del proceso de publicación del informe. La paranoia va *in crescendo* en el relato, por tal motivo, es solo posible rastrearla en el plano del discurso del personaje, en la vehemencia de su retórica, en su asfixiante enunciación:

No tardé en buscar una causa que le insuflara combatividad a mi canto y que sólo podía ser la idea de retornar a la casa de retiro espiritual para hacer frente al ataque que la cuadrilla del general Octavio Pérez Mena estaba preparando contra la memoria y el trabajo de tantos, una idea que prendió la mecha de mi entusiasmo mientras bajaba por la carretera, pero enseguida mostró toda su insensatez cuando escuché un potente motor que se aproximaba y de inmediato me parapeté detrás de un bordillo, aterrorizado ante la posibilidad de que los criminales me detectaran y procedieran a eliminarme, como insensato era también que entonara con ardor la frase *herido sí es duro quedar, pero muerto es tranquilo ...* (*Insensatez* 142)

La actividad paranoica y febril del personaje de *Insensatez* no es solo un resultado por el contacto con el archivo, es una condición ontológica –me arriesgo a afirmar– que descansa en los personajes de Castellanos Moya. Estoy de acuerdo con Buiza cuando menciona la introyección del trauma de los indígenas en la psique del periodista, en todo caso, hay que considerar que el narrador es salvadoreño y que las guerras y dictaduras en Centroamérica revisten de familiaridad para su construcción identitaria. Aceptar el trabajo de corrección de estilo es asumir que el archivo *per se* representa un gesto contrario a la institucionalidad de la verdad histórica: el material archivable podría recordar la tesis de *La supervivencia de las luciérnagas* de George Didi-Huberman en que la luciérnaga “no metafórica otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche” (22). El archivo concentra una imagen de resistencia que, a pesar de su fragmentación, sigue alumbrando la operación de una máquina de poder que oprime la vida que importa: por eso el trabajo con el archivo es sumamente peligroso.

Paralelamente al comportamiento paranoico, encuentro una profusión e intensidad de la actividad erótica del personaje. Si bien el narrador objetiviza sexualmente a las mujeres y muchos de sus comentarios al margen de los testimonios producen cierta incomodidad por su tono sexista y misógino, la masculinidad del personaje se ve envuelta también por el peligro del archivo. En el relato son variadas las escenas donde el personaje genera un desplazamiento del trabajo de “corrección” a una situación erótica que lo desborda, lo supera. Sin embargo, en ese exceso de erotismo hay una corrupción de la trayectoria libidinal: la libido del personaje se ve enfrentada al fracaso. El deseo erótico se intensifica, pero también produce su propio quiebre, su fallo inmediato:

Le dije que me la chupara, porque tampoco se trataba de quedarme templado y con la ebullición en mis huevos, que semejante tirantez produce dolor y dificulta el caminar [...] Y pronto mi ausencia iba a convertirse en desagrado, mi estado de abstracción caería bajo el contundente golpe de los sentidos, cuando ella ya entusiasmada por el miembro en su boca terminó de quitarse las prendas que aún tenía encima, incluido el par de botas militares [...] de ese par de botas ascendió un tufo que hizo trizas mis fosas nasales y me provocó la peor de las repugnancias”. (*Insensatez* 95-97)

Por su parte, en *Moronga*⁸, Horacio Castellanos Moya ha ratificado que Aragón es un personaje doblegado por la paranoia: “No describe su mundo

⁸ El cuerpo de textos críticos sobre *Moronga* es al término de este artículo aún exiguo. La novela se publicó en 2018 y circulan por internet algunas entrevistas y reseñas críticas. A algunas de ellas las tomaré en cuenta para mi ejercicio de interpretación.

exterior a partir de lo que es sino a partir de las emociones y las asociaciones mentales que genera, marcadas por su desquiciamiento paranoico. Es una prosa con mucha oración subordinada, con otra intensidad” (Ailouti s.p.). Sin embargo, pienso que la sintomatología paranoica de Aragón no es solo producto de un exacerbado carácter, la intensidad de sus delirios –que no son delirios inmateriales sino contruidos por la desconfianza en el corazón del imperio– se activan por la revelación y la indagación en el archivo.

Pero la consulta de los cables desclasificados lleva a Aragón por un camino pedregoso, yo lo llamaría, peligroso. Los niveles de paranoia del personaje empiezan a incrementarse poco a poco cuando descubre que uno de los cables menciona el nombre de quien pudo haber entregado a Dalton. El archivo salió ileso de su censura, el archivo demuestra aquí su inaplazable peligrosidad:

Y entonces tomé una carpeta donde solo había copias de cables que ya había visto en otras carpetas donde sólo había copias de cables [...] a punto estaba de meter la carpeta en la caja porque no había nada nuevo, cuando encontré el cable, también repetido, pero en esta ocasión, al descalificador se le había pasado por alto tachar el nombre, el texto era un solo renglón que decía “The name of the target is...” y aparecía el nombre de Fabián con sus dos apellidos para que no cupiese la menor duda. (*Moronga* 222)

Por su parte, en el ensayo “Dalton: correspondencia Clandestina 1973-1975”, Horacio Castellanos Moya, en calidad de intérprete y clasificador de las cartas escritas por el poeta salvadoreño en su clandestinaje, se pregunta qué fue lo que sucedió con Dalton para que haya sido asesinado por una de las facciones del ERP: ¿acaso una conspiración? ¿De verdad se creyó que el poeta era un agente doble? ¿Sus compañeros guerrilleros lo concibieron como un peligro para la causa revolucionaria? La mirada y el trabajo archivístico de Castellanos Moya –asimismo como la de Aragón– deja abierta una posibilidad para entender que no había pruebas contundentes para asesinar a Dalton; en cambio, sí logra responsabilizar –indirectamente– a Alejandro Rivas Mira y Angélica Meandi como artífices de las intrigas que lo llevaron a la muerte:

Una pregunta inevitable que surge luego de releer esta carta es qué papel jugaron *Rita* [Meandi] y *Mireya* en la conspiración que le costó la vida a Dalton, hasta dónde sus intrigas al estilo Lady Macbeth, hechas al oído de sus cónyuges, acrecentaron la animadversión de Villalobos y Rivas Mira en contra del asesor que se habían traído de Cuba. Y la pregunta tiene validez porque a Dalton lo asesinaron bajo la acusación, en primera instancia, de ser agente de la inteligencia cubana (inteligencia que había invitado, atendido y entrenado a ambas conspiradoras –y a Rivas Mira– durante varios meses), aunque después se sacaran de la manga la acusación de que era agente de la CIA. (Castellanos Moya, “Dalton: correspondencia” s.p.)

El peligro del archivo deviene automáticamente en una paranoia perenne. Aragón, al igual que Zeledón en la primera parte de la novela, se alertan por rostros conocidos, presencias sospechosas, recuerdos difusos que la historia misma claudicó, como el rostro de Robocop⁹: “Un exsargento del ejército salvadoreño

⁹ Robocop es un personaje recurrente en la ficción de Castellanos Moya, al igual que Zeledón; aparecieron por primera vez en *El arma en el hombre* (2001). Asimismo, Aragón ya había

que se había sumado a nuestras fuerzas en el altiplano guatemalteco. Quedé desconcertado. Robocop había muerto diecisiete años atrás, cuando las tropas de la DEA asaltaron nuestro campamento” (*Moronga* 115-116). Una vez que el poder del archivo se hace emergente, Aragón empieza a sentir el acecho y la vigilancia exhaustiva en lo que ha encontrado: “Que a veces la mente lo conduce a uno de un miedo a otro miedo sin el mínimo sosiego” (264). Son múltiples los ejemplos en los que Aragón siente la persecución de algún funcionario de los Archivos Nacionales o algún espía que se interesa por su trabajo de manera espontánea –como en el caso de Molly, quien desaparece para dejar a Aragón sumido en sus propias inseguridades–. En ese sentido, la paranoia producida por entrar en contacto con el archivo afecta la psique del personaje, altera su cotidianidad:

Releí las páginas en las que había apuntado mis intuiciones sobre los motivos del crimen de Dalton, las arranqué de un tirón de la libreta las doblé varias veces para convertir las en un pequeño paquetito y me puse a buscar por la habitación un sitio seguro donde esconderlo, hasta que caí en la cuenta de que quizás me estaba filmando y nada más hacía de nuevo el ridículo, por lo que me metí al cuarto de baño, cerré la puerta, revisé los rincones, y entonces di por fin con el escondrijo que estaba buscando. (*Moronga* 251)

Moronga, cuyo título obedece a un juego semántico de implicaciones sexuales y eróticas, abre, como obra de ficción, una incisión en la historia para descubrir la ausencia de un cuerpo verídico y único sobre la muerte de Roque Dalton:

Entonces ella me preguntó si yo creía que él [Dalton] había sido agente de la CIA, a lo que yo respondí que los cables desclasificados lo negaban, aunque en estos enjuagues porque parece mentira la verdad, nunca se sabe, el día menos pensado se descubrieran nuevos documentos y otra verdad saldría a la luz, la historia es una vieja calenturienta que se acuesta con cualquiera. (*Moronga* 239-240)

La opción estética en este caso es la imaginación como potencia, como discurso, como nueva trama fundadora de “verdad”. Si bien la obra no se atreve a ser una acusación, porque su interés no es panfletario, sí demuestra una sensibilidad especial por el poder que tienen los archivos que, aunque olvidados o custodiados por instituciones, son parte de un porvenir que regeneraría una visión distinta del pasado, la revisitaría.

Moronga también interroga las masculinidades de los dos personajes centrales: Zeledón y Aragón. Ese interés por la construcción obscena y cínica de los personajes en Castellanos Moya podría significar el interés por el sujeto trágico y roto, desencantado y fracturado, sumido en el fracaso de su propio deseo: personajes que concentran el desarraigo. Deleuze y Guattari en *El Antiedipo* consideran que el sujeto paranoico encarna a la figura de Edipo y que su deseo depende de la carencia; se atiene al orden y a la ley, a la codificación. De esta

aparecido por primera vez –como periodista, no como profesor– en la novela *El sueño del retorno* (2013). Es notable el diálogo que propone el autor salvadoreño en su propio universo ficcional donde siguen estando presentes las obsesiones por los personajes desarraigados, sin posibilidad de ningún futuro.

manera, el deseo está irresuelto en los personajes de Castellanos Moya. Para el caso de Aragón, sus encuentros eróticos con Mina están siempre cubiertos por la imposibilidad del placer absoluto:

[...] las cuatro o cinco pintas de Hefeweizen me tenían postrado, sin ganas de hacer lo que tenía que hacer –ducharme, tomar un breve desayuno y salir de inmediato a los Archivos Nacionales de College Park– sino de quedarme echado en la cama, sobándome los genitales, solazándome con el recuerdo de Mina, fantaseando con todo lo que hubiésemos podido hacer si ella me hubiese dicho que sí [...] en vez de su negativa terminante, pese a mis ruegos, y al ardor de ese largo beso que nos dimos solapados tras un árbol, como adolescentes furtivos, por lo que pude saborearla y apretar la firme carne de sus nalgas bajo su vestido, pero no deslizar mi cordial dentro de su coño. (*Moronga* 177)

Así como el encierro del narrador de *Insensatez* en el Archivo-Arzobispado, Aragón sufre un doble encierro en la novela: está entre el Archivo Nacional y la habitación que alquila en *airbnb*. El encierro es otro síntoma del enclausramiento que empiezan a sufrir los personajes una vez entran en contacto con el archivo –tanto el soporte como la institución–. La paranoia crece en Aragón –también en el periodista– ya que sus respectivas búsquedas se encuentran domiciliadas en espacios controlados y vigilados, también peligrosos. El encierro despierta una suerte de intensidad erótica desperdiciada. Ningún personaje logra encontrar en el goce erótico una estabilización de su deseo, por el contrario, descentrar el deseo los empuja al abismo del fracaso impostergable.

Con todo lo expuesto anteriormente, la actitud paranoica de los dos personajes no está infundada: realmente hay eventos e indicios que llevan a confirmar que el trabajo archivístico era en realidad bastante peligroso. Los finales de ambas novelas revelan la densidad del peligro y la derrota de los fondos documentales. Al final de *Insensatez*, el narrador revisa su correo y se encuentra con la noticia de que el Arzobispo –el arconte de los testimonios– fue asesinado. En la última parte de *Moronga*, el profesor Aragón es llamado a interrogatorio al verse envuelto –indirectamente– en la desaparición de Amanda y es despedido de su trabajo como profesor en Merlow College.¹⁰

El archivo no deja de arder: conclusiones

Ese interés heteróclito por el uso de diferentes registros archivísticos en las novelas estudiadas de Castellanos Moya puede constituir un acercamiento a los procedimientos de subversión que la literatura gesta contra el establecimiento de una única estructura de contención de la memoria y la historia. El

¹⁰ Me interesa pensar en la aparición de un personaje, Molly, que se encuentra con Aragón y luego desaparece misteriosamente. El nivel de paranoia se incrementa en Aragón al entrar en contacto con este personaje que lo interrogó sobre su trabajo con el archivo. Realmente toda la novela puede funcionar como una suerte de interrogación permanente a los procedimientos de control y vigilancia que es parte constitutiva de la sociedad estadounidense. Hay que recordar que Zeledón vigila las búsquedas informáticas de Aragón y la misma universidad controla los intercambios de correos electrónicos de la comunidad hispanohablante, bajo el argumento de que todos los profesores y estudiantes deben estar “sujetos a rendir cuentas” (31) en una institución del Estado.

archivo visto como depósito intocable es recuperado por la ficción literaria con funciones semióticas y políticas que permiten problematizar el lugar de fondos documentales en una recreación constante de la realidad y la verdad. Andrés Maximiliano Tello en “El arte y la subversión del archivo” sostiene: “El potencial político de las prácticas artísticas elaboradas a partir de las tecnologías de archivación se manifiesta en el conflicto que desatan con los archivos visuales dispuestos en su época, los cuales atraviesan no sólo el campo del arte sino más bien todo el cuerpo social” (133). Si bien la práctica artista se ocupa –y se pregunta– por la noción de montaje y curaduría de fuentes archivísticas, la literatura se plantea también como una práctica interesada en dinamizar el archivo, someterlo a otros regímenes de interpretación, resemantizarlo como insumo, potencia y efecto creador.

Por consiguiente, *Insensatez* y *Morongá* son dos novelas cuyos argumentos están hilvanados por la presencia del archivo y su cercanía con el peligro. Si bien las dos técnicas –la fragmentación y la imaginación– hacen parte del uso intencionado, problemático y estético de los archivos, estos representan abordajes cuidadosos de parte de su escritor por las huellas y deudas del pasado reciente centroamericano. Fragmentar el archivo en *Insensatez* e imaginar los cables desclasificados de la CIA en *Morongá* son operaciones construidas por el autor salvadoreño para establecer figuraciones solidarias con fuentes de archivación reales que representan una intensa amenaza para el *statu quo* de la oficialidad. Si hay un posible arte del archivo en las dos novelas, este arte jamás estará emparentado con la fuga de una obligación histórica, por el contrario, sería subsidiario de una tarea de sentido itinerante sobre el porvenir:

El arte del archivo, antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una praxis política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento ideal del corpus arcóntico que define nuestro presente. (Tello 139)

De vuelta a Georges Didi-Huberman, la preocupación por el acercamiento del archivo al fuego de la historia nos acerca a una superficie poblada de cenizas que es difícil esquivar. Pero los peligrosos objetos extinguidos revelan su resistencia a la desaparición, su obstinación frente al olvido. El archivo sigue estando ahí, por tanto, “hay que exponerse a la osadía de acercarse a su superficie. Y soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro” (Didi-Huberman, “El archivo” s.p.). *Insensatez* y *Morongá* producen un gesto subversivo e incisivo sobre el fulgor de dichos soportes archivables y sobre las instituciones que los resguardan, señalando una nueva inscripción archivística, una distinta dimensión ética y política que vuelva la ceniza un residuo de sentido que alcanza todavía a ser eco y reflejo de una latencia indiscutible, de una densidad abrumadora: no hay nada más peligroso que el archivo.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000. Impreso.
- Ailouti, Marta. “Entrevista a Castellanos Moya. ‘Me siento muy cerca de la tragedia porque vengo de un país trágico’”. *El Cultural* 22 de febrero 2018: s.p. Web.
- Besse, Natalie. “Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”. *Espéculo* 41 (2009): s.p. Web.
- Bongers, Wolfgang. *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2016. Impreso.
- Buiza, Nanci. “Trauma and the Poetics of Affect in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*”. *Revista de Estudios Hispánicos* XLVII.1 (2013): 151-172. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets, 2004. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. “Breves palabras impúdicas”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 9 (2004): s.p. Web.
- Castellanos Moya, Horacio. “Dalton: correspondencia clandestina. 1973-1975”. *Iowa Literaria* (2013): s.p. Web.
- Castellanos Moya, Horacio. *Moronga*. Santiago de Chile: Mondadori, 2018. Impreso.
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico. *Guatemala memoria del silencio*. Guatemala: Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas, 1999. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *El Antidipo: capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
- Delgado, Leonel. “Testimonio documental sandinista y narratividad: reflexiones a partir de *Todas estamos despiertas* de Margaret Randall”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 6 (2015): 447-462. Web.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Colección Estructuras y Procesos, 1997. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. “Cuando las imágenes tocan lo real”. *MACBA* (2008): s.p. Web.
- Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”. Trad. Juan Antonio Ennis. *Filología Hispánica. Cátedra de la Universidad Nacional de La Plata* (2012): s.p. Web.
- Didi-Huberman, Georges. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abad Editores, 2012. Impreso.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.
- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago de Chile: Mondadori, 2018. Impreso.
- Kroll-Bryce, Christian. “A Reasonable Senselessness: Madness, Sovereignty and Neoliberal Reason in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*”. *Latin American Cultural Studies* 23.4 (2014): 381-399. Web.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Tello, Andrés Maximiliano. “El arte y la subversión del archivo”. *Aisthesis* 58 (2015): 125-143. Impreso.
- Venkatesh, Vinodh. “‘Yo no estoy completo de la mente’: Ethics and Madness in Horacio Castellanos Moya’s *Insensatez*”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 67.4 (2013): 219-230. Web.