

Los archivos del malestar: estética y política de la infelicidad en la ficción centroamericana contemporánea (Ramiro Lacayo Deshón, Jacinta Escudos y Claudia Hernández)

Tomando como prisma teórico los planteamientos de Sianne Ngai en Ugly Feelings (2005) y de Sara Ahmed en The Promise of Happiness (2010), el presente trabajo explora las novelas Así en la tierra de Ramiro Lacayo Deshón (Nicaragua, 2009) y El asesino melancólico de Jacinta Escudos (El Salvador, 2015), así como una selección de cuentos de Claudia Hernández (Mediodía de frontera, El Salvador, 2007), para interpretar el significado crítico de la negatividad e infelicidad. Arguyo que en los textos de estos autores la frustración, la apatía, la inseguridad y la vergüenza, así como los efectos que estas emociones disfóricas producen en el lector, articulan una crítica de la lógica neoliberal que gobierna las sociedades contemporáneas, desvalorando las vidas y experiencias que no (cor)responden a la promesa de la felicidad.

Palabras clave: promesa de felicidad, emociones disfóricas, infelicidad, política, neoliberalismo

This essay draws on a theoretical framework elaborated by Sianne Ngai (in Ugly Feelings, 2005) and Sara Ahmed (in The Promise of Happiness 2010), in order to analyze the critical meaning of negativity and unhappiness in the novels Así en la tierra, by Ramiro Lacayo Deshón (Nicaragua 2009), and El asesino melancólico, by Jacinta Escudos (El Salvador, 2015), along with a selection of short stories from Claudia Hernández's Mediodía de frontera (El Salvador 2007). I contend that the frustration, apathy, uncertainty, and shame expressed within these texts, as well as the effects these dysphoric emotions produce in the reader, voice a critical stance towards the logic of neoliberalism that rules over contemporary societies, a logic that devalues lives and experiences that do not (cor)respond with the promise of happiness.

Keywords: promise of happiness, dysphoric emotions, unhappiness, the political, neoliberalism

Rebelarse contra la demanda de la felicidad también puede ser una forma de rebelarse. Cuestionar las cosas significa convertirse en un extranjero en términos afectivos.
—Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad*

En el discurso crítico actual acerca de la literatura y otros objetos culturales producidos en Centroamérica destacan los términos “posguerra”, “neoliberalismo” y “desencanto”. Los primeros dos se refieren al contexto histórico-social y político en el que se gestan estas creaciones, mientras que el último designa una estructura de sentimiento (y sentido) identificada por la crítica como la dominante afectiva de la época que comienza con los acuerdos de paz y el consiguiente fin de las guerras internas en Nicaragua (1989), El Salvador (1992) y Guatemala (1996). Desde luego, las realidades objetivas y subjetivas que estas palabras denotan se interrelacionan y condicionan mutuamente: el desencanto es un estado-sentimiento provocado por el fracaso de las utopías revolucionarias del pasado reciente; el resultado decepcionante o insuficiente de largos años de (auto)sacrificio durante los conflictos armados; la instauración de “democracias mínimas” (Arias 5); y la cultura de la violencia. Asimismo, se percibe la precariedad económica de amplios sectores de la población, efecto, en gran medida, de la implementación sistemática de las políticas neoliberales en todos los países de la región, incluida Costa Rica donde, entre 1950 y 1980, el Estado benefactor mantuvo programas de protección social de sus ciudadanos. El énfasis en el desencanto que se observa en los estudios acerca de la producción literaria y cultural centroamericana revela el potencial interpretativo y crítico de la perspectiva afectiva. Refiriéndose a la literatura latinoamericana en general, Mabel Moraña señala que

la incorporación del ángulo afectivo a la crítica de la modernidad agrega una perspectiva diferente al análisis de la cultura y al estudio de las formas de dominación que se asocian con la organización de Estados nacionales, con el liberalismo y el neoliberalismo y con los procesos de globalización que se están desarrollando ante nuestros ojos y que requieren nuevas estrategias interpretativas. (319)

En Centroamérica, en tanto una dominante afectiva, el desencanto es una valoración negativa a la vez de la guerra y la posguerra, de las utopías revolucionarias y las (post)utopías tecnocráticas neoliberales.

Antes de seguir, cabe detenerse en los significados del prefijo “post” en los términos como “post-guerra” y “post-utopía”, este último, menos

frecuente, pero no por eso menos relevante para los debates sobre la reciente producción cultural en Centroamérica. El uso más común de este prefijo es cronológico, cuando “post” establece una partición temporal entre un antes (la utopía, la guerra) y un después: lo que viene u ocurre después de (la época de) las utopías revolucionarias o después de la guerra. Si bien evidente, este empleo no deja de ser cuestionable y ha sido debatido por la crítica.¹ Primero, puede emplearse en referencia a un proceso histórico-político, lo que implica un tiempo limitado y, en consecuencia, conlleva la obligación de determinar cuándo termina este periodo. Segundo, este mismo énfasis en la sucesión temporal junto con las transformaciones políticas y sociales oculta, a menudo, los efectos de los acontecimientos pasados, que suelen ser de larga duración, en la sensibilidad y afectividad de las comunidades e individuos. Por último, y en relación específica al contexto histórico y geopolítico centroamericano, podría parecer inapropiado o, incluso, irrelevante, para los países de la región que no han tenido un conflicto bélico propio: Costa Rica, Honduras, Panamá y, desde 1981, también Belice.²

Es posible, sin embargo, ampliar el significado del prefijo “post” y otorgarle un valor conjuntivo (durante y después), en vez del disyuntivo (solo después), como lo hace Sara Ahmed en referencia al concepto de post-colonialidad. Para Ahmed, en *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, la post-colonialidad no es lo que viene después del colonialismo, sino la persistencia/pervivencia de herencias y heridas coloniales en el presente, “*how and where colonialism persists after so-called decolonisation*” (13). Por analogía, el término “post-guerra” podría designar entonces los efectos persistentes del pasado en el presente, la presencia de la guerra en la memoria, la sensibilidad y los cuerpos de los sujetos, mientras que el concepto “post-utopía” nombraría las huellas (en el sentido fantasmal de la ausencia presente) de las utopías pasadas en el presente *des-utopizado* y, en consecuencia, la valoración de este presente en función de esos rastros y memorias. Como una estructura-sentimiento, el desencanto surge, por lo tanto, de una mirada ambivalente, que puede ser doliente y amarga cuando su objeto es el sufrimiento y el sacrificio que no produjo los resultados deseados; o nostálgica, cuando esta mirada se posa sobre el presente neoliberal, recordando un deseo, una posibilidad que no pudo ser.

Sin refutar la relevancia del desencanto y su función diagnóstica, cabe preguntarse, sin embargo, si el desencanto nombra, compendiando, todos los sentimientos y afectos que experimentan los sujetos centroamericanos y que circulan en las distintas colectividades de la región. Sin duda, el desencanto expresa una sensibilidad de la posguerra (Cortez 25). Pero ¿es posible afirmar que la posguerra corresponde, afectivamente hablando, al

desencanto? ¿Es el desencanto un contenedor o es apenas un sentimiento entre muchos? ¿Qué otras emociones se incuban y circulan entre los sujetos que, en la mayoría de los casos, se sienten desempoderados o disminuidos ante un poder que cada vez es menos político y más económico-tecnocrático y, en consecuencia, menos localizable como objeto de desacuerdo? ¿Qué estructura de sentimiento configuran estas emociones y posiciones afectivas? ¿Qué y cómo significan? Y finalmente, ¿cómo intervienen políticamente, si es que lo hacen?

En este artículo, propongo ampliar la perspectiva afectiva desarrollada hasta ahora por la crítica centroamericana para interpretar la producción literaria del Istmo, en el contexto neoliberal (que es, en Centroamérica, a la vez, post-utópico y de post-guerra, si bien no se reduce a estas realidades), como un archivo del malestar. Esta noción se inspira en el concepto “archivo de la infelicidad”, acuñado por Ahmed en su libro *La promesa de la felicidad* (37-50). Siguiendo a David Harvey, entiendo el neoliberalismo como un conjunto de prácticas políticas y económicas que se apoyan en un marco institucional que abandera el derecho a la propiedad privada, el libre mercado y el libre comercio. El bienestar es posible siempre y cuando se respete esta política y se le dé rienda suelta a la lógica empresarial (2). Al mismo tiempo, según observa Wendy Brown, el neoliberalismo es también una racionalidad gobernante y normativa (30), “a distinctive mode of reason, a “conduct of conduct,” and a scheme of valuation” (21).³ El marco de esta lectura viene constituido por dos estudios que se inscriben dentro del giro afectivo en la teoría cultural: *Ugly Feelings* (2005), de Sianne Ngai y el ya mencionado *La promesa de la felicidad*, de Sara Ahmed (*The Promise of Happiness* 2010). Ngai describe los sentimientos que llama “feos” (por ejemplo, la envidia, la ansiedad, la irritación) como “minor and generally unprestigious feelings” (6), porque son más débiles que las pasiones canónicas como la ira o el terror. Debido a su carácter disfórico, ambivalente y no catártico, estas emociones negativas manifiestan un potencial diagnóstico y proveen una perspectiva privilegiada para analizar la relación entre lo social y lo subjetivo. La negatividad emocional produce una distancia irónica (10) que ilumina dilemas ideológicos, sociales o históricos de una manera críticamente productiva.

A su vez, Ahmed aborda de manera crítica la idea de felicidad o la promesa de la felicidad que circula en la sociedad capitalista globalizada, definiendo actitudes vitales y expectativas, tanto individuales como colectivas. La autora cuestiona la premisa de que la felicidad, como objeto del deseo individual y social, sea un afecto positivo, porque el bienestar y el estar bien pueden implicar la aceptación y el sometimiento a la norma social y, en consecuencia, una actitud conservadora en lo político (Ahmed, *La*

promesa 38-39, 429). La promesa de la felicidad se cimienta en la normatividad y el consenso acerca del valor de los “objetos felices” (*happy objects*) u objetos de bienestar hacia los que los individuos y los colectivos sociales deben orientarse. La felicidad funcionaría también como una pantalla que impide reconocer una alternativa, un más allá de lo que hay. En cambio, la infelicidad, como un afecto de desacuerdo, es inconformista. Por eso, los archivos del malestar y los afectos extraños (con respecto a la norma: feos, negativos, desagradables o desplazados) ofrecen, según Ahmed, una perspectiva contestataria y articulan la infelicidad con la historia de la felicidad:

No se trata solo de que en [estos archivos] sea posible encontrar la infelicidad. Antes bien, estos archivos se conforman a través de la circulación de objetos culturales que articulan la infelicidad con la historia de la felicidad. Un archivo de la infelicidad es un archivo que se constituye en la lucha contra la felicidad. (46)⁴

Los planteamientos de Ngai y Ahmed sirven de prisma interpretativo para analizar el significado crítico y el potencial político del malestar y la infelicidad en dos novelas y tres cuentos publicados entre 2007 y 2015: *Así en la tierra*, de Ramiro Lacayo Deshón (Nicaragua, 2009); *El asesino melancólico*, de Jacinta Escudos (El Salvador, 2015) y *De fronteras*, de Claudia Hernández (El Salvador, 2007). La novela del nicaragüense traza un derrotero afectivo que va desde el entusiasmo prerrevolucionario hasta la desidia, la desesperanza, la frustración y el entumecimiento existencial que invaden al protagonista en el periodo posrevolucionario del gobierno neoliberal. Escudos plasma, a su vez, la negatividad de un hombre y la ansiedad de una mujer confrontados con el engaño de la promesa de la felicidad con la que no se sienten alineados (él) o de la que se sienten expulsados (ella). Finalmente, los cuentos “Molestias de tener un rinoceronte”, “Fauna de alcantarilla” y “Trampa para cucarachas #17” de Hernández son dramatizaciones fantástico-grotescas que ponen en escena la perversión de la felicidad colectiva que descansa en el horror, mientras produce sufrimiento y abyección. ¿Qué y cómo significan el pesimismo y la acedia del protagonista de *Así en la tierra*, un revolucionario que perdió su causa? ¿Qué dicen sobre la sociedad neoliberal y globalizada la infelicidad, la frustración, la apatía y la melancolía que padecen los personajes de Escudos? ¿Cómo la infelicidad, la incomodidad y la repulsión que producen los cuentos de Hernández afectan la percepción de la sociedad actual por parte del lector?

¿Cómo narrar una experiencia de la historia que en menos de cuatro décadas pasa por cuatro etapas política, ideológica y culturalmente desemejantes? ¿Cómo contar los efectos que este ventarrón histórico produjo en una comunidad y en individuos arrastrados y afectados por su ímpetu? ¿Qué poética afectiva puede ser efectiva para explorar la memoria de este proceso y los sentimientos que suscita? ¿Qué sensibilidad surge y circula cuando la modernidad socialista, en tanto una respuesta a la pérdida de fe en la modernidad capitalista, también resulta desilusionadora (I. Rodríguez 42) y cuando es desplazada por una utopía tecnocrática neoliberal (Chávez 267-309), para la que incluso la memoria de la Revolución es indeseable? *Así en la tierra*, del escritor, pintor y cineasta nicaragüense Ramiro Lacayo Deshón (n. 1952), es la única entre las novelas de la Revolución Sandinista que tematiza y configura simbólicamente situaciones que pertenecen a cuatro etapas distintas de este periodo clave en la historia nicaragüense: los antecedentes de la Revolución, la lucha armada, la década sandinista y el quindenio neoliberal. Al mismo tiempo, entre las ficciones aquí comentadas, es la única que explícitamente evalúa el pasado en función del presente y el presente en función del pasado, contrastando un deseo con una realidad y trazando de este modo una trayectoria afectiva que va del optimismo al pesimismo y la infelicidad.

Escrita entre 2006 y 2007 y publicada en 2009, después del retorno de Daniel Ortega al poder, *Así en la tierra* establece una distancia temporal tanto con la década revolucionaria como el quindenio neoliberal, lo que permite un posicionamiento afectivo crítico que abarca ambos periodos. Desde un presente no especificado pero posterior a noviembre de 2004, Claudio, el protagonista-narrador, construye cuatro etapas de experiencia relacionadas con cuatro pasados distintos: agosto de 1969, junio de 1979, febrero de 1984 y noviembre de 2004. De esta manera, el sentido del pasado se vuelve dinámico, ya que cada una de las experiencias modifica la anterior y anticipa la posterior, para ser modificada a su vez con el paso del tiempo. Dinámico y estancado a la vez, dado que los eventos, actitudes y emociones que marcan cada uno de estos momentos pertenecen al itinerario realizado por el personaje durante un solo día, ejemplar en su cotidianidad y narrado mediante pequeñas escenas o cuadros que corresponden a horarios fijos, cada dos horas por 24 horas desde las 5 de la mañana hasta el día siguiente, con la excepción del febrero de 2004, que comienza a las 7 de la noche, como si la vida nocturna fuera la única experiencia posible en la Nicaragua neoliberal. La alternancia de las fechas crea el efecto de una cronología

progresiva, mientras que los círculos temporales detienen el tiempo, configurando una estructura en la que lo que avanza, se estanca.

Las cuatro fechas escogidas por el autor son significativas, no porque marquen algunos hitos en la historia de la Revolución y la posterior restauración conservadora (1990-2006), sino porque son insignificantes, momentos antes y/o después de alguna fecha importante y simbólica que detendría en sí la atención del lector y su operación interpretativa. Agosto de 1969: después de las “elecciones” de 1967 que entronaron a Anastasio Somoza y antes del terremoto del 23 de diciembre de 1972 que destruyó Managua. Junio de 1979: durante la insurrección armada, un mes antes del triunfo. Febrero de 1984: en plena guerra de la Contra, antes de las elecciones del 4 de noviembre que legitimaron el poder del FSLN y del gobierno sandinista; y noviembre de 2004, justo dos años antes de las elecciones generales de 2006, que devolvieron la presidencia a Daniel Ortega. Estas cuatro fechas normales y, en su cotidianidad, desprovistas de contenido simbólico, ponen el énfasis en entre-tiempos y permiten acentuar no la Historia como un archivo que instrumentaliza y monumentaliza, sino la vivencia afectiva de una historia desde la subjetividad de Claudio. La multiplicidad de tiempos y sentidos es, sin embargo, engañosa porque las cuatro secuencias del montaje temporal construyen en la novela de Lacayo Deshón un itinerario que se dirige, implacablemente, hacia la desesperanza, la desilusión, un cansancio ético y un entumecimiento emocional que desactivan e insensibilizan al sujeto, como lo hacen los sentimientos feos según Ngai (1). Este derrotero se hace sensible en tres aspectos: la materialidad – el cuerpo – de Managua, la trayectoria vital del protagonista y el tono desafectado de la novela. Juntos, estos tres elementos llevan al lector hacia la percepción del presente neoliberal como un tiempo (o momento) desesperanzado, cuando la vida se convierte en una “fiesta” obligada, un ritual de felicidad del que el protagonista, pesimista y aburrido, huye disgustado, sin ninguna capacidad ni voluntad, no obstante, de recuperar la agencia política.

Ileana Rodríguez observa en su ensayo sobre “Estéticas de esperanza, memoria y desencanto” que “la transición de políticas y estéticas insurgentes hacia las memorias y los desencantos” está signada por “la reformulación del sujeto social como testigo de lo transcurrido” (21). En la literatura centroamericana este sujeto-testigo es a menudo un escritor y/o intelectual que, como afirma Rodríguez, “apuesta primero a favor de la insurgencia y después se torna testigo de los acontecimientos y pactos sociales presentados como retorno a la ‘democracia’” (21). Esta es la trayectoria de Claudio en *Así en la tierra*. En el primer segmento cronológico aparece como un joven escritor rodeado de poetas y pintores, quienes, por las referencias

temporales y contextuales, pueden asociarse con el grupo Praxis y La Generación Traicionada. Todos ambicionan publicar sus poemas en el *Suplemento Literario* de *La Prensa*, dirigido por Pablo Antonio Cuadra y, entre tanto, se reúnen a diario en cafés, bares, restaurantes, cines y clubes en el centro de la Managua pre-terremoto, esa Managua que todavía es “a beautiful town”.⁵ El ambiente es bohemio (alcohol, cigarrillo, droga y sexo) y, generalmente, despreocupado, la dictadura no parece afectar demasiado a estos jóvenes de clase media, pero el miedo y la inseguridad flotan en el aire, como la marcha germánica que Claudio escucha en un restaurante (Lacayo Deshón 19-20). La acción política y la resistencia tampoco sugestionan a estos jóvenes que discurren sobre la poesía, el jazz y el cine; beben, comen, buscan aventuras amorosas y amistades. Sin embargo, la literatura es para ellos una puerta y un sendero hacia la política: “Éramos una generación que pretendía provocar los cambios que soñábamos para Nicaragua a través de la poesía y creíamos en una literatura comprometida que nos hiciera transitar hacia la política, y de la política a la lucha armada donde varios encontraron el silencio” (51).

La lucha armada se materializa en la secuencia de junio de 1979, cuando Claudio aparece como guerrillero sandinista en el Frente Sur. Los cuadros narrativos refieren la brutalidad de la Guardia Nacional y presentan a Claudio en dos operativos guerrilleros. La narración no transmite ningún entusiasmo particular, pero manifiesta la convicción del protagonista en la necesidad de un cambio y su fe en el “final feliz” de la Revolución (96), destacando también su ética de revolucionario, cuando se opone dos veces a la ejecución sumaria de un guardia capturado por sus compañeros. Esta ética y el compromiso están puestos a prueba en la secuencia de 1984. Managua ya no tiene nada que ver con el “beautiful town” de 1969: la ciudad está en ruinas después del terremoto de 1972 y los bombardeos en julio de 1979, y a oscuras debido a los apagones y la racionalización de la energía eléctrica, si bien en las calles proliferan retratos de héroes y mantas con consignas revolucionarias (25). La escasez económica se observa en las calles, el transporte, la imposibilidad de conseguir lo más elemental y necesario, y en las quejas constantes de Mariano, un vecino y amigo de Claudio, quien, viendo la televisión en el fragmento de las 5 pm, anuncia irónicamente que “el cielo está en *Wal-Mart*” (75). El cuerpo y el espíritu de la ciudad son un reflejo del estado afectivo del protagonista: Claudio es un revolucionario cansado. Sigue comprometido con la revolución, pero de combatiente se convirtió en funcionario, un cuadro medio de un ministerio, que opera más por rutina e inercia que por convicción y empeño. Vive nostálgico recordando a su exesposa que lo abandonó por diferencias ideológicas. La guerra de la Contra está lejos, en las montañas del Norte,

pero pesa como una amenaza y una presencia velada que en un solo momento interrumpe la desidia del personaje. La secuencia de 1984 termina con la decisión de Claudio de recuperar a su exmujer, lo que no sucede, porque en la secuencia de 2004 el lector lo descubre como un profesor universitario, envejecido y apático, sumido en la *tristitia*, al lado de una mujer de esas que “se fueron a Miami y regresaron hablando inglés y con la cara llena de *botox*” (143), dueña de una casa con piscina en las nuevas urbanizaciones del sur de Managua. Vive evitando a los compañeros de la gesta revolucionaria, huyendo del recuerdo de la revolución convertida en producto turístico, de sí mismo, de cualquier esfuerzo y del compromiso ético con la realidad, que ya es otra, ya que corresponde al final del quindenio neoliberal. Esta realidad se sintetiza, de nuevo, en una imagen de Managua: “La ciudad se acercaba vertiginosa. Centros de compras. Gasolineras. Casinos. Farmacias. Bancos. Aliteración de placer, deudas y consumo” (101).

Es significativo que la secuencia de 2004 se desarrolle de noche, porque, de este modo, la narración revela lo que podríamos llamar la noche, o las tinieblas, del alma. Claudio es un sujeto infeliz, como diría Ahmed (351). Existe, ya que no se puede decir que vive, dominado por sentimientos disfóricos (la apatía, la indiferencia, el duelo y el dolor, el cansancio), creando en su soledad una negatividad que es, al mismo tiempo, una expresión de sufrimiento y una defensa contra el sufrimiento, una forma de escudarse del riesgo que correría si se abriera a una posibilidad política, a una esperanza.⁶ “Se siente una mierda”, padeciendo “un dolor sin atribución, un dolor por todo y todos, una sensación general de desesperación respecto de las posibilidades de vivir una vida distinta de la que existe” (Ahmed 351). Estas frases, con las que Ahmed describe el estado anímico de uno de los personajes analizados en *La promesa de la felicidad*, parecerían hablar de Claudio, un revolucionario que perdió la fe en la promesa de la felicidad por la que luchó y ya no puede creer en ninguna otra. Por eso, si antes, como poeta, guerrillero e, incluso, funcionario de la revolución, Claudio seguía la corriente afectiva general, en la secuencia de 2004 aparece como una persona extraña al afecto (119; *affect alien*) cuyos sentimientos van a contracorriente de los que manifiesta su entorno, una comunidad afectiva neoliberal. La novia y sus amigos lo cansan y desesperan, por eso huye de la fiesta; el ambiente consumista de casinos, bares y restaurantes lo repugna; el optimismo comercial de su excompañero, quien aparece con una sueca rubia deseosa de escuchar canciones revolucionarias, lo llena de desprecio. El vivir y la realidad presentan resistencia:

Me sentí apesadumbrado por lo que pudo haber sido, por lo único que me quedaba que era la lucha contra lo cotidiano: comer, dormir, levantarme, vestirme. La inconmensurable tarea de seguir siendo. Aunque a veces la tripulación se amotina y pierdo la coordinación entre músculo y cabeza, diestra y siniestra. *Dizzy epiphany*. Mareo. Marea que sube cubriendo castillos de arena seca. (104-05)

El pesimismo, la negatividad y la indiferencia evalúan la post-utopía neoliberal y la mediocridad cotidiana, expresan el malestar, y, al mismo tiempo, defienden a Claudio del riesgo de una equivocación o una nueva decepción ante “el mismo engaño” (173). Por eso rechaza y bloquea dos instancias de esperanza que se le presentan en el transcurso de la noche: la primera, en persona de Alicia, una joven universitaria que de noche oficia de prostituta y en quien encuentra un breve momento de plenitud; la segunda, en forma de una marcha de protesta, a la que Alicia quiere llevarlo, organizada por los campesinos víctimas del nemagón.⁷ Cuando rechaza esta invitación y ella se va, Claudio reflexiona en los siguientes términos:

Por un breve instante tuve la certeza de que en esa marcha se hallaba el paraíso por tanto tiempo buscado, un paraíso lleno de carencias y desilusiones, de celos y envidias, pero poblado con seres humanos todavía vivos y llenos de esperanzas en su capacidad de crecer, de luchar y de amar; y que aquí, en esta casa, en este cuarto lleno de libros y objetos inútiles, estaba yo tratando de encontrarlo en mi propia incertidumbre y soledad. (174)

El breve instante de certeza no conduce, sin embargo, a ninguna acción porque Claudio es un sujeto desactivado, suspendido entre la nostalgia del pasado y el repudio del presente. Se queda en casa donde recibe una llamada de su novia, con “una buena noticia” (174), cuyo contenido queda oculto para el lector, pero que hace presentir más de lo mismo.

Como testigo y narrador de una experiencia histórica, Claudio da testimonio de un deseo de utopía y de la alienación de este sueño, que se transforma, primero, en una máquina burocrática y una rutina discursiva – “¡Sandino vive!, ¡Fonseca vive!, ¡El Che vive! Parece que vivimos en una república de zombis” (27), dice Mariano – y, después, en una utopía de mercado llamada “democracia”, un momento en que parece que la historia se ha detenido o, como diría Francis Fukuyama, ha llegado a su fin (xii); o cuando empieza a morderse la cola, volver al punto de partida.

¿Cómo afecta esta conversión la sensibilidad y subjetividad de los individuos que la experimentan? En 1994, Martín Hopenhayn observó que la revolución anti-capitalista y/o anti-imperialista, entendida como negación en su versión afirmativa,

era pensada, ideada y sentida por quienes asumían este momento de necesaria negación como un punto de inflexión que poblaba de sentido no sólo la vida personal, sino el mundo. De este modo, la imagen de la revolución otorgaba plena coherencia a la actividad personal (política, individual) en la medida en que ésta se orientara a trabajar para ese momento de emancipación masiva. Trabajar para esa instancia de liberación, ese *evento irreductible*, era colmar de plenitud la propia vida ... Pero esta imagen tan seductora ... se consumió sin realizarse o quedó relegada a grupos minúsculos. ... El intelectual se quedó sin la ciencia comprometida, el militante sin causa vital, el marginal más solo que nunca. (143-44)

En lugar de la plenitud, la disolución, la pulverización, la desesperanza y, como dice Hopenhayn, “un *contingencialismo* extremo” (145). En tanto testigo del presente como esperanza perdida, Claudio encarna la desolación de la disolución; su desafección expresa el vacío, la nada cotidiana de la negación negada. A la revolución perdida corresponde su vida perdida.

Esta desafección del protagonista y de su narración puede leerse como la expresión del estado anímico de un individuo cuyos afectos se han gastado y desgastado, que ha sucumbido a la intimidación de la catástrofe y la apatía post-utópica. Son afectos feos y negativos, que, como observa Ngai, señalan una agencia suspendida o limitada y diagnostican problemas sociales e históricos, iluminándolos bajo una nueva luz (1, 3 y 5). Ngai afirma también que estos sentimientos disfóricos son políticamente ambiguos, ya que pueden leerse como una renuncia o como disenso. ¿Cómo interpretar, entonces, el entumecimiento afectivo y la indiferencia de Claudio? ¿Invita a la resignación y una aceptación tolerante del supuesto fin de la historia, de la imposibilidad o inutilidad de intervenirla; una aceptación que se contenta con acciones mínimas que tranquilizan la conciencia, también la del lector, como sería participar en la manifestación? ¿O quizá es, como propone Ahmed, una manera de cuestionar e impugnar (378), “una forma de acción política” (420)? El personaje mismo sostiene que su “indiferencia es una forma de política” (143). Para Ahmed, la felicidad y el optimismo son “un modo de ir con la corriente”, mientras que la esperanza es “una fantasía positiva respecto de lo que el objeto habrá de darnos” (425, 378). La infelicidad de Claudio puede leerse, en consecuencia, como un “desacuerdo afectivo” con un presente que está negando la posibilidad de una alternativa para contentarse con la máscara de felicidad (fiesta, consumo, *botox*) (430). Su desafección, inquietante y molesta, expresaría, entonces, una intolerancia radical hacia lo que es.

MALESTAR Y ANGUSTIA EN UN MUNDO DE FELICIDAD OBLIGATORIA

Jacinta Escudos (n. 1961) es una de las voces más innovadoras que surgió en el escenario centroamericano de la posguerra, aunque su carrera literaria se había iniciado durante el conflicto armado en El Salvador (1980-1992) con la novela corta *Apuntes de un amor que no fue* (1987). Sus ficciones (cuentos y novelas) publicadas después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1992 se inscriben en el nuevo paradigma estético que se desarrolla en la literatura centroamericana a partir de los noventa, cuando los relatos de denuncia y compromiso son desplazados por narrativas que exponen las consecuencias y secuelas de los conflictos armados, explorando la historia privada, la intimidad y la subjetividad de los individuos (tanto los vencedores como los derrotados) inmersos en la compleja, dolorosa e incierta realidad de la postguerra (Ortiz-Wallner, *El arte* 58; Cortez 25-26) y la post-utopía.

El asesino melancólico se inserta en este marco general al explorar el enajenamiento afectivo de dos personajes – Blake Sorrow y Rolanda Hester – quienes, al igual que Claudio en *Así en la tierra*, si bien por otras razones, se sienten “fuera del mundo ... extrañados del mundo tal como este se da” (Ahmed 346). La trama del relato es minimalista: se trata del encuentro fortuito de dos personajes solitarios e infelices que viven una vida mediocre en una ciudad indeterminada. Blake Sorrow, de 50 años, es un vigilante de estacionamiento, un hombre que nunca ha imaginado o deseado nada, y tampoco sabe, puede o quiere pensar, sentir y recordar. En este vacío existencial y afectivo aparece un día Rolanda Hester, un ama de casa abandonada por el marido a los 55 años, quien no encuentra ningún sentido ni valor en su vida desprovista de la fantasía de felicidad matrimonial y le pide a Blake Sorrow que la mate, ya que ella misma no es capaz de quitarse la vida. Blake Sorrow se niega porque no se ve en el rol de asesino, pero las notas y cartas que le entrega Rolanda, en las que revela sus gustos, hábitos, sueños decepcionados, rutina, soledad y vacío, le hacen imaginar formas ideales para matarla sin que ella sufra. Al final, Blake Sorrow participa en la muerte de Rolanda, aunque esta muerte no es un asesinato sino un accidente, provocado por un forcejeo durante un paseo a la playa, cuando él trata de prevenir que ella use una pistola que trae en su bolso. Blake Sorrow pagará la muerte que no quiso causar de dos formas: con un despertar agudo de emociones y afectos, y con la pérdida definitiva de su vida cuando es condenado a 30 años de cárcel, después de un juicio que él experimenta como enajenante.⁸

En *El asesino melancólico*, al igual que en otras ficciones suyas, Jacinta Escudos evita la creación de un contexto geográfico, social y político preciso que sitúe la trama de sus relatos en un tiempo y espacio definidos, guiando hacia un paradigma nacional de lectura. La autora elude con habilidad

cualquier referencia que permitiera identificar la ciudad o, incluso, la región del mundo al que esta pertenece. La narración revela apenas que se trata de una ciudad a tres horas de una playa de arena negra, y que en ella puede hacer calor y llover mucho, datos que indican una posible presencia de volcanes y un clima tropical, como en El Salvador. No obstante esta suposición, los nombres de los personajes (Blake Sorrow, Rolanda Hester, Robert Hester, Amalia Long) y la mención de “jarabes de maple” (Escudos 26) en los estantes del supermercado, apuntan a un contexto globalizado y proporcionan indicios sobre el origen geopolítico de los discursos normativos sobre la felicidad y los “objetos felices” (*happy objects*), como el trabajo, el matrimonio y el amor. Es, además, un mundo en el que los discursos normativos de felicidad y la subjetividad son moldeados por la publicidad y otras operaciones masmediáticas.

Las experiencias de vida de Rolanda Hester y Blake Sorrow, cuyo nombre inglés connota pena, tristeza, melancolía, y también algo oscuro,⁹ desmienten las fantasías hegemónicas y las promesas de la felicidad que orientan hacia un “deber ser” y unos objetos de felicidad que corresponden a la ideología normativa (Ahmed 35; Berlant 281 y 285). Sus vidas son “incumplidas según los preceptos de la época – matrimonio feliz, armonía familiar, éxito, confort, sociabilidad” (Arfuch 25), pero, por eso mismo, los sentimientos disfóricos que los personajes desarrollan revelan el carácter fantasioso de las tramas dominantes elaboradas por las “instituciones de la intimidad” (Berlant 281), cuyas normas y valores son modelados, como se ha dicho, por construcciones masmediáticas.

Con el nombre que evoca la melancolía, “*los ojos tremendamente tristes*” y un rostro que “*parece una de esas nubes que están apretadas con agua y a punto de reventar en lluvia en cualquier instante*” (Escudos 62; énfasis en el original), Blake Sorrow encarna una negación radical de la fantasía optimista de tener una vida “normal y feliz” y un sentido que la organiza, una trama individual que corresponda, más o menos fielmente, a la fantasía que modela cómo es la vida imaginable, válida y narrable que hay que vivir para ser feliz:

El día en que Blake Sorrow cumplió 50 años, emprendió el único acto de valentía del que sería capaz en toda su vida: se admitió a sí mismo que era un fracasado. Cuando niño alimentó la íntima fantasía de que, algún día, cuando fuera adulto, ocurriría algo que cambiaría su vida para siempre. Que la vida sería mejor, diferente. ... El correr de los años lo convenció de que nunca tendría una vida normal, como la de los otros.

Asumió que la realidad era más dura y cruel de lo que jamás imaginó. Que los libros y las películas mentían. Que no existían los finales felices, ni los milagros, ni los golpes

de suerte. Que no existían el amor ni la felicidad. Que la humanidad vivía enajenada en una gran mentira. Y que la única certeza con la que cuenta el ser humano es con la de su propia muerte. (15, 23)

Esta impresión de no adecuación (el “sentirse fuera del mundo”, Ahmed 346) y la conciencia – aunque ambivalente, como se verá después – del enajenamiento producido por el modelo dominante de normalidad, éxito y felicidad, se traducen en una experiencia vivencial minimalista, una existencia solitaria, repetitiva, casi mecánica, desprovista de búsquedas de satisfacción personal (amor, trabajo, éxito económico y social):

Contestó teléfonos. Fue aprendiz de mecánico. Taxista. Chofer. Todo lo dejaba. Nada le gustaba. Ahora cuidaba un parqueo. Lo bueno era que no tenía que hablar con nadie.

No tenía aficiones ni intereses. Nunca asistía a misa ni a cultos de ninguna corriente espiritual. No creía en Dios ni en lo sobrenatural. No hablaba con nadie. ... El sexo era para él un trámite penoso, a veces hasta ridículo. Hacía años que había renunciado a intentar tener una relación con una mujer. (15, 19)

Más aún, el sentimiento de no encajar en el relato dominante conduce a Blake Sorrow a la negación de sí, de su capacidad y necesidad de sentir – tanto de las emociones como de las sensaciones, por ejemplo, los sabores – de pensar, recordar, desear e imaginar: “Asumió que su vida era gris, inútil, descartable. Y que daba lo mismo estar vivo o muerto” (24). Como Claudio en *Así en la tierra*, Blake Sorrow se escuda en el pesimismo y la negatividad para evitar nuevas desilusiones, opta por “hacer uso del sufrimiento para evitar más sufrimiento” (Ahmed 361-362).

La desafección (el malestar y la indiferencia) de Blake Sorrow se fractura cuando el personaje confronta la felicidad en quiebra de Rolanda Hester. En el momento del encuentro – cuando a la hora de cerrar el parqueo, en medio de una lluvia torrencial, Rolanda le pide a Blake Sorrow que la mate – la vida de ella carece de fundamento: es un sujeto en crisis, un sujeto que ha perdido el suelo firme y estable de la felicidad normativa. Después de doce años de un matrimonio que Rolanda consideraba “una bella sintonía” (Escudos 28), el marido le pidió, inesperadamente, el divorcio. El divorcio y el abandono (por otra mujer, además) representan el fin del sueño y de la fantasía de una vida lograda que correspondía a la promesa de la felicidad objetivada en el matrimonio y el amor. La fractura de este horizonte provoca en la protagonista una aguda sensación de inutilidad e insignificancia (“Ella no había significado nada”, 3), invisibilidad (“a cierta edad, las mujeres se tornan invisibles”, 32) y miedo (“La otra

verdad era que se había quedado sola a los 55 años. Tenía miedo”, 31). Después del primer momento de estupefacción y parálisis emocional, “comenzó el insomnio ... comenzó también el llanto” (29) y Rolanda tomó la decisión de quitarse la vida que ya no tenía para ella ningún valor ni sentido; no obstante, no podía o no sabía hacerlo sola.

Si bien es el divorcio lo que precipita una crisis de la felicidad y el bienestar, provocando la angustia y el malestar, en realidad se trata de una intensificación del sentimiento que la vuelve consciente (Ahmed 355). La narración revela que mucho antes Rolanda había desarrollado la costumbre solitaria de cavilar sobre cuestiones que la intrigaban o inquietaban, tales como el paso del tiempo, la soledad, la vejez y la muerte, sobre las que no podía hablar ni con el marido ni con las amigas, “esa gente que parece no cuestionar nada” (Escudos 25-26). Es en este espacio de lo indecible e inimaginable donde Rolanda, adepta en apariencia de la narrativa optimista, formula las preguntas más incómodas sobre el ser, su ser. Sus cavilaciones, sus miedos, su inconformidad ante el silencio anulador del modelo normativo de felicidad, armonía y domesticidad, y el sabor decididamente amargo al que le sabe la vida a pesar de su supuesta trama feliz, revelan un espacio en el que el sujeto reconoce la fragilidad de sus cimientos, mientras que la fantasía de felicidad se revela como una forma ingenua de optimismo.

Al igual que el protagonista de *Así en la tierra*, los personajes de *El asesino melancólico* encarnan a alienados de afecto, quienes “[dejan] de querer lo que quieren querer” (Ahmed 119). Sus sentimientos feos (Ngai) y su negatividad – el pesimismo, la desafección y la melancolía de Blake Sorrow; la angustia y el deseo de morir de Rolanda Hester, “una forma extrema de escapar de la normatividad social” (Cortez 284) – cuestionan la fantasía hegemónica en la que la felicidad y el éxito son una obligación y, por consiguiente, una técnica disciplinaria (Ahmed 30). Es un sentir que choca con el sentir dominante de la sociedad capitalista globalizada que la novela insinúa en su indeterminación espacial. Su rebeldía afectiva es, sin embargo, ambivalente, en el sentido en que Ngai expone en *Ugly Feelings*, cuando señala la ambigüedad política (1) de las emociones negativas. No cabe duda de que los personajes como Blake Sorrow y Rolanda Hester encarnan subjetividades modernas enfrentadas con la intemperie social, cultural y económica de las sociedades capitalistas globalizadas y, en el contexto centroamericano, post-utópicas. Al mismo tiempo, muestran la dependencia entre estas subjetividades y las tramas, fantasías y prácticas normativas que describen o regulan el horizonte de expectativas para la experiencia de subjetividad en dichas sociedades. La afectividad anestesiada o, aprovechando un juego de palabras con la ocupación del personaje, estacionada (detenida, encerrada y vigilada) que Blake Sorrow

se impone y la crisis afectiva de Rolanda revelan la posición frágil y contradictoria del sujeto moderno entre el deseo de la felicidad y la contención de este deseo. Blake Sorrow renuncia a tenerse a sí mismo y a saborear su vida, resistiendo a la mentira de las tramas dominantes que prometen y promueven el éxito y la satisfacción, pero se autodenomina “fracasado”, es decir, se adjudica una calificación que procede de estos relatos normativos que él mismo desenmascara. Rolanda, a su vez, se rebela ante la negación de “la tristeza, el dolor, la soledad, la vejez y la muerte” (Escudos 76) por su entorno “íntimo” (las amigas y el marido), pero la tranquilidad que ofrece la promesa de la felicidad doméstica y domesticada se sobrepone al desasosiego de la incertidumbre y el miedo a la invisibilidad, por lo que la idea de existir fuera de este “objeto feliz” se le hace intolerable. Exponiendo estas contradicciones, Jacinta Escudos revela la soledad y fragilidad de seres humanos en una realidad social y económica que promete y visibiliza mediáticamente logros y satisfacciones, mientras que en la interioridad de los sujetos produce sentimientos de no adecuación, aislamiento, infelicidad, angustia y malestar.

EL HORROR O LA PESADILLA DE/EN LA FELICIDAD

De fronteras (2007), de Claudia Hernández (n. 1975), cuentista y novelista salvadoreña, es uno de los textos centroamericanos más estudiados por la crítica, debido a su abordaje original y audaz del trauma, el duelo y la violencia incrustados en la sensibilidad de la sociedad de post-guerra.¹⁰ Fantásticos, grotescos, enigmáticos, misteriosos, surreales, absurdos, obscenos o repulsivos – son los adjetivos con los que se describen los relatos de este libro (Esch 572; Kokotovic 53; Pérez), en los que aparecen personajes humanos, humanoides o animales, en situaciones a la vez mundanas y extrañas. Como Jacinta Escudos, Hernández desterritorializa la acción de sus relatos, evitando cualquier atisbo de “distinctive geographical or regional markers” (Esch 572), lo que permite inscribirlos en un marco literario nacional o universal (Kokotovic 53-54; Esch 576). Para algunos estudiosos, los cuentos reunidos en *De fronteras* apuntan, sin jamás hacer una alusión directa, a la guerra y sus efectos en la sociedad salvadoreña y centroamericana de post-guerra (Kokotovic 54; Pérez; Sarmiento 400); para otros, su énfasis recae en la condición presente, su violencia y cinismo, que, siendo en Centroamérica uno de los efectos de las guerras, es también una condición global fraguada por la razón neoliberal que afianza su control desarmando la comunidad y la solidaridad entre sujetos sociales: “The stories question the idea of *convivencia* based on a narrow understanding of community as humans behaving as so-called good citizens of a state, which in the context of a receding state in a neoliberal order translates to being a

depoliticized citizen displaying a civil, entrepreneurial bourgeois morality” (Esch 574). En lo que sigue propongo una lectura de tres cuentos de Hernández que exploran la relación entre la felicidad neoliberal y la pesadilla: la felicidad como producto de la violencia y horror, y los efectos horrorosos de la racionalidad neoliberal. En los tres cuentos, Claudia Hernández dramatiza el encuentro conflictivo entre un espacio y un modo de vida que representan el bienestar, la felicidad o la promesa de la felicidad en el sistema neoliberal globalizado, y lo que Ahmed llama “objetos infelices”: obstáculos que “se interponen en nuestro camino” hacia la felicidad (Ahmed 77) o una existencia que encarna “la persistencia de historias que no pueden ser borradas por la felicidad” (313).

La trama del cuento “Molestias de tener un rinoceronte” se desarrolla en una ciudad sin nombre, de la que sabemos, sin embargo, algunas cosas significativas: es grande, porque en ella habitan “cientos de miles ... es aburrida ... pero también es bonita y pacífica” (Hernández 13, 11). Sus habitantes sonríen y esperan una sonrisa a cambio, en ese trueque de civilidades y buenos modales superfluos que, según señala Esch, caracteriza a los sujetos despolitizados de las sociedades contemporáneas (574). Sin embargo, mantienen distancia y fronteras: el cuento las metaforiza mediante el rechazo reiterado del rinoceronte que el protagonista – un hombre sin un brazo, acompañado por un rinoceronte “pequeño y juguetero ... [que lo] sigue desde el día que [perdió] el brazo” (Hernández 11, 12) – les ofrece de regalo. Para aceptarlo, primero tendrían que querer conocer la historia de la pérdida del brazo, pero, en su bienestar y estar bien no se interesan por historias violentas que, probablemente, evidenciarían los cimientos ideológicos e históricos de su privilegio y felicidad. El narrador sin un brazo hace pensar, según han observado varios críticos (Kokotovic 58; Esch 583; Rodríguez Ana Patricia 227), en los excombatientes de diversos conflictos bélicos (centroamericanos o globales), reincorporados a la sociedad civil después de los acuerdos de paz o treguas. Su presencia en las calles y la visibilidad de la herida constituyen, claramente, un objeto infeliz que recuerda la violencia ejercida y/o sufrida en defensa de la felicidad de algunos. Según Esch, “The rhino is the elephant in the room: the guilt of a society that pushes individuals to war, dehumanizes them through military training and war, and then refuses to recognize their mental and physical trauma and truly engage with them” (583). En la negativa reiterada de los habitantes sonrientes y amables de la ciudad bonita y pacífica de aceptar el rinoceronte se cifra el desinterés por el otro y su infelicidad (trauma, sufrimiento, dolor) y, sobre todo, la renuencia de enfrentar una realidad inconveniente, dolorosa o conflictiva, así como de establecer una conexión, no solo emocional sino también cognitiva, entre esta realidad y el privilegio de vivir en ciudades pacíficas, bonitas y aburridas.

El escenario del cuento “Fauna de alcantarilla” es un barrio de una ciudad grande, a juzgar por el hecho de que cuenta con un zoológico; es un barrio acomodado, con su propio vigilante. En una alcantarilla de este barrio vive una familia de seres escamados: un hombre, su mujer y sus dos hijos, que se alimentan con las mascotas de los residentes, cazadas tres veces al día por el hombre. Las escamas simbolizan una percepción deshumanizante por parte de los vecinos (incluido el narrador) que animalizan al otro por ser pobre y provenir de un lugar marginal (un “pantano”, según piensan los habitantes del barrio) (Hernández 64). Como señala Beatriz Cortez, en este relato el espacio se divide en la superficie de la vida privilegiada y un submundo de cloacas donde sobreviven aquellos seres cuyo valor, desde el punto de vista del bienestar, es sub-humano (161-62). Estos “otros” molestan con su mera presencia pero, además, agreden a las mascotas, es decir, la propiedad privada, con lo cual violentan una de las normas fundamentales de la convivencia pacífica y feliz en una sociedad neoliberal. Para mantener el bienestar de los vecinos que se sienten amenazados (“invadidos, plagados”, dice el narrador), es necesario contener la miseria y, como el estado no se involucra (la policía no se encarga de casos como esos), los residentes toman el asunto en sus manos: sellan las alcantarillas y esperan una semana, hasta que “los lamentos [cesan] y se [esparce] por el barrio el olor de seres escamados sin vida” (Hernández 64). Este acto de violencia subjetiva, que “se justifica” por la necesidad de orden que, a su vez, garantiza el bienestar, positiva para el lector la violencia objetiva, sistémica, que organiza la normalidad neoliberal desde la invisibilidad, como una “lógica espectral, inexorable y ‘abstracta’ del capital” (Žižek 24). El cuento revela, por lo tanto, la perversidad de una felicidad social que descansa en la miseria y el sufrimiento de otros; una felicidad que depende de las pesadillas que crea y que, después, se niega a reconocer y remediar. “El mal de la felicidad”, afirma Ahmed, “es que participa de la localización y la contención de la miseria, la miseria de aquellos que no pueden habitar el signo supuestamente vacío de la felicidad, que no pueden poblar su forma” (386).

“Trampa para cucarachas #17” examina una forma particular de miseria en una sociedad neoliberal regida por el principio de productividad y orientada hacia una felicidad condicionada por la ganancia y el consumo. Su protagonista llega a una ciudad anónima en busca de empleo. Sin medios mientras dura la búsqueda, pernocta en un hotelito donde un viejo gerente le ofrece, sin exigir un pago inmediato, una habitación: la más pequeña, ruidosa e inmundada del hotel, y llena de cucarachas, la habitación #17. Existe, por supuesto, un mundo diferente: la ciudad misma, el dueño del hotel que no se asoma por el local (Hernández 77) y otros huéspedes que pueden pedir toallas, preguntar sobre lugares para comer o los precios de habitaciones.

Sin embargo, entre este mundo, definido en función del trabajo y el dinero, y el narrador – quien no tiene trabajo ni dinero –, todos los lazos están rotos. En este relato, la infelicidad es una condición interiorizada por el protagonista-narrador, quien se siente otro y peor, frustrado y angustiado, porque no puede hacer lo que, al parecer, hacen todos los demás: trabajar, consumir y pagar. Su incapacidad de participar en la economía capitalista lo hace sentirse infeliz, inútil, inseguro, insignificante, avergonzado; en pocas palabras, avasallado y, quizá, tiranizado, por emociones negativas (según señalan los repetidos prefijos “in”) que, poco a poco, se transforman en acedia, en un no sentir nada (79). Él mismo se percibe como un sujeto infeliz, un miserable que ni siquiera puede ganar la guerra contra las cucarachas. En este cuento, los sentimientos negativos del protagonista son el resultado de la racionalidad normativa neoliberal, ese modo peculiar de producir sujetos, del que habla Brown (21). Al final, después de que el gerente le sugiere poner más de su parte (Hernández 83),¹¹ el personaje “encuentra” o inventa una ocupación: trabajar para el hotel como una trampa para cucarachas, usando su propia boca para este fin. “Ya tenía una alegría para saborear” (82), dice el narrador exultante, refiriéndose a su nuevo “trabajo” que, al mismo tiempo, le provee comida. ¿Cómo hay que sentirse para llegar a esta solución repulsiva, asquerosa, intolerable, además de deshumanizadora, puesto que el protagonista se convierte en un objeto o un mecanismo? ¿Cuánta frustración, angustia e inadecuación debe sentir un ser humano para inventar un trabajo tan repugnante y, para el colmo, disfrutarlo, “saborearlo”, como dice el narrador? La normatividad neoliberal produce horror y pesadillas, parece decir este cuento que se puede leer como una metáfora extendida del funcionamiento perverso de la promesa neoliberal del bienestar: aceptar la degradación y la deshumanización e, incluso, disfrutarlas y agradecerlas, porque conducen hacia una supuesta “felicidad” futura. Esta situación abyecta debe parecernos repugnante, intolerable, sugiere el relato; debe producir infelicidad en el lector y sacudirlo.

MOLESTIAS DE LEER HISTORIAS DEL MALESTAR E INFELICIDAD

¿Por qué el lector debe molestarse en leer estas historias y sentirse incomodado por la infelicidad que exhiben? ¿Por qué y cómo molestan estas ficciones que destilan el malestar? ¿Cuál es la relación entre malestar y molestar? Ahmed, para quien la infelicidad manifiesta “un desacuerdo afectivo” (430) con la felicidad y el conformismo que implica el bienestar/el estar bien, vincula el malestar con el desafío y la rebelión: “Rebelarse contra la demanda de la felicidad también puede ser una forma de rebelarse” (382). De modo similar, las emociones negativas en el planteamiento de Ngai, si bien son políticamente ambiguas, tienen el potencial de incomodar,

descolocar, afectar negativamente. Según mi lectura de las ficciones de Lacayo Deshón, Escudos y Hernández, sus archivos del malestar buscan molestar, desafiando la promesa de la felicidad y bienestar, presente de forma implícita o explícita en los discursos, prácticas y operaciones que orientan las sociedades post-utópicas y post-bélicas centroamericanas hacia un supuesto futuro prometedor de paz y orden neoliberales. Este cuestionamiento se realiza en dos niveles: el semántico de la trama y los personajes, y el de la recepción, que involucra a lectores y lectoras, a quienes estos archivos del malestar confrontan con la infelicidad y sus causas.

Los personajes son sujetos u objetos infelices (*unhappy subjects/unhappy objects*). Los primeros – Claudio en *Así en la tierra*, Rolanda y Blake Sorrow en *El asesino melancólico*, el narrador en “Trampa para cucarachas #17” – viven o experimentan un profundo malestar, una sensación de moverse a contracorriente, de enfrentarse con una realidad que les resiste, con la que chocan, que los hiere. Enajenados en este mundo con el que no se comunican, se encierran en la negatividad del pesimismo, indiferencia, apatía, ansiedad, miedo o resignación que los protegen de sufrimientos y decepciones adicionales; o inventan soluciones abyectas e intolerables desde la lógica de felicidad (el suicidio, la deshumanización repugnante). Los segundos, como unos recordatorios tercos de la infelicidad en el mundo (que pretende ser) feliz – el hombre sin un brazo, los seres escamados y el hombre-trampa en los cuentos de Hernández, pero también Claudio en *Así en la tierra* –, molestan a los ciudadanos del bienestar con su presencia incómoda, pesimista, desagradable y repulsiva, la que estos últimos tratan de ignorar, invisibilizar o exterminar. También ponen en evidencia la distribución desigual de la felicidad. “Son algunos cuerpos, más que otros, los que habrán de cargar con la promesa de la felicidad” (96), afirma Ahmed, señalando las operaciones de exclusión y marginación en el proyecto “global”, condiciones que los cuentos de Claudia Hernández revelan en toda su brutalidad.

Además de dramatizar la infelicidad mediante los personajes y sus historias, los archivos del malestar producen efectos a nivel de recepción, afectando a los lectores con la infelicidad. En el último capítulo de *Ugly Feelings*, dedicado a la repulsión (*disgust*), Ngai destaca el potencial político de este sentimiento que convoca un rechazo vehemente de lo que es, se siente, se percibe o se experimenta como intolerable; la repulsión es “an emotional idiom defined by its vehement exclusion of the intolerable” (344). La repulsión teorizada por Ngai comparte con la infelicidad teorizada por Ahmed el poder de afectar negativamente, de actuar como un aguafiestas en la celebración del bienestar, sea este nacional o global, liberal o neoliberal. Las ficciones de Lacayo Deshón, Escudos y Hernández, junto con otros numerosos archivos del malestar centroamericanos, perturban el relato

gobernante que promete la felicidad siempre y cuando los sujetos acaten y observen su razón y lógica, es decir, sean conformes con lo que es y lo acepten como la única posibilidad. El consenso y la tolerancia son una forma de pasividad y complicidad, mientras que la negatividad (el pesimismo, la indiferencia, la repugnancia, la intolerancia) obliga a reconocer las causas del malestar, y abre las puertas de la imaginación y el deseo hacia otras posibilidades, las que la promesa de la felicidad invisibiliza o excluye. “Compartir lo que nos desvía de la felicidad es abrirse a la posibilidad, nacer a ella (388), sostiene Ahmed. Proponiendo una escritura disgustada (y, a veces, también *disgusting*, como es el caso de “La trampa para cucarachas #17 y otros cuentos de Hernández) y molesta, los archivos del malestar centroamericanos comparten la infelicidad con los lectores, para sacudirlos, despertar su deseo de saber y activar su anhelo de alternativas.

Hunter College/The Graduate Center, CUNY

NOTAS

- 1 Véase Cortez (23-25), Mackenbach, “Después de los pos-ismos”, y Ortiz Wallner, “Transiciones democráticas”.
- 2 Desde luego, Costa Rica, Honduras y Panamá participaron de manera indirecta en las guerras internas de sus vecinos.
- 3 Tanto Harvey como Brown insisten en que el neoliberalismo adapta formas plurales dependiendo de contextos específicos donde se pone en práctica. En América Central, esta especificidad tiene que ver con la condición post-utópica y post-bélica que acompaña su implementación.
- 4 De aquí en adelante, todas las citas y referencias de Sara Ahmed provienen de *La promesa de la felicidad* (2019).
- 5 Me refiero a la canción norteamericana de letra neocolonial compuesta por Albert Gamse e Irving Fields en 1946.
- 6 Ahmed observa acerca del pesimismo: “¿Qué mejor, para evitar toda decepción, que negarnos a creer en la posibilidad de que pase cualquier tipo de cosa? ... El pesimismo nos ofrece un modo de habitar el mundo que nos permite blindarnos a la posibilidad” (360-61).
- 7 Nemagón es el nombre comercial del dibromocloropropano (DBCP), un químico tóxico creado por Dow Chemical y Shell Chemical para erradicar un gusano de las plantaciones de banano. En 1969, la United Fruit Company comenzó a usarlo en sus plantaciones en Centroamérica. La compañía no informó a los trabajadores acerca de la toxicidad de la sustancia, ni proveyó ropa de seguridad. Como consecuencia de su uso durante las décadas de los

- setenta y ochenta, miles de campesinos sufrieron malformaciones, alergias, enfermedades de la piel, cáncer e infertilidad.
- 8 El final de la novela sugiere que Blake Sorrow, el asesino melancólico, decide suicidarse, pero la narración elude toda concreción.
- 9 La palabra “sorrow” se traduce al español como pena, tristeza, melancolía. El nombre Blake proviene del apellido homónimo derivado del inglés antiguo “blœc”, que significa tanto “oscuro” [blac] como “pálido” [blaac]. Por otra parte, el poeta William Blake escribió dos poemas titulados “Infant Joy” e “Infant Sorrow”, ambos sobre la vida.
- 10 Esta colección de cuentos se publicó en 2002 con el título *Mediodía de frontera* (San Salvador, El Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte); *De fronteras* es una reedición revisada. Para algunos abordajes críticos, véase Cortez, Esch, Jossa, Kokotovic, Pérez y Sarmiento. El reciente artículo de Sophie Esch provee una bibliografía crítica muy completa.
- 11 Esta sugerencia resume la racionalidad neoliberal: la culpa es del individuo que no se ha comprometido suficiente para trabajar y producir.

OBRAS CITADAS

- AHMED, SARA. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- . *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, 2000.
- ARFUCH, LEONOR. “Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea.” *Estéticas de la intimidad*. Ed. Lorena Amaro. Santiago: Instituto de Estética, Pontificia U Católica de Chile, 2009. 17-28.
- ARIAS, ARTURO. *Taking Their Word. Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2007.
- BERLANT, LAUREN. “Intimacy: A Special Issue.” *Critical Inquiry* 24.2(1998): 281-88.
- BROWN, WENDY. *Undoing the Demos. Neoliberalism’s Stealth Revolution*. Brooklyn, New York: Zone Books, 2015.
- CHÁVEZ, DANIEL. *Nicaragua and the Politics of Utopia. Development and Culture in the Modern State*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt UP, 2015.
- CORTEZ, BEATRIZ. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2009.
- ESCUDOS, JACINTA. *El asesino melancólico*. México: Alfaguara, 2015.
- ESCH, SOPHIE. “In the Company of Animals: Otherness, Empathy, and Community in *De fronteras* by Claudia Hernández.” *Revista de Estudios Hispánicos* 51.3 (2017): 571-93.

- FUKUYAMA, FRANCIS. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992.
- HARVEY, DAVID. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford UP, 2007.
- HERNÁNDEZ, CLAUDIA. *De fronteras*. Guatemala: Ed. Piedra Santa, 2007.
- HOPENHAYN, MARTÍN. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- JOSSA, EMANUELA. "Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia." *Centroamericana* 4.1 (2014): 5-37.
- KOKOTOVIC, MISHA. "Telling Evasions: Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernández." *A Contracorriente* 11.2 (2014): 53-75.
- LACAYO DESHÓN, RAMIRO. *Así en la tierra*. San José: Uruk Editores, 2009.
- MACKENBACH, WERNER. "Después de los pos-ismos. ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?" *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 8 (2004): S. pag.
- . "La revolución como novela – ¿la novela como revolución? Sobre la metaforización de la Revolución Sandinista en la narrativa nicaragüense." *Revista Iberoamericana* 242 (enero-marzo 2013): 75-94.
- MORAÑA, MABEL, E IGNACIO SÁNCHEZ PRADO, EDS. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- NGAI, SIANNE. *Ugly Feelings*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2007.
- ORTIZ WALLNER, ALEXANDRA. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- . "Transiciones democráticas / transiciones literarias: Sobre la novela centroamericana de posguerra". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 4 (2002): S. pag.
- PÉREZ, YANSI. "Memory and Mourning in Contemporary Latin American Literature: A Reading of Claudia Hernández's *De fronteras*." *La Habana Elegante, Segunda época* 55 (2014): S. pag.
- RODRÍGUEZ, ANA PATRICIA. *Dividing the Isthmus. Central American Transnational Histories, Literatures & Cultures*. Austin: U of Texas P, 2009.
- RODRÍGUEZ, ILEANA. "Estéticas de esperanza, memoria y desencanto: Constitución letrada de los archivos históricos." *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas* 3. (Per)versiones de la modernidad. *Literatura, identidades y desplazamientos*. Ed. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 21-47.
- SARMIENTO, IGNACIO. "¿Qué hacer con los muertos? Claudia Hernández y el trabajo del duelo en la postguerra salvadoreña." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 41.2 (2017): 395-415.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Paidós, 2009.