

UNA NARRATIVA AL BORDE DEL ABISMO. CASI TODOS LOS CUENTOS DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

Celina Manzoni

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
celina.manzoni@gmail.com

RESUMEN: El artículo ofrece una lectura de los cuentos de Horacio Castellanos Moya. El análisis se enfoca en los procedimientos de escritura desplegados en la antología organizada por el autor. *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (2009), recoge veintidós relatos publicados a lo largo de veinte años. El eje del análisis articula la relación entre sexualidad y política y las tematizaciones de la conspiración y la traición.

PALABRAS CLAVE: política, sexualidad, traición, memoria

ABSTRACT: The article offers a close reading of the stories by Horacio Castellanos Moya. The analysis focuses on the writing procedures displayed in the anthology organized by the author. *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (2009) gathers twenty-two stories published across twenty years. The bulk of the analysis pertains to the relationship between sexuality and politics as well as the matters of conspiracy and betrayal.

KEYWORDS: politics, sexuality, betrayal, memory

*Ahora parecía al filo del despeñadero: la mirada en el suelo,
el olor de la catástrofe.*

Horacio Castellanos Moya

Il mio supplizio/ è quando/ non mi credo/in armonia
Giuseppe Ungaretti

En los comienzos literarios de Horacio Castellanos Moya, un volumen de cuentos inaugura en 1981 una extensa bibliografía que, publicada en su mayor parte en Centroamérica – Honduras, Guatemala y El Salvador – y, a partir de 2001, en México, Barcelona y otras ciudades, alterna con ensayos y artículos recogidos hasta el momento en dos libros: *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* y *La metamorfosis del sabueso*. Referencias a una trayectoria al principio casi secreta que *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*, una antología organizada por el autor recupera junto con un título deudor de Cervantes y dedicado “A ella, innumerable impronta de mi fracaso”, relatos publicados a lo largo de veinte años. El pasaje a un espacio editorial ampliado que se inició en 2001 con *El arma en el hombre* y las reediciones de *Baile con serpientes* y *El asco. Thomas Bernard en San Salvador*, continúa con *Donde no*

estén ustedes, la formidable *Insensatez*, *Tirana memoria*, *La sirvienta y el luchador* y *El sueño del retorno*.

Con sus libros, los de Arturo Arias, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa, Sergio Ramírez, Manlio Argueta, Claribel Alegría y Ernesto Cardenal entre otros y con un renovado interés editorial tanto por la prosa como por la poesía de esa estrecha franja de tierra entre el sur y el norte de América, después de décadas de violencia y de olvido, la literatura centroamericana ha vuelto a circular, más allá de Rubén Darío, del recuerdo de Salarrué, de la fama de Miguel Ángel Asturias, de la admiración por Augusto Monterroso, Luis Cardoza y Aragón, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, de la recuperación, todavía incipiente, de Roque Dalton o, en otro registro, del explosivo interés que provocó en su momento *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Un movimiento al que no es ajeno el mismo Castellanos Moya quien en numerosos ensayos ha ido construyendo una tradición y una reflexión sobre esa literatura y sobre las conflictivas relaciones entre los escritores y el poder, una herencia que articula con la universalidad de sus lecturas en la que se destacan Canetti, Kertész, Musil, Joseph Roth, Hermann Broch, Kafka, Thomas Bernard y notoriamente Roque Dalton, Onetti, Borges, Bolaño. Así, la inclusión de la literatura centroamericana en el mapa continental de las letras del siglo XXI, aunque todavía incompleta, propone algo más que una ampliación del registro; diluye el aura de invisibilidad de que había estado rodeado un imaginario poderoso que no puede menos que remitirse al *Popol Vuh*, un texto que en sus propias vicisitudes (destrucción, pérdida, ocultamiento, traducción, re-traducción), parece constituirse en el epítome de una cultura poderosa, afincada secularmente y al mismo tiempo nómada.

La mayoría de los libros de cuentos de Horacio Castellanos Moya, así como las novelas que no han sido reeditadas, son casi inhallables o, directamente, pasión de bibliófilos; por eso, los lectores que descubrieron un narrador formidable en el inicio del nuevo siglo tienen con esta antología la posibilidad de ingresar a una colección de relatos en los que se cruzan muchas de las obsesiones que marcan su escritura y la vuelven perturbadora: una prosa incisiva que atrapa al lector en un tejido narrativo de desesperanza, ambiciones frustradas, traición y crimen en el que se recuperan espacios, situaciones y personajes que transitan entre cuentos y novelas.

Al final de *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (2009), una “Nota del autor” (307-308) reflexiona sobre el criterio de organización del libro: ajeno a la cronología, primero, y en la perspectiva de instalar, luego, “una nueva lectura, otro orden”, una ambición que finalmente parece de difícil definición ya que, en parte para sí mismo pero también para el lector, el autor reivindica el capricho – tanto del gusto como del azar. Gracias a que proporciona los datos de publicación (seguramente en prevención de errores como el que se ocupó de señalar en 2004 en su prólogo a *Indolencia*), tras la consulta de las primeras ediciones, se verá que efectivamente son pocos los relatos que deja fuera de esta colección: de los ocho de *Perfil de prófugo* elige cuatro; incluye los cinco de *El gran masturbador* y cinco de los seis de *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995), que está ordenado en tres partes: la primera, constituida por un cuento: “Con la congoja de la pasada tormenta”, la segunda, por los cuatro anunciados en el subtítulo: “Cuatro textos procaces” y la tercera también por un cuento de título engañoso, “Poema de amor”. En *Indolencia* (2004), dividido en dos partes, titula la segunda “Del feo amor” y en ella, además de otros cinco cuentos vuelve a recuperar y en el mismo orden, los mismos tres de los cuatro llamados “textos procaces” y una reflexión: “*Del feo amor* es como me gustaría

llamar a la colección de todos aquellos relatos que he escrito sobre las relaciones de pareja” (2004: 9). En la primera parte de ese mismo libro incluye seis, escritos probablemente entre 1995 y 1997, publicados en revistas y otros espacios pero nunca en libro, todos recuperados ahora. Casi al final de esta colección suma “Paredes delgadas”, escrito para una antología de cuentos eróticos.

En ese andamiaje podemos advertir desplazamientos, a veces fuertes, respecto de la organización original de los libros, un hecho que posiblemente modifique algunos de los sentidos que se atribuyen, con motivos o sin ellos, a las colecciones de cuentos en las que la crítica espera ver una cierta unidad, aunque también es evidente que ha constituido otra compleja arquitectura hecha de supresiones, desplazamientos y cruces (interesante para futuras reflexiones) y de la que han quedado fuera los cuentos de su primer libro, nunca reeditado, *¿Qué signo es usted, niña Berta?*, cuya publicación, sin embargo, recuerda, quizás con nostalgia, en una nota dedicada al poeta hondureño Roberto Castillo quien con otros escritores fundara la revista *Alcaraván* y la editorial Guaymuras que publicó esos relatos de quien era entonces un joven escritor salvadoreño no sólo corrido por la guerra (“Dos necrológicas” 2011: 90) sino también por la indecisión respecto de los caminos de su vocación:

Empecé a escribir cuentos sin proponérmelo. Apenas alcanzaba mis veinte años, escribía poemas y me consideraba poeta; la narrativa me parecía algo ajeno. Supongo que el hecho de vivir en el fragor de una guerra civil me intoxicó de realidades contundentes, de historias que no cabían en el verso, de ansias de contar. De pronto me encontré escribiendo cuentos como si fuesen poemas, con la misma sensación de asombro, con la misma espontaneidad, sin la racionalidad del narrador que todo lo planifica (“En los linderos del asombro” 2011: 53).

Una fraternidad del cuento con la poesía en la que quizás podamos leer una de las líneas propuestas por Cortázar en relación con la dificultad de ubicar, así sea aproximativamente, “a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (1962-1963:4).

Más allá de esto, sin embargo, una estética construida sobre la inestabilidad que atraviesa a los narradores y los personajes: siempre criaturas en tránsito, entre ciudades y países, entre las ilusiones perdidas y una realidad bochornosa. Las mentiras, las verdades a medias, las modestas intrigas, la banalidad acrecientan el clima opresivo, de ahogo y de clausura que se autoriza en un lenguaje intenso, seco, brutal, por momentos grotesco y que se condensa en la intensidad de esta antología. Porque la realidad no es transparente, sólo por la escritura parece posible que lleguen a articularse unas voces sacudidas por la historia, la política, la traición y la guerra. La orfandad de los niños de “Némesis” (2009:113-131), y su destino sombrío sostenido en el abuso de poder se resuelve por la intervención de un personaje que, desde cierta displicencia irónica, muy onettiana por lo demás, corta junto con la garganta del abusador la bobalicona identificación entre mística revolucionaria y grandilocuencia (“Tienen que hacerse hombres, guerreros”, 122), tras la que se esconde un depredador sexual. En el campamento militar bajo un “cielo de chubasco” la rutina militar acentúa la sensación de sometimiento, de vigilancia, de asfixia. Igual que en “Informe” (2009:133-137), atravesado por la mojigatería y por una hipócrita moral revolucionaria, la

principal víctima de estos cuentos – además de los niños y de los jóvenes asesinados – es la extrema banalización del credo del “hombre nuevo”, casi su parodia.

La estrategia narrativa de Horacio Castellanos Moya se apoya casi siempre en narradores en primera persona, aunque también en el clásico narrador en tercera, a veces en soliloquios y en diálogos en los que, además de coloquialismos centroamericanos, utiliza las formas sintácticas propias de una oralidad en la que, como en el Río de la Plata (con algunas diferencias en las conjugaciones verbales), se impone el voseo. Los cuentos pueden estar localizados en San José de Costa Rica, en San Salvador, en México o en Madrid, ciudades reconocibles a veces por la mención de algunas calles, de una plaza, de un bar, de un edificio más o menos notable. Los recorridos urbanos no parecen, sin embargo, significativos ya que los relatos suelen escenificarse en espacios cerrados: dormitorios, piezas de pensión, aguantaderos, bares, clubes nocturnos o directamente prostíbulos, escenarios que inundan la prosa de sensaciones sofocantes no sólo atribuibles al calor y el encierro; la respiración se vuelve difícil también al aire libre, en la playa y en la selva.

Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos (2009) recoge veintidós relatos en una selección meditada por el autor aunque, como ya se dijo, no fácil de explicar. Un lector ideal de este libro, invitado a construir sus propios recorridos, puede pasar de la desolación y el abandono del personaje de “Indolencia” (9-13) y su desapego del mundo a la humilde picaresca de “Una pequeña libreta de apuntes” (25-32): las trampas del escritor de provincias en busca de la fama (recuerdo quizás del Eduardo Torres de Augusto Monterroso, 1985). Puede también ingresar en la complejidad de “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” (73-111), un extenso relato en la matriz del policial que, a diferencia de los clásicos del género, no aporta un desenlace tranquilizador. O sumergirse en la noche caliente, oscura por los apagones y sonora por el estallido de las bombas, en las fantasías taumatúrgicas de “El gran masturbador” (53-72), con un epígrafe de Salvador Dalí del que proviene el título. Un relato que, en medio de la guerra civil, reúne en una pensión a personajes traspasados por el miedo: como en la nave de los locos no saben o no dicen hacia dónde navegan, si es que navegan hacia alguna parte. Tirado en la cama, el narrador imagina una conspiración (“la plaga que acabaría con esta raza”, 57) que se trenza con la fantasía del sexo: “[c]on la emoción de un encuentro predestinado, las copas y una luz tenue e incitante, *mi lengua fue el instrumento de la seducción*” (71, énfasis mío). Lengua literaria y sexo, con los primeros espasmos, la revelación:

[...] porque yo no era un agente secreto [...], ni el seductor que había logrado enredar a la hija del Profesor, sino un simple y llano masturbador en busca de motivos para transcurrir otra noche de bombazos [...]. Pero eso ahora no importaba: el Profesor estaría escribiendo su reporte secreto en el cuarto de al lado [...], mientras yo lanzaba mi esperma sobre el piso de baldosas, con la certeza de que la luz no regresaría hasta el día siguiente, porque una vez más la noche pertenecía a los animales y a los locos, y para los escépticos y apáticos apenas quedaba esta ilusión pegajosa (72).

El cruce, muchas veces brutal, entre la sexualidad y la política atraviesa este y casi cualquier otro de los posibles recorridos de lectura que ofrece este libro desencantado y provocador en variantes muchas veces sorprendentes y casi siempre articuladas por medio de imágenes en las que confluyen violencia y desperdicio.

Si “[l]a política en una obra literaria es algo así como un tiro de pistola en medio de un concierto, algo grosero, y a lo que, no podemos, sin embargo, dejar de prestar atención”, como dijo Stendhal en 1839 en *La cartuja de Parma* (1970: 567) y si las manifestaciones francas de sexualidad en la literatura siguen provocando incomodidad o rechazo, los efectos del cruce de sexo y política tal como se articula en estos relatos pueden resultar revulsivos hasta el límite de lo insoportable. Mientras que el sentimiento amoroso, cuando aparece, remite a la pérdida y el objeto de deseo suele ser tan inalcanzable que sólo provoca fantasías masturbatorias, las relaciones que se consuman, en cambio, consiguen desplegar una fría eficacia, violencia e incluso performances casi risueñas para el lector por la distancia entre las expectativas del personaje y los decepcionantes resultados: una sexualidad pocas veces gozosa y siempre o casi siempre atravesada por la traición y no sólo en la casi universal figura de la infidelidad.

Si volvemos a sus “Cuatro textos procaces”, desde el subtítulo nos asaltan los sentidos implícitos en el adjetivo “procaz” que, más allá de “desvergonzado”, “atrevido”, en cualquiera de sus numerosos sinónimos remite a lo “obsceno”, literalmente lo impúdico, torpe, ofensivo al pudor. Menos literalmente, sin embargo, “obsceno” sería, en alguna de las posibles definiciones de un término oscuro y sin una genealogía precisa, aquello que nos excede: “El ‘especialista’ no se encuentra, pues, a la medida de lo obsceno, cuyas únicas constantes son las nociones de espectáculo que se exhibe y de falta de conformidad con las reglas morales o con las convenciones estéticas” (Maier 2005: 10). En una deriva de esta reflexión, parece casi obvio establecer algún entronque entre lo obsceno – ese mecanismo que consistiría en poner en escena, sacar a la luz aquello que sería preferible o deseable mantener escondido – y “lo ominoso”, el *Unheimlich* de Freud, lo siniestro: “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud 1979: 12) que bajo ciertas condiciones pueden volverse siniestras, que es cuando “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto [...] se ha manifestado” (Schelling en Freud: 17).

De alguna manera, muchos de los relatos de esta antología parecen atravesados por esa cualidad de lo siniestro, tanto si se entiende lo familiar (*Heimlich*) como lo íntimo en los marcos de un círculo estrecho como si se lo amplía, en sucesivas ondas concéntricas, a las traumáticas experiencias de una guerra civil (“fratricida”): un movimiento que puede llevarnos de dos de los denominados cuentos procaces, “Truene” y “Solititos en todo el universo”, a la fiereza irracional de “Paternidad” y a la ironía desoladora de “Poema de amor”, que no por casualidad, me parece, se inserta en el centro de la antología.

Los tres primeros escenifican, sin duda, ese tipo de relaciones de pareja que el autor había considerado bajo la contraseña del “feo amor” y transcurren en espacios domésticos degradados por la insoportable violencia verbal que en “Truene” (239-245) encadena a una pareja al borde de la disolución (“cuatro años de miserias”) en un recuento de mutuas humillaciones, acusaciones de infidelidad, chantaje moral, alusiones despectivas a la militancia (“Yo ya no te importo. Te la pasás todo el tiempo en la política”), para resolverse en resignación y cansancio frente a la imposibilidad de quebrar el círculo inevitable de la rutina y el mutuo desprecio. “Solititos en todo el universo” (247-253), en cambio, se sostiene en un narrador que, decidido a “hurgar casi con delicadeza” en la supuesta infidelidad de su mujer se regodea en el fetichismo de los olores corporales, se imagina como el otro y va acumulando violencia física y verbal en un encuentro erótico que, sostenido en la celosía y la manipulación, culmina en la asfixia de un abrazo que puede leerse como un lance amoroso extremo o como un crimen: un nuevo Otelo que ahoga a su

Desdémona. Es como si el horror se intensificara en los espacios domésticos, en el ámbito de lo íntimo, un gesto que se confirma en “Paternidad”, en el que la belleza serena del paisaje se constituye en contrapunto de las alusiones a una vida secreta del hombre que, en su rechazo de la paternidad, masculla con variantes siempre torvas: “[I]o que quiero es que te saqués eso” y termina asesinando a sangre fría a la mujer embarazada que, como en las tragedias griegas, parlorea ciega ante la perdición que la condena: “Mi movimiento fue preciso [...]. Ella sí abrió desmesuradamente los ojos. Puede que haya intentado decir algo, pero la segunda detonación la derribó con todo y silla” (227).

Como si la pulsión de desnudar la doble moral de una burguesía hipócrita y corrupta y la hipocresía de una devaluada moral revolucionaria convirtiera a los personajes no sólo en sujetos en tránsito, sino, y quizás por eso mismo, en sujetos desdichados, crueles, sin futuro y empantanados en situaciones casi en absoluto alejadas de la prolongada tradición del amor romántico. Sin ilusiones, entre el grotesco y la ironía, las formas de la sexualidad que atraviesan la mayoría de los relatos, con excepción de los escasos momentos en que se despliega el erotismo, acentúan las notas de lo oscuro.

Aparentemente en otro registro, “Poema de amor” (2009:175-185), un cuento dedicado “A Álvaro Magaña h., quien me incitó a escribir esta exageración”, lleva un epígrafe de los “Poemas clandestinos” de Roque Dalton:

A quienes te digan que nuestro amor es extraordinario
 porque ha nacido de circunstancias extraordinarias
 díles que precisamente luchamos
 para que un amor como el nuestro
 (amor entre compañeros de combate)
 llegue a ser en El Salvador
 el amor más común y corriente
 casi el único.

El cruce entre la clandestinidad de la lucha revolucionaria y la apuesta, utópica si se quiere, a universalizar como programa el amor entre camaradas se constituye en el pre-texto de un relato que, en apariencia destinado a desmentir – o por lo menos suavizar – la acritud que sostiene la mayoría de los cuentos de este libro, en un giro impensado la ratifica, intensifica y “exagera”, para convertirse en lo contrario de esa injustificada ilusión.

En un texto caudaloso, como si el narrador se propusiera simular espontaneidad, ausencia de planificación y de cálculo, o como si tuviera que liberarse de una obsesión, el ritmo veloz de una escritura atropellada privilegia una narración que se sostiene en la irracionalidad de la excitación alcohólica y la paranoia. Las frecuentes interrupciones provocadas por la imaginación desbordada de un periodista que observa con desconfianza todo lo que lo rodea, y que apela obsesivamente a su interlocutor, contribuyen con eficacia a suspender el filo crítico del lector ante la magnitud de la explicación que le ofrece a su colega: “Es una tragedia shakespeariana, un crimen por celos, el amor que no debió de ser, Patojo, podés escribir una bonita historia, sugerente y provocadora” (2009:176). En el contexto de una historia en la que se cruzan el crimen y la política, el narrador trata de vender una versión bienintencionada y por eso mismo engañosa, acerca de los motivos que condujeron al asesinato de Roque Dalton. Construye un argumento en el que pasan a segundo plano el crimen mismo y sus autores para detenerse en el “por qué”: “La

verdadera historia de por qué mataron al poeta Roque Dalton', un artículo para levantar polvo" (176).

Para verosimilizar un relato destinado a desmentir la hipótesis del crimen político y justificar la del crimen pasional, el narrador no sólo despliega una serie de circunstancias conocidas, sobre todo en América Central, acerca de la biografía y la personalidad de Dalton, sino que recupera algunos de los elementos que Castellanos Moya publicó en ensayos y artículos, y más recientemente en una conferencia dictada en la Cátedra Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales el 30 de junio de 2010. En "La tragedia del hereje" (2011:100-115), aunque las mencionó, prefirió no entrar en los detalles de las diversas hipótesis construidas acerca del asesinato y explicó que: "[l]a tragedia del hereje consiste en ser asesinado por sus propios compañeros bajo la acusación de traición que él mismo predijo que le harían y que había descrito en detalle en la novela que se publicaría póstumamente" (2011:113).

Una traición que se diluye en la versión del narrador de "Poema de amor" ("Lo mataron sus propios camaradas, Patojo, por un supuesto pleito político cuando en verdad lo que había de por medio era un pleito de faldas", 2009:177) y que menoscaba la reflexión acerca de las traiciones de la izquierda, una de las cuestiones más complejas, silenciadas y denostadas de la cultura latinoamericana que los adeptos a la corrección política, las "almas bellas", rehúsan desde siempre con entusiasmo. La exhibición descarada de la supuesta inocencia de ese narrador alcanza su verdadera dimensión crítica cuando se la lee en el contexto de los artículos y ensayos de Castellanos Moya y de su novela *Insensatez* (Manzoni, 2011).

La ironía atroz de "Poema de amor" es que "la verdad" se articula básicamente sobre la paradoja de atribuir el crimen a motivos personales mientras se lo sostiene en un argumento político, una operación por la cual no sólo se naturaliza el asesinato en el interior de la organización revolucionaria, sino que se diluye la responsabilidad de los asesinos. Una historia que se complica en una saga de infiltrados, agentes dobles, muertes abominables, otros crímenes de militantes y jefes guerrilleros y que se inscribe en el círculo de los traidores que execró Dante, quien clama por una voz adecuada para su empresa más difícil:

Si dispusiera de versos ásperos y roncós, como serían convenientes para describir el triste foso sobre el que se apoyan todas las demás rocas, expresaría la substancia de mi pensamiento más plenamente; pero como no los tengo, no sin temor empiezo a contar que no es empresa para tomarla a juego la de describir el fondo de todo el universo ni es para lenguas que empiecen a balbucir [...] ("El infierno", Canto XXXII).

De nuevo, como en el noveno círculo del infierno, en el centro del texto está la traición, una lepra que todo lo corroe y que, para ser representada, exige acentos crudos, brutales, los "versos ásperos y roncós" de Dante, la inmersión en lo inexplicable, en la paradoja de un proceso político al que se incorporó toda una generación de jóvenes para muchos de los cuales, como para Roque Dalton, no hay una tumba todavía (Castellanos Moya "Una tumba para Roque Dalton" 1993: 98-99). Otra inflexión del drama de las tumbas sin nombre que recupera la importancia que tuvo la sepultura en los más antiguos sistemas de pensamiento: "el que carece de tumba carece hasta de la oscura inmortalidad de la especie", dice María Rosa Lida (1944:37-38) comentando la *Antígona* de Sófocles, obra

en la que el entierro de los restos de Polinices, en el contexto de una guerra civil, ha pasado de la posición episódica que ocupara en las obras de Eurípides a una posición esencial. Un texto clásico fundamental se enlaza con la frase de una anciana indígena que Castellanos Moya propone utilizar en *Insensatez* (2005:122) como lápida de los huesos desenterrados: “*Que siempre los sueños allí están todavía*”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (1965): “El infierno”, Canto XXXII”, *La divina comedia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1993): *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador*. San Salvador, El Salvador, Tendencias.
- (1995): *Con la congoja de la pasada tormenta*. San Salvador, El Salvador, Tendencias.
- (2004): *Indolencia*. Guatemala, Ediciones del Pensativo.
- (2005): *Insensatez*. Barcelona, Tusquets.
- (2009): *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*. Buenos Aires, Tusquets.
- (2011): *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*. Santiago – Chile, Universidad Diego Portales.
- CORTÁZAR, Julio: “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, año2, n°15-16 (1962-1963), 3-14.
- FREUD, Sigmund (1979): *Lo siniestro*. Barcelona, Calamus Scriptorius.
- LIDA, María Rosa (1944): *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Losada.
- MAIER, Corinne (2005): *Lo obsceno*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- MANZONI, Celina (2011): “Escritura de los límites: hipérbole, exceso y dislocación de la escritura. A propósito de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”, en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana /Nervuert, 327-343.
- MONTERROSO, Augusto (1985): *Lo demás es silencio*. Barcelona, Plaza&Janés.
- STENDHAL (1970): *La cartuja de Parma*. Buenos Aires, Sudamericana.

© Celina Manzoni



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C