

Una action novel en centroamérica: El arma en el hombre de Horacio Castellanos Moya

Andrea Pezzè
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

apezze@unior.it

Resumen:

El presente trabajo se propone el análisis de la novela *El arma en el hombre* del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya con un dúplice objetivo: primero, rastrear las dinámicas de representación y desensamblamiento de la violencia oculta del poder institucional que se ha afirmado posteriormente a las guerras sucias; segundo, detectar las modalidades de apropiación de un género típicamente norteamericano (más bien hollywoodiano) en una tradición literaria ajena a su desarrollo. Se propone, a través de los estudios de Ricardo Piglia, una lectura de la teoría del complot – tema reiterado en la literatura hispanoamericana – articulada a raíz de una forma de la expresión que no es muy usada en la literatura en general y más aún en la literatura hispanoamericana.

Palabras clave: Poder; *Action movies*; Violencia; Complot; Paranoia

Abstract:

This article aims to analyze, with a dual objective, the novel *El arma en el hombre* of the salvadorian writer Horacio Castellanos Moya: first, to detect modalities of representation and exposition of the hidden violence employed by the politic power appeared after the end of *guerras sucias* (dirty wars); and secondly to identify the modalities of reception of a narrative gender developed in United States (and properly in Hollywood industry of cinema) within a literary tradition which is different from the northamerican one. Thanks to Piglia's studies, this paper offers an interpretation of theory of conspiracy – a common metter in Spanish-American Literature – based on an expression which is not commonly used in literary, even less in the Spanish-American one.

Key-words: Dominance; Action movies; Violence; Conspiracy; Paranoia

Me explicó los métodos que utilizaron para ablandar a la población y limpiar de terroristas la zona: cada kaibil debía violar y destazar a una niña y luego beber su sangre, dijo. Cosas de indios.

(Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre*)

INTRODUCCIÓN. UNA PASIÓN OCULTA Y VERGONZANTE

En este trabajo proponemos una lectura del género de acción que evalúe sus elementos narrativos especialmente por lo que atañe la relación entre el sujeto y el poder. A falta de una terminología más adecuada, empleamos el término por así decir comercial para referirnos a todas esas obras en las que se privilegia la violencia y la acción. A pesar de que el lugar privilegiado del género es el cine norteamericano, éste va a servir sólo de introducción o respaldo al análisis de la novela del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) *El arma en el hombre* (2001).

Ángel Rama, al hablar de la colección *El séptimo círculo* – pensada para la divulgación de la literatura policial extranjera en Argentina y a cargo de las pericias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares – escribe: «designada con una alusión dantesca, *El séptimo círculo*, hace aceptable al lector preparado una pasión oculta y vergonzante: la novela policial» (Rama, 2004: 295). Si bien Borges y Bioy Casares, en la década de los 40, pudieran permitirse el lujo de emplear una referencia al círculo dantesco de los violentos para presentar una colección sobre literatura policial y Rama, a comienzos de los 80, tuviera elementos para inquirir las reales intenciones de los directores de la colección, nuestra atención se va a fijar en la expresión «pasión oculta y vergonzante» para proponer una lectura que valore el género de acción.

Escribir sobre dicha práctica narrativa implica, en línea teórica, el cotejo con actores de la pantalla como Sylvester Stallone, Steven Seagal, Jean-Claude Van

Damme (y otros de cuyo nombre mejor no acordarse) ya que han protagonizado numerosas películas por el estilo. Hoy en el rol de mata-moros posmodernos y ayer en el de mata-comunistas, las acciones de dichos personajes se caracterizan por la defensa de la dominación imperialista de los Estados Unidos (o del Occidente en general) a través de la individuación de un enemigo estereotipado al que se le liquida sin la más mínima piedad. Estos protagonistas resultan definitivamente aborrecibles, por lo menos según nuestro personal punto de vista ético e ideológico. A parte de este comentario, subrayamos como tales manifestaciones industriales (en sentido despectivo), producidas para fortalecer la ideología dominante, respetan una regla en la construcción de la historia. La presencia de un sujeto aislado – o de un grupo limitado de personajes entre los cuales sólo uno destaca (el que normalmente al final sobrevive y besa a una mujer preciosa) – que tiene que luchar, para salvar el pellejo suyo y de millones de ‘ciudadanos libres’, contra un contubernio infernal armado por fuerzas ocultas. A parte del deje irónico, el mecanismo del género de acción funciona justamente en el momento en que un protagonista se encuentra frente a una poderosa conspiración y tiene que salir de ella castigando más o menos cruelmente a los enemigos.

El hecho es que todo género literario organiza según las modalidades que les son propias no sólo determinadas narraciones sino también una propia estructura del conocimiento o de la relación entre sujeto y conocimiento. En la literatura policial, por ejemplo, es la misma herramienta sintáctica la que plantea un discurso problemático sobre la razón científica y las modalidades de acceso al saber; las historias del oeste entablan el discurso sobre la génesis del Estado moderno y sobre el planteamiento de una epistemología social explotando los recursos producidos por un personaje, el *cow-boy*. En nuestra opinión, el elemento estructural del género de acción propone ya en sí un significado o una serie de significados y la posibilidad de que una historia destaque dentro de esta tipología depende de la capacidad de activar dichos elementos significativos.

A raíz de estas características y explotando la exasperación de la acción heroica y violenta, nacieron también obras menos vinculadas con la ideología dominante. Nos referimos, por ejemplo, a las películas *Total recall* (1990) de Paul Verhoeven (y también su *remake* de 2012 a cargo de Len Wiseman) y la trilogía de películas protagonizadas por el ex-espía Jason Bourne (Matt Damon): *The Bourne Identity* (2002), de Doug Liman, *The Bourne Supremacy* (2004) y *The Bourne Ultimatum* (2007) de Paul Greengrass. En estas películas el contubernio es armado por el mismo Estado y no se reduce a la simple paranoia hacia enemigos foráneos, bárbaros y salvajes, sino al hurto de la identidad y de la misma razón de ser del protagonista (vinculado profesionalmente con los servicios de *intelligence*). Por ejemplo, la historia de la trilogía de Jason Bourne es una larga búsqueda sobre la identidad, robada por aparatos corruptos de los servicios secretos. Para bien o para mal, la gramática del género de acción se construye a través del planteamiento de una amenaza alrededor del héroe. En sí misma, entonces, la estructura del *action movie* o del *action novel* se configura de antemano como un ejemplo de la que Ricardo Piglia define «teoría del complot» y que consiste, esencialmente, en que «en la novela como género, el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende» (Piglia, 2006: 33).

Sin lugar a duda, los funcionamientos políticos y represivos de muchas repúblicas latinoamericanas a finales del siglo XX (así como en otras circunstancias) permitieron que se desarrollara la visión de los entes del Estado como máquinas productoras de conjuras y que muchos críticos valoraran esta visión. Por ejemplo, Beatriz Sarlo escribe que el Estado impone sentidos preconstituidos por los que «asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino Interpretación, a fin de que la pluralidad e incluso la ambigüedad de los sentidos sociales se plieguen a la verdad presente en el discurso de origen» (Sarlo, 1987: 39). Con Piglia, podemos añadir que «[...] la inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad» (Piglia, 2003: 142).

RÉGIMEN DE LA VIOLENCIA Y CRÍTICA DEL PODER EN *EL ARMA EN EL HOMBRE**Lenguaje y barbarie*

Si en opinión de Piglia la literatura es, en sí, el lugar privilegiado donde ficcionalizar los aparatos del Estado moderno, no tendría razón de ser la (relativamente) larga introducción sobre los *action movies* norteamericanos. Con citar a tres autores argentinos – el Roberto Arlt de *Los siete locos-Los lanzallamas* (1929-1931), el Jorge Luis Borges de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Tema del traidor y del héroe* o *La lotería de Babilonia* (en *Ficciones*, 1944) y el Macedonio Fernández de *El museo de la novela de la Eterna* (1967) – podríamos tener una idea de los alcances de la teoría del complot. Sin embargo, en *El arma en el hombre* de Horacio Castellanos Moya tanto la representación de la violencia del lenguaje, las escenas de acción, el uso deliberado y masivo de armas modernas como la importancia narrativa otorgada al complot como herramienta sintáctica activan – así como en el género policial al que se refieren tanto Piglia como Daniel Link, como veremos – de forma eficaz las dinámicas paranoicas.

Juan Alberto García, el protagonista de la novela, además de ser un energúmeno al que le apodan Robocop, es un militar desmovilizado del batallón de contra-guerrilla Acahuapa del ejército salvadoreño que, para sobrevivir, decide emplearse en el único oficio del que tiene cierta práctica: el de asesino¹. Su primer problema es no llamar la atención, ya que su complejión no es muy usual en El Salvador: «[...] dijo que ni cortándome las piernas y reduciéndome la cabeza podría pasar desapercibido. Era un chiste» (Castellanos Moya, 2001a: 62)².

Antes de empezar el análisis relativo al aspecto literario de la novela, quisiéramos fijar la atención en el lenguaje empleado, ya que éste también es una cifra de su identificación con cierto cine hollywoodiano. Primero, el narrador es autodiegético con una dúplice función: la de mantener su conducta y su lógica fuera del discurso de la locura del clásico individuo antisocial y, segundo, la de insertarnos en el lenguaje de la violencia, como si se tratara de una traducción al salvadoreño de las películas de Arnold Schwarzenegger. Ya durante la primera tarde como desmovilizado, Robocop reflexiona sobre su condición futura y considera una posible ventaja: «[...] tirado en el camastro, con la certeza de que no había regreso a las barracas, pensaba que gracias a Dios se me había ocurrido ir acumulando los fusiles y las granatas, porque ahora me servirían para salir adelante» (Castellanos Moya, 2001a: 14). Su primer contacto con la vida civil se articula alrededor de una agrupación de ex-militares que pretenden el reembolso prometido tras la desmovilización. Durante una reunión los alistados deciden por una acción demostrativa frente a la Asamblea Nacional. Dentro de las salas del edificio, acosando a los mismos diputados ni fueran presas de caza, el batallón reproduce sus viejos quehaceres de las acciones militares. La misión de Robocop es «permanecer en la azotea del edificio, a fin de evitar que los diputados fueran evacuados en el helicóptero» (Castellanos Moya, 2001a: 21).

El lenguaje despacible caracteriza al personaje y aumenta su carga expresiva en la medida en que aumentan sus hazañas violentas. «Repitió la orden. No me moví. Disparó: el tiro pasó entre mis piernas y se incrustó en el suelo de madera bajo el camastro. Le sostuve la mirada» (Castellanos Moya, 2001a: 78); «[e]ra mi AK sorprendido con la vista baja contra sus tres AR-15 apuntándome» (Castellanos Moya, 2001a: 114); «[d]e un manotazo lo tomé del cuello, lo alcé a mi altura y lo contraminé en la pared» (Castellanos Moya, 2001a: 115).

Cuando Robocop, por razones que se verán más adelante, se encuentra detenido en una cárcel, los lectores podemos relacionarnos con sus pensamientos más íntimos. Nos damos cuenta de que hasta en sus sueños (mejor dicho, alucinaciones provocadas por inyecciones de Pentotal ya que en el mundo biopolítico hasta los sueños dependen del control de los cuerpos), el lenguaje que emplea deriva de las películas norteamericanas. La primera visión hace aparecer en la celda a la madre y a la hermana de Robocop, las cuales le piden que mate a su padre con el que se toparon de forma casual en Estados Unidos.

«Hemos encontrado a tu padre», dijo mi madre. [...] «Queremos que te lo despachés», dijo Elsa. «¿Cuánto?», pregunté. «¿Cuánto qué?», reaccionó mi hermana. «Cuánto me

¹ Así Roberto Bolaño, comentando la novela: «[...] Robocop [es] un ex soldado de un batallón de choque [...] que al final de la guerra se queda sin trabajo y que decide (*o tal vez otros deciden por él*) convertirse en asesino a sueldo. Una de sus víctimas es la señora de Trabanino, la amiga íntima de la narradora de *La diabla en el espejo* [2001], a tal grado que se podría decir que el asesinato de esa pobre ama de casa burguesa constituye uno de los vértices de la narrativa de Castellanos Moya. Los otros vértices son el horror, la corrupción y una cotidianidad que tiembla en cada una de sus páginas y que hace temblar a sus lectores» (Bolaño, 2005: 173. *Cursiva mía*).

² Todas las citas se refieren a esta edición. En adelante se indicará sólo el número de página.

van a pagar», dije. [...] Pregunté sobre la situación del objetivo. [...] «Tendrá que ser con cuchillo», dijo mi madre, «un arma de fuego deja mucho rastro de aquel lado». Pensé en el «sacapedos», un método de estrangulamiento fulminante que los terroristas aplicaban a sus prisioneros [...]. (Castellanos Moya, 2001a: 65)

Robocop no tiene ninguna variación ni diafásica ni de registro; nunca se aleja de la variante lingüística del mundo profesional que determina su albedrío. De hecho, liquidar a su padre es sólo una cuestión de sueldo. Si Ricardo Piglia decía del detective de la novela negra que su valor heroico depende esencialmente del rechazo de una sociedad donde «el dinero [que] legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga» (Piglia, 2001: 59), el protagonista de *El arma en el hombre* es, al revés, el más sincero representante de la concepción mercantilista de la sociedad. La repugnancia moral que este personaje puede proporcionarnos depende de la exhibición de sus rasgos más sinceros y, al mismo tiempo, de su intertextualidad con un género estereotipado.

Una historia de la violencia

El mismo lenguaje de película de acción refleja la naturaleza sintáctica del género que, expresándose con la esencialidad efectiva y veloz del expediente policial, reproduce la sensación de control.

El tipo se llamaba David Célis, su seudónimo era ‘comandante Milton’, pertenecía al más pequeño de los grupos terroristas [...]; de treinta y cinco años de edad, casado con otra terrorista de nombre Luisa, tenían una hija de tres años; vivía en la colonia San Luis, se movía en su Datsun [y] la mayor parte de su tiempo la dedicaba a labores partidarias, entre éstas [...] mantener una estructura clandestina de comandos urbanos; un último detalle: el tipo era un marihuano compulsivo. (Castellanos Moya, 2001a: 36)

El Estado es, en muchas novelas de Castellanos Moya y en las de otros escritores centroamericanos como el Rodrigo Rey Rosa de *El material humano* (2009), un mecanismo de control, un inmenso panóptico foucaultiano que ve todas las acciones de los personajes de la novela³.

La historia de *El arma en el hombre* es la continuación en ámbito extra-estatal (y aparentemente en posición conflictual con éste) de la educación criminal de un sujeto iniciada dentro de las lógicas de la violencia legalizada del batallón de choque. Por lo tanto, la primera crítica tangible al sistema de poder se insertaría en la ostentación de las monstruosidades que los aparatos represivos del Estado producen en los sujetos involucrados con sus intereses. Tanto el lenguaje como la *forma mentis* del narrador-protagonista obedecen a los patrones engendrados por el discurso estatal sin el filtro de las retóricas nacionalistas o políticas. En este primer aspecto, la novela de Castellanos Moya difiere del típico *action movie* porque en las producciones norteamericanas el complot malévolo depende básicamente de las actividades ilícitas de componentes enloquecidos que se desviaron de sus pautas correctas; en las películas hollywoodianas el héroe protagonista no descubre lo pernicioso del sistema estatal sino una parte tóxica del mismo que, finalmente, es neutralizada por los elementos sanos del Estado⁴.

Las peripecias de Robocop son una larga secuela de crímenes de diferentes tipologías como el asalto en casa de ciudadanos más o menos acomodados o la incorporación en ejércitos privados de terratenientes involucrados en los más comunes (en el imaginario estereotipado sobre Latinoamérica) negocios sucios como el narcotráfico o el contrabando de armas. Tráficos que, finalmente, se relacionan siempre con las maniobras ocultas de políticos pudientes. Así que en la novela se pasa sin solución de continuidad del manejo de la violencia como expresión de una marginalización social a la misma actitud como elemento de garantía y justificación del dominio económico y político.

Lo que une las dos tipología de crímenes es la constante presencia del poder político detrás de ellas⁵. El primer trabajo que su ex-conmilitón Bruno le ofrece a Robocop consiste en el robo de autos de lujo. Aunque parezcan cosas de marginales o pequeños empresarios sin escrúpulos, el desarrollo de las investigaciones demuestra, tanto a los detectives como a los lectores, que la cumbre de «La banda del Coyote» (del apodo del jefe) contempla entre sus más importantes actores también a políticos nacionales.

³ En la novela *Insensatez* (2005) del mismo autor, el narrador-protagonista trabaja en el arzobispado de Ciudad de Guatemala a la revisión del informe sobre los crímenes perpetrados durante la guerra sucia guatemalteca. Los rasgos del sujeto narrador son limitados tajantemente por la presencia del Estado y su fuerza represora. Si la libertad del individuo depende de la posibilidad de usar por completo las facultades mentales, entendemos porque la novela se abre con las palabras «yo no estoy completo de la mente» – extraídas de un testimonio indígena – y de como estas palabras se emplean para tildar la condición misma del narrador: El sufrimiento intelectual, paranoico, vale más que el físico: un sujeto aplastado por la ideología negativa del Estado y sin representaciones propias de la realidad es un individuo incompleto (o «no completo de la mente»). Por eso, el narrador afirma que «[...] el infierno es la mente y no la carne» (Castellanos Moya, 2005: 93).

⁴ Dicha función de, al mismo tiempo, desenmascaramiento y justificación del Estado no le pertenece a la película *Total recall*. Tal vez por proceder de la ciencia-ficción de Philip K. Dick, más precisamente del cuento de 1966 *We can remember it for you wholesale* (y entonces por no pertenecer ‘directamente’ a la industria cinematográfica de Hollywood), las hazañas de Quade/Hauser rechazan toda relación con el poder legítimo, configurándose como alternativa total a un orden establecido y represor.

⁵ También en *La diabla en el espejo* se subraya el tema de la presencia de ex-militares en la política como motivo de continua amenaza: «Alguno de esos militares inescrupulosos quizás ordenó el crimen. Sí, niña, un montón de militares se quieren dedicar ahora a la política, como ya se la acabó la guerra y no pueden robar de la misma manera, se están adaptando a los nuevos tiempos» (Castellanos Moya, 2001b: 86). Las infiltraciones de los militares en las dinámicas de la vida política es continua. En *El arma...* después de vincularse con su primer oficio, Robocop encuentra un viejo compañero de armas, tal Saúl, y éste le propone encontrarse con el mayor Linares para unas cuantas misiones secretas, siempre en ámbito de la contra-guerrilla: «[...] por eso el Alto Mando había autorizado la creación de una unidad cuya misión consistía en detectar y aniquilar esas estructuras clandestinas de los terroristas. Esta unidad operaría totalmente desligada de las Fuerzas Armadas [...] de tal manera que si había problema en el Alto Mando diría que nosotros estábamos actuando por nuestra cuenta y no tendríamos ninguna ayuda» (Castellanos Moya, 2001a: 33).

Bruno me informó que las investigaciones en torno al taller de Néstor se había movido hacia arriba, hacia las cabezas, para desactivar el círculo que apoyaba el Coyote [...]. Saúl comentó que probablemente el mayor Linares había tenido que ver con eso, no sabía de qué manera, pero lo cierto era que el jefe había pedido localizarnos porque teníamos que reactivar la unidad operativa de inmediato. (Castellanos Moya, 2001a: 51)

A pesar de que tanto en los crímenes comunes como en los organizados el sujeto narrador mantenga su actitud contra-social, la mente paranoica de Robocop construye el objeto Estado según los códigos que configuran su visión del mundo. La educación que tuvo en el ejército le impide pensar en otra cosa que no sea la división ideológica de la sociedad (Žižek, 2008: 56). Paranoia e ideología marchan de una forma parecida: en palabras de Horkheimer y Adorno, «[el] paranoico crea a todos a su misma imagen y semejanza. Parece no tener necesidad de ningún ser viviente y, a pesar de ello, exige que todos le sirvan»⁶. Por eso Robocop no se da cuenta de que la paranoia tendría que ser mucho más generalizada, hasta involucrar al Estado como conjunto. Para la visión distorsionada del narrador-protagonista la política, la vida social, la policía y la seguridad pública funcionan según los mismos métodos de los bandos que protagonizaron el conflicto salvadoreño. Por esta razón, a los integrantes del círculo de Robocop todo les está permitido con que contribuya a la victoria final.

Yo había abandonado el país ante la posibilidad de que descubrieran mi participación en la eliminación del comandante Milton, y ahora la policía comenzaba a cercarme por los autos que conseguíamos a Nestor. Ya no me sentiría seguro ni en casa de Alfredo: no podía confiar como antes en aquellos que mantuvieran contacto con la policía, un cuerpo de civiles e infiltrados por los terroristas. (Castellanos Moya, 2001a: 47)

El mecanismo oculto de lo real es, a pesar de la experiencia del protagonista, diferente. Como afirma Rafael Lara, «la literatura es la paradoja que revela un estado de violencia y corrupción, al tiempo que nos confronta con los obstáculos para verificar tal hallazgo» (Lara, 2002: 1). Mientras Robocop respeta a los representantes políticos de la red criminal en la que está involucrado, su impunidad o su posibilidad de escaparse de las mallas de la justicia son ciertas. Pero, en el momento en que, por razones personales o de interés, Robocop represente un problema, él termina siendo víctima de los mismos enredos que antes provocaba. Para librarse de sus nuevos enemigos y según la construcciones espectaculares típicas del género, Robocop huye monte arriba hasta toparse con una comunidad de exguerrilleros – técnicamente sus enemigos jurados – que se dedican al narcotráfico. Otra desmitificación de la ideología: Robocop puede pasar de un bando a otro sin diferenciar la actitud ni los intereses por defender.

[...] cuando los bandos y las facciones se disolvieron [...] habían pasado a trabajar para “La corporación del Tío Pepe”, un político poderosísimo, dueño de bancos, haciendas, periódicos, industrias, empresas automovilísticas y quien, además, controlaba el negocio de exportación de esas flores mágicas cuyo cuidado era ahora mi misión. (Castellanos Moya, 2001a: 89)

Por supuesto, los aldeanos viven en constante estado de alarma por las posibles invasiones de sectores del Estado – y en especial por los integrantes de «La Banda de Don Toño» – que codician sus negocios y desean, con el pretexto de la lucha contra el fenómeno, apoderarse de los tráfico de los guerrilleros. Es importante subrayar como el pequeño ejército de Toño contempla los primeros jefes de Robocop: «como si yo formara parte de un comando vinculado a las Fuerzas Armadas cuando la verdad era que nuestras operaciones únicamente respondieron a la línea de “La banda de Don Toño”» (Castellanos Moya, 2001a: 89). Esto demostraría una primera toma de conciencia por parte del protagonista.

Tras unos primeros tiempos de abierta desconfianza Robocop se incorpora al grupo, lucha en una misión muy delicada en Ciudad de Guatemala y llega a conocer al jefe (el Tío Pepe⁷). Todo se viene abajo cuando un importante narcotraficante mexicano, drogadicto y colérico, empieza a usar la aldea como escondite. Debido a su soberbia, el refugio del bando del Tío Pepe es asaltado por un ejército no bien identificado, muy probablemente norteamericano o mexicano, que liquida sin demasiadas dificultades al grupo ex-guerrillero. Nuestro anti-héroe Robocop

⁶ La cita se encuentra en el texto de la ponencia de Daniel Link *Paranoia y ficción policial* (p. 13 del informe), leído en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura Policial *Ciudades, Identidades y Literatura Policial*, organizado por la Universidad Católica de Chile (Santiago de Chile, 21 a 24 de septiembre de 2009). Trabajo presentado en conferencia plenaria: *Paranoia y ficción policial*. Se agradece al autor por la amable concesión.

⁷ Y a Laura que está con él: «Con un ataque de nervios, siguió dando alaridos: “¡Es el asesinato de Olga María! ¿Qué hace aquí, Yuca?”. El Tío Pepe se adelantó y la tomó entre sus brazos: “Cálmate, Laura”, le pidió» (109-110). ¿Quién es Yuca? La respuesta puede encontrarse en *La diábala en el espejo*.

pierde el conocimiento sólo en la última fase del ataque, siendo por lo tanto testigo de todo el acontecimiento. Después de una necesaria elipsis narrativa, encontramos a Robocop en un hospital de Estados Unidos, junto a otra persona que trabaja, directa o indirectamente, para los servicios de inteligencia de la potencia norteamericana. Este chantajea al ex militar ofreciéndole el perdón para el sinnúmero de crímenes cumplidos sólo a condición de que éste entregue sus habilidades a las operaciones ocultas de la *intelligence* de Estados Unidos en la lucha contra la misma corporación de Tío Pepe.

Como en la novela picaresca, la horfandad es la razón principal que empuja Robocop hacia una vida diferente de la insitucional del ejército: «[p]ese a las charlas en las que los jefes nos explicaban los alcances de la paz y presentaban opciones para nuestro futuro, supe que mi vida estaba a punto de cambiar [...]: las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahuapa mi madre» (Castellanos Moya, 2001a: 12). Si bien el protagonista tenga ya una herramienta cognoscitiva que le permite actuar de forma criminal («mi escuela fue la guerra»), su *Bildungsroman* no se desarrolla en la supuesta legalidad del ejército sino en los vericuetos del discurso oculto del Estado. Después de ser desmovilizado del batallón, su conducta no depende de órdenes oficiales (sucios sí, pero oficiales en fin), sino de su voluntad o de las de sujetos vinculados con el Estado. Entonces, en relación con el proceder ficcional de la picaresca, el aprendizaje de Robocop inquiera y exhibe las modalidades con las que el poder organiza la coacción en sus prácticas ilícitas u ocultas. El contraste que se crea en la novela no está en la brutalidad en sí, sino en la falta de una solución de continuidad entre el uso de la violencia por parte del criminal Robocop y por parte de Robocop como empleado de los ‘caudillos’ de la República.

En el desarrollo de la novela, las dinámicas de imposición del orden o de construcción de una seguridad son las mismas también entre los grupos guerrilleros. Asimismo, el discurso de la violencia es el único que rige la actitud de los bandos antes en conflicto radical entre ellos. Esto constituye una tendencia bastante común entre los narradores centroamericanos de hoy, nacidos aproximadamente en los 50 y que sufrieron, en sus años de formación, los desastres de los conflictos revolucionarios de sus respectivos países. La configuración de la identidad y la razón de ser del centroamericano (por lo menos de El Salvador, Guatemala y Nicaragua) dependen esencialmente de la imposición de un orden autoritario que atañe todo nivel: económico, social e ideológico. La posibilidad que tiene Robocop de desplazarse impunemente de la vida criminal a la defensa de los grandes oligarcas nacionales y sus intereses ocultos, hasta llegar a un grupo de inspiración marxista, empleado en el narcotráfico, depende esencialmente de su educación a la guerra y su desprecio por la vida misma (suya y ajena).

En su herramienta conceptual, *El arma en el hombre* se constituye como un largo *ubi sunt* de los caracteres heroicos de la tradición literaria latinoamericana previa (por lo menos de la segunda mitad siglo XX). Explotados, condenados de la tierra, protagonistas positivos en general se convierten en actores del *realismo sucio* latinoamericano: ciudades infectadas de armas, campos sembrados a droga, y la violencia de la guerra como única realidad económica y social. Las prostitutas son cuerpos vituperados y consumados⁸; la magia mítica de los indígenas se practica en términos totalmente distintivos de lo usual, expresándose como formas de aniquilamiento del enemigo⁹.

Finalmente, el control máximo sobre las dinámicas sociales depende de Estados Unidos que pueden contratar todo tipo de especialista funcional a su misma ‘misión civilizadora’ o, dicho con otras palabras, a su hegemonía. Por lo tanto, si hasta las últimas páginas la crítica parece dirigida a las repúblicas centroamericanas, ya que el narrador se desplaza entre El Salvador y Guatemala, el alcance tiene que ver con las dinámicas mundiales del complot o de control de los tráficos ilícitos.

Johnny dijo que la guerra contra la droga apenas comenzaba y necesitaba gente como yo. Recibiría entrenamiento intensivo en lucha antinarcóticos y en seguida sería enviado a mi primera misión, a combatir al cartel llamado “La corporación del Tío Pepe”, me explicó con un guiño. (Castellanos Moya, 2001a: 131)

Así que Robocop vuelve a luchar contra su primer enemigo (de cuando trabajaba para el mayor Linares) y demuestra la real naturaleza de la circulación global

⁸ Robocop consuma una relación con Vilma, una prostituta que hasta llega a tenerle (a él) algún cariño. Después de la misión en Ciudad de Guatemala, Robocop la encuentra durante su huida. Los dos se trasladan a un motel, donde consuman actos sexuales amorosos. Vilma llega a ser confidente de las hazañas de Robocop quien le cuenta lo acontecido en los últimos días. «La vi ansiosa, con ganas de saber. [...] Más tarde, después de pasar al retrete, cuando ella dormitaba tendida boca abajo, le hice un orificio en la espalda» (102). Como afirma Rafael Lara, «[l]a confidencia es aquí preludio del asesinato, anuncio de la muerte». La confidencia, en *El arma en el hombre*, no es la declaración de ineptitud de un hombre poderoso sino la condena a muerte del testigo de los contubernios del Estado.

⁹ En nuestra opinión la *mimesis* del realismo mágico produce, en Castellanos Moya, una parodia iconoclasta de la generación anterior y, al mismo tiempo, la dramatización desesperada de la violencia. La cita en el exergo reproduce una charla entre Robocop y el jefe de la seguridad del mayor Linares (un indio). A pesar de menospreciar las palabras del Kahibil a través de la expresión ‘cosas de indios’, ya incorporado a la banda de Tío Pepe, Robocop reproducirá las enseñanzas del indígena declarándolas parte de su identidad: «[e]l mayor aún respiraba cuando le machaqué la cabeza con la culata de la pistola: me quitó el guante para tomar sus sesos y restregárselos en lo que le quedaba de rostro» (Castellanos Moya, 2001a: 94). También en *Insatez* encontramos rasgos parecidos de relación con el realismo mágico: en un pasaje de la novela se cuenta del proyecto imaginario de un registrador civil de escribir (*¿post-mortem?*) el relato de sus penas: «[...] y a partir de ese golpe el alma en pena del registrador civil contaría su historia, en todo momento con las palmas de sus manos sin dedos apretando las dos mitades de su cabeza para mantener los sesos en su sitio, que el realismo mágico no me es por completo ajeno» (Castellanos Moya, 2005: 73). Finalmente, en *Entre Paréntesis* encontramos una referencia de Bolaño sobre el realismo mágico de Castellanos Moya: «Esta frase suena a realismo mágico. Sin embargo no hay nada mágico en sus libros, salvo tal vez su voluntad de estilo» (Bolaño, 2005: 173).

de drogas: una lucha entre poderíos que tratan de aniquilarse para controlar un sistema de tráfico en el que el Estado representa al mismo tiempo el revisor, el represor y una de las partes en causa. Ya que todos actúan de la misma forma, la cooptación y la represión no son un desvío de la quintaesencia del poder sino el patrón en el que estriba el concepto mismo de control.

CONCLUSIÓN

Rafael Lara Martínez identifica en *El arma en el hombre* rasgos eterodoxos de novela testimonio:

La única salida de este callejón es reconocer que no existe frontera fija entre testimonio y ficción, entre historia y fantasía. Al transcribirse, toda vivencia particular lleva la marca de símbolos convencionales, ajenos y abstractos; al imaginarla, toda ficción carga la traza del idioma que la vuelve real. La literatura es la paradoja que revela un estado de violencia y corrupción, al tiempo que nos confronta con los obstáculos para verificar tal hallazgo. (Lara, 2002: 1)

En este sentido, sin embargo, no habría otro papel para la literatura que la de testimoniar algo. Creemos que la literatura es también una historia de los estilos, de las influencias y de las modalidades con las que se reformula una sintaxis narrativa. La frase final de la novela de Castellanos Moya subraya la *mimesis* a la que se han sometido tanto el protagonista como el lenguaje. Johnny, un chicano, trata de convencer a nuestro energúmeno a alistarse en el ejército yanqui con un chiste relativo a la posibilidad de transformarse en un verdadero Robocop. Asistimos, por lo tanto, a una última reflexión metaliteraria sobre la apropiación de un género en América Latina y su valoración como obra de arte.

Parece que, gracias a la novela de Castellanos Moya (pero también a las películas de 2008 de Steven Soderbergh, *Che-The Argentinian* y *Che-Guerrilla*), encontramos otra vez la posibilidad de declarar una pasión vergonzosa y oculta. El *action movie* es sacado de su paradigma hollywoodiano y arrojado a la relación estructural que mantiene con la modernidad: en él, el sujeto es representado en su función social y la historia de la novela se configura, según los dictámenes de Piglia, como una explicación de la teoría del complot. Nos encontramos frente a la conversión de un caso olvidable de producción literaria a un tipo de texto con carácter (casi) canónico. Una de las posibilidades de dictaminar la función real de un género es la de trasladarlo a un contexto cultural que, aparentemente, no le es propio. Ahora, la historia de *El arma en el hombre*, trasladada de una potencia mundial involucrada en un continuo proceso de legitimación a un Estado estereotipado como despótico, permite demostrar la naturaleza de la sintaxis del género *action*: se trata del mero funcionamiento del control social en la modernidad globalizada.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto (2005), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- Castellanos Moya, Horacio (2001a), *El arma en el hombre*, Barcelona, Tusquets.
- Castellanos Moya, Horacio (2001b), *La diabla en el espejo*, Barcelona, Linteo.
- Castellanos Moya, Horacio (2005), *Insensatez*, Barcelona, Tusquets.
- Coello Gutiérrez, Emiliano (2008), «Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1995-2006)», *Istmo*, 17, <<http://istmo.denison.edu/n17/proyectos/coello.html>> (último acceso 02/09/2013).
- Coello Gutiérrez, Emiliano (2011), «Dos calas en la trayectoria novelística de Horacio Castellano Moya», *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, 3 (1), <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Coello_2.html> (último acceso 02/09/2013).
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (2004), *Naissance de la Biopolitique*, Paris, Seuil-Gallimard.
- Grinberg Pla, Valeria (2007), «Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya», *Istmo*, 15,

- <<http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html>> (ultimo acceso 02/09/2013).
- Lara Martínez, Rafael (2002), «Cultura de paz, herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya», *Istmo*, 3, <<http://istmo.denison.edu/n03/articulos/moya.html>> (ultimo acceso 02/09/2013).
- Link, Daniel (2010), «Odradek: el presente, ese delirio», *Punctum. Revista de cinema* <<http://www.punctum.ufsc.br/?p=146>> (ultimo acceso 02/09/2013).
- Piglia, Ricardo (2001), *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2005), *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2006), «Teoría del complot», *Casa de las Américas*, 46 (245), pp. 32-41.
- Rama, Ángel (2004), «Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas», en Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones Argentinas*, Buenos Aires, Norma, pp. 261-302.
- Rey Rosa, Rodrigo (2009), *El material humano*, Barcelona, Anagrama.
- Sarlo, Beatriz (1987), «Política, ideología y figuración literaria», en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza/University of Minnesota, Buenos Aires, pp. 30-59.
- Žižek, Slavoj (2008), *In Defense of Lost Causes*, London, Verso.