
***Moronga* de Horacio Castellanos Moya: el neopolicial centroamericano “sin residencia fija”¹**

Moronga, by Horacio Castellanos Moya: The Central American
Police Novel “Without a fixed Abode”

JOSÉ JUAN COLÍN

University of Oklahoma, EE.UU.
josejuan@ou.edu

Resumen: El artículo aborda la novela *Moronga* del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya en relación con el concepto de “literaturas sin residencia fija” elaborado por Ottmar Ette y contextualizado en las literaturas centroamericanas por Alexandra Ortiz Wallner. A través de diferentes aspectos de la trama, el estilo y la dimensión autobiográfica, la novela se lee como un ejemplo del neopolicial sin residencia fija, en el cual los desplazamientos físicos se relacionan con la memoria y la identidad de los personajes, así como con transformaciones éticas y estéticas en la narrativa centroamericana de crímenes.

Palabras clave: *Moronga*, novela centroamericana, novela de crimen, literaturas sin residencia fija, exilio, memoria

Abstract: This article examines the novel *Moronga*, by Salvadoran writer Horacio Castellanos Moya, as it relates to the concept “literatures without a fixed abode” as elaborated by Ottmar Ette and contextualized in Central American literatures by Alexandra Ortiz Wallner. Through reference to different aspects of plot and style as well as to the autobiographical dimension of the novel, this study reads the text as an example of the (neo)police procedural and as a text “without a fixed abode,” as a fiction in which physical displacements are bound up with both memory and the identity of the characters as well as with ethics and the aesthetic transformations in Central American crime fiction.

Keywords: *Moronga*, Central American Fiction, Crime Fiction, Literatures without a Fixed Abode, Exile, Memory

Recibido: octubre de 2020; **aceptado:** marzo de 2021.

Cómo citar: Colín, José Juan. “*Moronga* de Horacio Castellanos Moya: el neopolicial centroamericano ‘sin residencia fija’”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 40 (2020): 108-117. Web.

¹ Un fragmento previo de este artículo fue publicado en *Latin American Literature Today* 1.9 (2019): s.p. Web.

El ambiente actual de la novela de investigación policiaca, neopolicíaca, negra o criminal, particularmente en el área centroamericana, refleja nuevas y variadas formas de expresión. Si estamos de acuerdo en que la literatura de este corte juega de alguna manera el papel que jugó la literatura realista en su momento, no es de sorprender que la evolución de la literatura en clave criminal vaya a tono con el momento que se vive en el istmo. Este trabajo no pretende hacer un listado de esos derroteros, ya que son de sobra conocidos.¹ Lo que sí interesa es destacar la heterogeneidad de estrategias narrativas que advertimos en las novelas a las que nos hemos acercado últimamente: *El año del laberinto* (2000) de Tatiana Lobo, donde la historia nos la cuenta la asesinada; o la novela policial de estilo clásico, también con tintes locales, *El cielo llora por mí* (2008) y *Ya nadie llora por mí* (2017) de Sergio Ramírez; pasando por la desaparición del policía (detective) como en *Cruz de olvido* (2008) de Carlos Cortés y *La sirvienta y el luchador* (2011) de Horacio Castellanos Moya, hasta la redacción más psíquica, sin identidad (al menos local) de *El asesino melancólico* (2015) de Jacinta Escudos, donde el asesinato es producto de la casualidad en la relación entre los involucrados y no importa dónde sucede ni nos hace falta quién investigue, ya que los indicios son muy claros. Novelas todas, sin embargo, donde el o los asesinatos siguen siendo el detonante y el elemento que altera la psicología de los personajes y les subjetiviza:

La novela de crimen, como cualquier otra novela, tiene como misión investigar las “penumbras del alma”, darnos no una “falsa”, sino una verdadera psicología, penetrar en los dramas humanos y, a través de esos dramas, descubrir realmente unas y otras contradicciones esenciales de la compleja realidad social [...] por lo tanto, podemos definir como novela de crimen solo aquella producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o como una motivación, sino como tema básico, del cual se derivan o con el cual están relacionados, en uno u otro grado, todas las acciones, dramas y conflictos humanos. (Galán Herrera 59)

Además de los conflictos psicológicos y el drama humano en los personajes, vemos en el género criminal contemporáneo alteraciones importantes en términos éticos y estéticos, ajustándose siempre a la realidad violenta de su entorno. Sirva como ejemplo la más reciente novela de Horacio Castellanos Moya, *Moronga* (2018), donde encontramos una historia que se narra a tres tonos, por medio de tres diferentes tesituras de voz. Las primeras dos cuentan historias paralelas cuyos intereses difieren la una de la otra. La tercera voz se ocupa hacia el final de intercalar ambas historias (siendo ésta misma concatenación la tercera historia) y terminamos cayendo en cuenta de los hilos existentes entre ellas. Esta es una novela que no se olvida de poner en tela de juicio el mundo que le rodea, como tampoco elude la crítica social; aunque aquí deja de ser localista, al modo de los ochenta, noventa o algunas contemporáneas, y discurre de acuerdo al deseo consciente y apremiante del no querer morir de los personajes. Los

¹ La tradición de crímenes en América Central ha sido estudiada en los últimos años por autores como Uriel Quesada, Misha Kokotovic, Linda Craft, Andrea Pezzé y Ronald Rivera, entre otros. Entre las características del neopolicial se encuentran el uso del lenguaje coloquial, la representación de la violencia y la falta de solución en la trama del crimen.

tonos de las voces han sido cuidadosamente trabajados, sin llegar a los excesos, en aras de una representación más atinada de los personajes y su circunstancia.

Conviene señalar que en el acercamiento a la literatura del istmo centroamericano resulta casi imposible soslayar la “realidad histórica” pasada y presente en tanto que:

[...] el auge de los relatos históricos se inscribe además en un fenómeno cultural en el que la narrativa, como ninguna otra expresión artística, ha asumido un papel protagónico en la lucha contra el olvido, la omisión y la tergiversación de la historia, y en la construcción de la memoria colectiva [...]. (Mackenbach, Sierra y Zavala 5)

Asimismo, y sin importar el escenario en que se mueven los personajes, *Moronga* da cuenta de su participación en este sentido. Méndez Vides asegura que la obra de Castellanos Moya, en lo que corresponde a su temática general, “es la pasada tormenta, recuperar la memoria de lo que ocurrió luego de finalizar la guerra interna en el pequeño país centroamericano, el drama de vivir en tiempos de paz” (21). Así las cosas, se intentarán algunos apuntes correspondientes a la relación de ésta con los personajes y su cotidianidad en tanto que la literatura centroamericana se ha afanado siempre en un propósito dual: por un lado, el quehacer literario, por el otro, el no soslayar la atención a las fracturas político-sociales que aquejan al istmo.

El aparente eje del asunto de la novela que nos ocupa es la investigación del asesinato del poeta salvadoreño Roque Dalton a manos de sus propios compañeros de ideología y cuyo morbo atrapa la atención del lector de inmediato.² Pero lo llamativo del relato es la subversión de la utopía en tanto el interés primario que despierta la mencionada investigación pasa a segundo término, se desvanece rápidamente y pierde su importancia hacia el final porque nunca sabemos lo que sucedió; es decir, la novela nos obliga a reflexionar más sobre la tridimensionalidad de los personajes en relación con el mundo que les rodea y su lucha por sobrevivir, que sobre la importancia y resultados de las investigaciones que se llevan a cabo en los archivos desclasificados de la CIA sobre el asesinato del aclamado poeta. En este sentido, la figura de Dalton simboliza la utopía revolucionaria de la izquierda salvadoreña perdida en el proceso revolucionario mismo, y equiparada a los significados populares de la palabra “moronga” (morcilla, pene, paliza, platillo de vísceras, etc.). Así, se advierte a lo largo del texto una tensión constante producto de la violencia desde diferentes frentes que permea toda la acción; no obstante, la violencia no es descriptiva, pertenece al pasado de los personajes y estos la rescatan de la memoria por medio de la retrospectiva. No puede ser de otra manera, queda claro que esa memoria es la clave para el presente:

² Castellanos Moya es también el autor de una serie de ensayos sobre la correspondencia clandestina de Roque Dalton, publicados en 2013 y 2014 en la revista *Iowa Literaria*, y recogidos en el libro *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos*, publicado en marzo de 2021 bajo el sello de Literatura Random House. Esta serie elabora sobre la trayectoria política de Dalton que antecede a la escritura de la novela y desde allí permite observar la importancia del archivo en la (re)construcción de la ficción y la memoria histórica salvadoreña.

Al fin y al cabo, la novela centroamericana sólo está tratando de reconstruir, a punta de memoria e imaginación, esos múltiples espacios perdidos, los sitios y fantasmas que sobreviven con dolor y con amor en la memoria colectiva de nuestras sociedades, constantemente victimizadas por sus propias realidades. (Aguirre 12)

En el caso de la novela que aquí se estudia convendría añadir a la memoria colectiva que menciona Aguirre la memoria individual de sus personajes, quienes se mueven de lugar de manera constante tratando de huir de su propio pasado, claro está, sin conseguirlo. El pasado será un lastre que arrastrarán hasta el final, que no puede ser otro sino trágico tratándose del género criminal en que se inscribe el texto.

Decíamos que *Moronga* no es una novela localista, ya que los escenarios principales son Wisconsin, Chicago y Washington, y así los personajes se aventuran por escenarios desconocidos arrastrando siempre los fantasmas de su pasado. En este sentido, conviene releer la novela a la luz de lo que Alexandra Ortiz Wallner plantea como la

[...] “sensibilidad del desplazamiento”, que articula las formaciones literarias y culturales más allá de las fronteras nacionales, las cuales han estado marcadas –paradigmáticamente para Centroamérica a lo largo del siglo XX– por momentos de desplazamientos masivos de la población que oscilan entre el destierro, el exilio, la migración y la diáspora, y no menos aún por los movimientos de sus literaturas. (151)

Estos son textos que surgen de los escenarios desestabilizados de Centroamérica y de donde, asegura la estudiosa, emergen, como las llamó Ottmar Ette, las “literaturas sin residencia fija” (Ette 23-67; Ortiz Wallner 151), en tanto que problematizan lo nacional –escenarios, género, identidad, literatura, permeabilidad de fronteras, etc.– tanto como lo global en un ir y venir constante del conocimiento a través de fronteras físicas y simbólicas:

A never-ending bouncing back and forth between places and times, societies and cultures, Literatures without a fixed Abode is a concept that insists on being off-center and running against the grain. It is not an easy fit for categories such as ‘national literature,’ ‘migration literature,’ or even ‘world literature.’ (Ette 7-8).

Asimismo, Ortiz Wallner alude a la itinerancia de los escritores y la forma en que estos desplazamientos constantes entre sus países y el mundo exterior permean sus producciones literarias y les conceden perspectivas descentradas para, así, subjetivizar el mundo que les rodea. No estamos hablando aquí del exilio *per se* y su vertiente literaria (desarraigada, amarga, violenta), o de viajes relámpago llevados a cabo por los escritores en razón de la recepción de algún premio, o lecturas magistrales, o conferencias. Hablamos, si entendimos a Ortiz Wallner y a Ette, de ese movimiento humano, social y cultural que obedece a múltiples causas históricas y en cuyo caso precisa que el sujeto permanezca deslocalizado, en un lugar que le es ajeno, entre el desplazamiento y la heterotopía. Es decir, que el movimiento entre espacios se convierte en el único espacio propio y desde el cual se comienza a reinterpretar el mundo en relación con la experiencia.

Los resultados conllevan una alta carga de desfachatez, desencanto o cinismo, como lo llamó Beatriz Cortez. En el caso de Castellanos Moya, queda claro que esta ha sido la impronta de su producción. Sus largas estadías (con toda libertad de salir y volver) en Japón, México, Alemania, EE.UU., entre otros países, le imponen la verosimilitud escénica a la novela que aquí estudiamos (en la actualidad es profesor en la Universidad de Iowa en Estados Unidos).

Aunado a ello, si bien es cierto que en la mayoría de sus novelas y cuentos la temática gira en torno a aconteceres y personajes salvadoreños, repito, en la mayoría de los casos y sin menosprecio de su bagaje, en ésta tampoco le tiembla la mano para sacar a sus personajes de aquél país centroamericano (ya lo había intentado antes en *Donde no estén ustedes*, *Desmoronamiento*, *El sueño del retorno*, *Insensatez*) y ubicarlos en cualquier lugar del mundo (en este caso los EE.UU.) con la certeza de conocer y poder describir al detalle la ciudad en que transitan:

De esta manera se puede translocalizar un saber *deslocalizado*: el campo de tensión bipolar entre patria y exilio, entre lengua materna y lengua foránea se abre hacia movimientos y cruzamientos dentro de horizontes abiertos. Esto de ninguna manera significa que el proceso no sea doloroso, pero ya no se encuentra marcado en primera instancia por la pérdida [...] sino que invita a descubrir algo nuevo y enriquecedor para la propia personalidad. (Ette 175)

Es decir que las voces de *Moronga* describen el mundo que les rodea, pero es una interpretación permeada por la experiencia individual que lleva consigo la deslocalización; es una voz claramente descentrada, de manera que tal descripción se verá enriquecida o empobrecida, según sea el caso, por las tensiones bipolares que expone Ette: lengua, patria, exilio, barrio, etc. A final de cuentas, así lo exige una vertiente de lo criminal, el neopolicial, en que se instala la novela. Por eso es que vemos al personaje principal esforzarse por mantener su ideología y lealtad intactas, siendo este esfuerzo también una estrategia que afianza su identidad individual en oposición al entorno. Más aún, está yendo siempre a contracorriente de la tradición, lo que significaría traicionar su ética y traicionarse a sí mismo, cosa que le rescata de alguna manera de su pasado.

La novela está dividida en tres secciones de títulos simples: “Primera parte”, “Segunda parte” y “Epílogo”. Las dos primeras historias, aunque narrando el presente, están obviamente ancladas en la memoria de los personajes e incluso del lector para formar paulatinamente el rompecabezas de la historia toda, siendo otras novelas del mismo autor parte fundamental del mismo (de ahí la importancia de la memoria del lector). La última historia es un reporte policia-co oficial de los hechos acaecidos en calles de Washington donde, después de una balacera entre dos bandos supuestamente rivales, se describe a las víctimas mortales y sobrevivientes sin omitir los detalles periciales. Este reporte indica que los hechos son casi totalmente producto de la casualidad, ya que solamente tres de los muchos involucrados conocían sus propias intenciones. El resto son, como lo acuñó el ejército norteamericano a partir de Vietnam: “daños colaterales” o, como se lee en otras partes, juguetes de la casualidad o del destino.

En este sentido, parece que una de las vertientes de la novela criminal centroamericana más reciente, *Moronga* como ejemplo, se ocupa muy poco ya del crimen nucleico y detonante de la historia como era costumbre y lo sesga, lo tuerce para construir un crimen bebiendo de otras fuentes a la mano pero que se desarrolle fuera de las expectativas o las sospechas del lector. Es pues una suerte de juego con ese lector cómplice que buscaba Cortázar; por ello, la memoria del lector que mencionamos antes se torna trascendental, ya que, si recordamos las novelas anteriores de Castellanos Moya, podremos con toda facilidad ubicar a los personajes y redondear su propia e individual historia. Ahora bien, si no nos hemos aventurado por las novelas anteriores del escritor, a estas alturas hemos recorrido ya las dos primeras historias de la novela y el reporte que leemos las aglutina para redondear la historia completa de la novela sin menoscabo de un universo propio.

Por otra parte, es evidente en esta novela, y por añadidura en la novela centroamericana en general, el trauma de la guerra, cuya violencia pretérita, aunada a otros tipos de violencias más recientes acusan los personajes. Y no es casual, ya que es la generación que vivió parte de la guerra civil, aunque a estas alturas es mucho más importante el otro tipo de violencia irracional de que es objeto la sociedad (las maras, los carteles mexicanos, los colombianos, el crimen común, etc.) de la que los escritores toman certeras notas. Es claro que la literatura criminal centroamericana sigue fiel a una de las marcas de identidad del género en cuanto a la representación del mundo que le rodea:

Igual que lo fueron las de la novela policial negra en su contexto de origen, las estructuras narrativas del nuevo tipo de novela policial practicado en América Latina son indicativas de una nueva mitología popular, cuestionadora del orden democrático establecido. El desencanto y la impotencia que se percibe entre la población de los países latinoamericanos frente a su realidad político-social y frente a la dolorosa pérdida de valores éticos y morales, situaciones aparentemente inmutables, son los sentimientos que reflejan los personajes de estas novelas. (García Talaván 82)

Es decir que la novela policiaca, en términos generales, tiende a ajustarse fácilmente a la cotidianidad, tal es el caso de la novela que atendemos, dado que opera desde una subversión que:

[...] conlleva modificaciones tanto en el plano ético como en el estético y permite adaptar el género al particular contexto político y cultural de unos países que, en el camino hacia la libertad y el pleno desarrollo, ven extenderse sin remedio las fronteras de la corrupción y de la marginalidad bajo el consentimiento y la manipulación informativa de los órganos de poder del Estado. (García Talaván 82)

En lo referente a la estructura de la novela es de notar que cada una de las partes del libro ostenta además un subtítulo; escueto, como si no tuviera ninguna importancia enterarnos de descripción alguna: primera, Zeledón; segunda, Aragón, que son los apellidos de personajes cuyas voces en primera persona narran las primeras dos secciones, aunque Zeledón no es quien lleva la voz cantante en la sección que le corresponde, ya que esta no tiene identidad fija. Finalmente, “El tirador oculto”, tercera parte y mucho más corta, es el reporte

judicial de los hechos. Lo escueto de los subtítulos no es fortuito, ya que a lo largo de la novela nos enteramos de que estos personajes han sido despojados de su identidad (tómense en cuenta ciertas resistencias) en la medida que lo exige la circunstancia y, como se sabe, el reporte policial es impersonal por naturaleza. A lo largo de su existencia, porque recordemos que han existido antes en otras novelas de Castellanos Moya (el juego con el lector), los personajes se ven en la necesidad de adoptar otras identidades, dando como resultado la inestabilidad que se advierte al momento de definirse a sí mismos ante su realidad. Por eso es que Ortiz Wallner habla de literatura con una amplia gama de formas de movimiento: “[...] una perspectiva que se incline por los recorridos y los tránsitos en el espacio permite una comprensión más amplia y compleja de los vínculos y las dimensiones transnacionales, transregionales y transareales de las producciones literarias y culturales” (150). Los personajes de Castellanos Moya ejemplifican la reflexión de Ortiz Wallner en tanto que, a lo largo de toda la obra, sus personajes, llevados por sus circunstancias, se han visto obligados a cumplir con lo postulado por Ortiz Wallner y representar el movimiento “transnacional, transregional y transareal” en su constante transitar por los diferentes textos y contextos. En varias de estas ocasiones, como ya se mencionó, con sus identidades alteradas, aunque siempre resistiéndose, apoyándose en la memoria.

La primera parte de la novela, *Zeledón*, está narrada por un personaje que decide viajar de Texas a Milwaukee para continuar su interminable huida (de sí mismo). En realidad, su nombre es Joselito, personaje juvenil de *La sirvienta y el luchador* que en un operativo guerrillero durante los años de la guerra asesinó a su propia madre sin saberlo. *Zeledón*, por otro lado, es el apellido de un antiguo subordinado que le facilita la existencia en Milwaukee. Nunca nos dice su nombre, ya que el lector de Castellanos Moya acudirá a la memoria para ubicar la identidad de esta primera voz. Existe otro exsubordinado representativo de las nuevas violencias que intenta sacar provecho de la situación e incidir en la vida del personaje central sin conseguirlo. Este último, descubre la voz narrativa, se ha convertido en sicario de los carteles mexicanos y anda a la caza de un traficante de poca monta en Chicago:

–Más podrido estaría con tus nuevos patrones. Ya sabés que no me gustan. Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa.

[...]

–Y no podría sobrevivir en ese puterío de traiciones –agregué–. No sé cómo le hacés... Dijo que él hacía trabajos periféricos, específicos, que no se metía en sus matancinas internas.

Me dieron ganas de orinar.

–No es mi rollo matar por dinero, Viejo. Menos por encargo de esa gente. No me hace clic.

Se limpió las encías con la lengua.

–¿Y cuál es la diferencia?

Lo quedé mirando.

–Voy al baño –dije.

Y me puse de pie. (132-133)

Joselito se niega a olvidar sus principios como parte de la guerrilla urbana y el remanente ideológico le aparta de la violencia actualizada; prefiere seguir sobreviviendo, moviéndose, desplazándose, como lo ha hecho siempre desde los tiempos de la guerra:

Subí las escaleras por la salida a la calle Jackson. Desemboqué en la explanada frente al río Chicago. Me quedé apoyado de espaldas en la verja desde la que se contemplaba el río, bajo el embate de las ráfagas de viento; distinguí dos cámaras que cubrían el área.

Eran las 10:56.

Caminé por la explanada, paralela al río, en dirección a Adams. Y luego enfilé, a paso lento, de regreso hacia Canal desde donde podía observar, en diagonal, la entrada a la CVS. (117)

Como se ha mencionado, los ritmos y los tonos del lenguaje de cada uno de los personajes son primordiales. En esta primera parte la prosa es ágil, cargada de movimiento; el tono es sombrío, frases cortas, descripciones visuales breves y muy detalladas:

[...] el narrador nos lleva de la mano como si de una cámara se tratase, se hace una descripción pormenorizada de cada uno de los movimientos de los personajes, señalándose la hora precisa en la que se producen, con un seguimiento absoluto de sus pasos. Esto es muy útil para mantener la tensión. (Galán Herrera 65)

El personaje no habla más de lo estrictamente necesario. Frases y descripciones escuetas puntuales. Incluso los párrafos están debidamente separados por dos líneas en blanco cada vez que el narrador salta de una idea a otra, a modo de bitácora. Además de exacerbar la tensión, todo ello nos hace meditar en la disciplina que sostiene el narrador en sus reflexiones; aquí no hay lugar para la pérdida de tiempo, mucho menos para el error porque, según su experiencia, los errores cuestan caro. Es un personaje que vive en el sobresalto constante, paranoico, sospecha de todo y de todos:

Estar en el exilio es, para varios de los personajes, una forma de estar a la deriva, de ser naufragos en la incertidumbre. El movimiento que impone el exilio no solamente afecta la condición física de estos personajes como individuos desplazados, sino también a una sensibilidad que se ve expuesta a una negociación continua según términos y coordenadas variables. (Ortiz Wallner 152)

No obstante, como se apuntó antes, deja entrever los resabios de lealtad ideológica. Este detalle, a mi modo de ver, es lo que le hace continuar sobreviviendo, resistiendo en tanto su circunstancia y en tanto protagonista de una novela policiaca o criminal. De no ser así, el libro pertenecería a otro género.

La segunda parte de la novela está narrada por Erasmo Aragón, personaje también de una novela anterior, *El sueño del retorno*, donde Erasmo es el personaje principal. Igual que la primera, esta segunda parte de *Moronga* es una narración en que se describen las peripecias de un solo personaje, profesor salvadoreño, también desplazado, visitante en Merlow College, a quién el personaje de la primera sección había estado vigilando por medio de su correo electrónico.

Nunca se hablaron. Aragón no sabía que era vigilado por Joselito. Aragón llega a Washington para investigar los archivos de la CIA y saber lo que sucedió con Roque Dalton, lo cual introduce un elemento autobiográfico (véase nota 3) que nuevamente politiza la deslocalización y recupera el significado histórico de los Estados Unidos a través de la figura del archivo. La investigación termina involucrando al personaje en una extorsión cuyo desarrollo está ligado al violento desenlace. La novela, valga mencionar, conlleva un guiño de ojo a la vigilancia “secreta” que lleva a cabo el gobierno de los EE.UU. a sus ciudadanos, intensificada a partir de los eventos del 9/11. Este profesor deslocalizado había tenido también experiencias con la guerra:

[...] mi obsesión por regresar a San Salvador ahora que la guerra estaba punto de terminar era una forma de esconder mi cobardía, un gesto con el que yo pretendía cubrir el hecho de que durante la guerra nunca tuve el valor de ir a combatir a los frentes guerrilleros, como sí lo habían hecho mis amigos, que en vez de ello me la había pasado en la fanfarronería y la borrachera [...] (*El sueño del retorno* 167).

De manera que en ciertos momentos de retrospectiva se deja entrever que lo único que busca es olvidarse de todo aquello y renovar su existencia, pero la desgracia se cierne en torno a él. La impronta de los personajes de Castellanos Moya en general es justamente la inestabilidad: emocional, física, síquica en relación siempre con la guerra. Como se mencionó, la razón de la existencia de Erasmo Aragón es justamente escapar permanentemente, no querer morir, como el personaje de otra novela centroamericana, *Cualquier forma de morir*: “Me fijé una regla estricta: yo no iba a ser el muerto” (69).

En esta sección, el tono del lenguaje también es distinto. No existe la disciplina de pensamiento de la primera parte, no hay separación de líneas entre las ideas. Esta voz no expresa gran desconfianza sobre su entorno, es más locuaz, ostenta diferente personalidad y está más a tono con su cotidianidad. A diferencia de la anterior, la voz discurre en largos párrafos, algo así como lo que la tradición llamó “fluir de la conciencia”, sin punto y aparte, y la puntuación –las comas– es lo único que le brinda una cadencia. Queda claro en sus reflexiones que su mundo formativo no es el de la acción guerrillera. Contrario a la primera, en esta parte el personaje es un periodista, no un guerrillero que, después de unos años de exilio en México, regresa a El Salvador a dirigir un periódico durante la firma de los acuerdos de paz para salir nuevamente al exilio, esta vez a los EE.UU., como profesor visitante del Merlow College, donde se rozan las dos historias. Se debe destacar de esta parte el tono autobiográfico que acompaña a este personaje dada la condición de exiliado del mismo Castellanos Moya y el paralelismo que se advierte con algunas de sus acciones, que sin duda tendría injerencia en la ética y el estilo de la novela. Pero eso merece un estudio aparte. Aquí lo que nos interesa es destacar el género criminal como la vía propicia para abordar algunos de los temas de los que se ocupa la literatura centroamericana reciente: la deslocalización, el exilio, la memoria, la pérdida de las utopías, entre otros. Y todo ello merced, siguiendo a Ortiz Wallner, a una subjetividad fracturada por la constante renegociación con un entorno cambiante.

Para finalizar, podemos asegurar a partir de *Moronga* que, con la marcada diferencia de tono en las voces a lo largo de las diferentes secciones, deja en claro las variantes éticas y estéticas de la novela criminal en tanto se mueve con toda libertad entre la narración dura de la primera parte, apegada al policial clásico, la segunda con más dinamismo, soltura en la voz y sin la rigidez del clásico y la tercera, que ostenta la frialdad de un reporte policial: puntual, impersonal, sin variantes, apegándose detalladamente a los hechos. Y todo ello es, a mi modo de ver, uno de los últimos ejemplos de la naturaleza camaleónica de la novela criminal centroamericana (y sospecho que de la latinoamericana toda) ya que opera actualizando, subvirtiendo, inventando, reinventando éticas y estéticas para readaptarse a las “violentas realidades” de sus países, cosa que es, a final de cuentas, muy propio del género literario que tanto nos atrae.

Obras citadas

- Aguirre, Erick. *Subversión de la memoria: tendencias en la narrativa centroamericana de post-guerra*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2005. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *La sirvienta y el luchador*. México: Tusquets, 2011. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *El sueño del retorno*. México: Tusquets, 2013. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *Moronga*. Barcelona: Literatura Random House, 2018. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House, 2021. Impreso.
- Cortés, Carlos. *Cruz de olvido*. Madrid: Veintisiete Letras S.L. 2008. Impreso.
- Escudos, Jacinta. *El asesino melancólico*. México: Alfaguara, 2015. Impreso.
- Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrelato*. Guatemala: F&G Editores. 2009. Impreso.
- Ette, Ottmar. *Writing-between-Worlds. TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*. Berlín: DeGruyter, 2012. Impreso.
- Galán-Herrera, Juan José. “El canon de la novela negra y policiaca”. *Tejuelo* 1 (2008): 58-74. Web.
- García Talaván, Paula. “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”. *Cuadernos americanos* 148.2 (2014): 63-85. Web.
- Lobo, Tatiana. *El año del laberinto*. San José: Farben, 2000. Impreso.
- Mackebach, Werner, Rolando Sierra Fonseca y Magda Zavala, eds. *Historia y ficción en la novela centroamericana contemporánea*. Tegucigalpa: Ediciones Subirana, 2008. Impreso.
- Méndez Vides, Adolfo. “Cataclismos cotidianos y la caída de los pequeños héroes en la obra de Horacio Castellanos Moya”. *Horacio Castellanos Moya: el diablo en el espejo*. Eds. María Caña-Jiménez y Vinodh Venkatesh. Valencia: Albatros, 2018. 21-30. Impreso.
- Menjívar, Rafael Ochoa. *Cualquier forma de morir*. Guatemala: F&G Editores. 2006. Impreso.
- Ortiz Wallner, Alexandra. “Literaturas sin residencia fija: poéticas del movimiento en la novelística centroamericana”. *Revista Iberoamericana* 79.242 (enero-marzo 2013): 149-62. Web.
- Quesada, Uriel. “¿Por qué estos crímenes? Literatura policiaca en Centroamérica”. *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala, F&G Editores, 2012. 165-184. Impreso.
- Ramírez, Sergio. *El cielo llora por mí*. México: Santillana, 2008. Impreso.
- Ramírez, Sergio. *Ya nadie llora por mí*. Madrid: Alfaguara, 2017. Impreso.