

# LA LITERATURA DE HORACIO CASTELLANOS MOYA Y SU RELACIÓN CON EL CINE

Andrea Pezzè\*

## Abstract

Este ensayo se propone rastrear ejemplos de la influencia del cine norteamericano en la obra literaria de Horacio Castellanos Moya. El análisis se fijará en el uso, por parte del salvadoreño, tanto de un lenguaje como de unas estéticas de los géneros cinematográficos. Como primer punto, la idea es averiguar de qué forma un lenguaje grosero se ha traducido del cine a la literatura y el segundo se ahínca en una idea de apropiación literaria, relacionándose directamente con la teoría del género. Nos proponemos, por lo tanto, detectar de qué forma el b-movie entra en la obra de Castellanos Moya y se configura como una herramienta narratológica capaz de ofrecer una mirada despiadada sobre el macabro panorama centroamericano.

*Horacio Castellanos Moya's Literature and his Relation with Cinema*

This article aims to analyze some effects of North-American cinematography on Horacio Castellanos Moya's literary works. Our purpose is to realize how b-movie enters in Castellanos Moya's literature as a narrative resource for telling actual Center-American condition.

*La letteratura di Horacio Castellanos Moya e la sua relazione con il cinema*

Questo lavoro si propone di scoprire in che forma il *b-movie* entra nell'opera dello scrittore salvadoreño Castellanos Moya e si delinea come un metodo narratologico capace di offrire un sguardo spietato sul macabro panorama centroamericano.

## Recorridos: de la pantalla al papel impreso

Como es sabido el proceso de traducción intersemiótica de la literatura al cine ha ido desarrollándose de una forma muy relevante en el siglo XX. Sin embargo, seguimos acostumbrados a pensar que, en la relación entre las dos artes, el cine sucede a la literatura tanto en términos argumentativos como en la estructuración narrativa del relato. Al mismo tiempo, sabemos que no tiene que ser necesariamente así aunque nos cueste concebir de una forma diferente las po-

\* Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

sibles influencias. En estas páginas, trataremos de imaginar según la directriz menos recorrida – o sea del cine a la literatura – la relación entre la obra del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) y el séptimo arte.

En 1993 Castellanos Moya publica *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*, una colección de ensayos en los que plantea el problema del compromiso del intelectual con su entorno social, reflexionando sobre la ideologización del conflicto, la lejanía entre sujetos beligerantes y sociedad civil y, sobre todo, la posibilidad de contar la realidad espeluznante y violenta de la posguerra salvadoreña en particular y centroamericana en general. La producción literaria siguiente se genera de la voluntad de alejarse del concepto de sujeto centrado y de sondear la realidad compleja del área centroamericana. El problema que se plantea el autor es cómo contar la vida de personajes verosímiles y literariamente interesantes, insertados en una realidad violenta, sin recursos ideológicos y con una ‘neurótica’ velocidad en el desarrollo de los acontecimientos. Para esbozar una respuesta traemos a colación las novelas *Insensatez* (2004) y *El sueño del retorno* (2013). Aquí se plantea la relación entre el individuo y un Estado cuya realidad es la amenaza, real o psicológica, el contubernio y la represión. Si la modalidad de construcción del sujeto amedrentado y víctima de maquinaciones es parecida a otras ya enseñadas en la cultura literaria hispánica (Besarón), nuestra intención es averiguar si la experiencia intertextual del cine hollywoodiano entendido como técnica narrativa influye en la creación de un diferente manejo del lenguaje, del ritmo de la narración, o en otra articulación del punto de vista y de la estetización de los personajes.

En *Insensatez* el narrador es un escritor que tiene que revisar las 1100 cuartillas que componen un informe sobre los crímenes perpetrados por los beligerantes en la última guerra civil. Aunque no se nombre nunca el país en el que se desarrollan los sucesos, entendemos que alude a Guatemala porque trabaja en el arzobispado de la capital (y que en la realidad comisionó el informe RE.M.HI.) y por una referencia al general Ríos-Montt y a su candidatura para las elecciones de 2003 (Castellanos Moya. *Insensatez*: 73). Además, sabemos que tuvo que huir de su país «por culpa de un artículo en el que sostuve que El Salvador era el primer país latinoamericano que contaba con un presidente africano» (49). Desde el comienzo de su trabajo, el narrador sufre una serie de ataques paranoicos por la supuesta peligrosidad de ir escarbando en la memoria de hechos cruentos. Todo aspecto de la cotidianidad, desde el trabajo hasta los amoríos, se transforma en la idea de una amenaza contra su persona. Un ejemplo útil para la comprensión de nuestro discurso: el clímax de la narración paranoica se da en las últimas andanzas del narrador por la capital. El capítulo 10 se abre con una convocatoria para una fiesta en casa de Johnny Silverman, un neoyorquino que trabaja en un equipo de antropólogos forenses. El narrador-protagonista, llegado

con cierta antelación, se entretiene con Johnny y un rapado con acento argentino que se parece a Yul Brynner. Actor de mirada glacial, Brynner protagonizó numerosas películas del género thriller. Su semblante físico se convierte en la idea icónica de la amenaza de forma que dicha sugestión llega al lector con la misma rapidez con la que perturba al narrador. Consideramos importante subrayar que este procedimiento, si de por sí puede parecer bastante trivial, otorga eficacia no a la capacidad descriptiva sino a la velocidad de la narración. Brynner no es otra cosa que la rapidez misma del tiempo del discurso que reproduce las conexiones dinámicas de una psiquis alterada por un conjunto de experiencias, reales o imaginarias, estremecedoras (Link 1). Una neurosis tanto narrativa como clínica.

También en *El sueño del retorno* la traducción del cine a la literatura trabaja de forma estructural. Aquí el narrador es un periodista salvadoreño exiliado en México que está a punto de regresar a su país. Esta idea supone una estela de paranoias ya que, como le cuenta a un amigo, la relación que ahí vive con la violencia es primordial: el estallido de una bomba colocada frente a la casa de su abuelo constituye uno de sus primeros recuerdos.

Lo cierto es que de pronto [...] me encontré preguntándome cómo era que esa imagen casi cinematográfica se había instalado en mi memoria, habida cuenta de que si yo iba en los brazos de mi abuela Lena no era posible que me pudiera ver desde fuera, como quien observa desde el corredor a una cincuentona con un nene en brazos atravesar a toda prisa el patio penumbroso (70).

Claro, ¿cómo es posible? En la novela la estrategia de vincular nuestra experiencia a la práctica visual del cine o del documental se articula a través de una falsa pregunta retórica. Un estratagema, porque el narrador es consciente de que nuestro acceso al conocimiento o al recuerdo tiene que ver cada día más con la 'dimensión fílmica' de la realidad. Por esta misma razón, la forma de contar un acontecimiento fundamental – la personalidad forjada en la ligazón con el terror – también se articula según las imágenes de un plano secuencia. La ficción se propone juntarse a lo testimonial – e *Insensatez* es emblemática desde este punto de vista – (Ortiz Wallner: 86 y ss) y para hacerlo explota nuestra codificación de la realidad, la cual depende mucho del consumo de imágenes en video producidas en EE.UU. También las historias de guerra de mister Rábit, amigo del narrador, son una reproducción de la cultura yankee:

un francotirador ubicado en un edificio estratégico podía contener a una compañía de soldados durante toda una tarde, como en aquella película de Stanley Kubrik sobre Vietnam ¿te acordás?, *Full Metal Jacket*, pronunció mister Rábit con cierta jactancia, que desde adolescente fue aficionado al cine de arte y se creía poseedor de un acento privilegiado en la lengua inglesa (85).

Un nombre claramente paródico ya que es una distorsión en la grafía y, es de imaginarlo, en la pronunciación, de dos palabras inglesas. Asimismo es una parodia la escena que él imagina como la traducción al salvadoreño de una película de Kubrik. Es un proceso que se articula no sólo en términos intersemióticos, como apuntábamos, sino también en términos diatópicos – como subraya Boaventura de Sousa Santos (Santos 31) – de un complejo proceso de influencias mutuas (cine/literatura, Latinoamérica/Norteamérica etc.). Si, como decíamos, nuestro conocimiento de los conflictos depende de su representación fílmica, el autor salvadoreño traslada una guerra que muchas personas ven o consideran remota en el espacio y en la cultura a una dimensión conocida de la experiencia. Por esta razón, resulta eficaz la elección de Horacio Castellanos Moya de referirse a menudo a las fórmulas estéticas norteamericanas.

Además, la narración en primera y la relevante función semántica del cine acentúa la lejanía entre lugar de la narración y referente. El narrador, desde el destierro, cuenta hechos pasados y terribles como si él mismo fuera espectador de una película. En *El sueño del retorno* abundan las reflexiones sobre la forma de los recuerdos mismos: “una especie de distanciamiento a causa del cual contemplaba la escena en cámara lenta, como si yo estuviera situado a mis espaldas, conmigo incluido en el cuadro, por lo que no me sentía por completo parte de lo que sucedía aunque me sabía parte de ello” (Castellanos Moya. *Sueño*: 103).

Muy a menudo existe una lejanía *de facto* con el país natal ya que los narradores escriben como migrantes o exiliados, o a punto de irse al extranjero o que acaban de regresar. Podríamos añadir a *El sueño*... casi toda su producción desde *La diáspora* (1988), hasta el cuento largo “El asco. Thomas Bernhard en San Salvador”, 1997 o la novela *Donde no estén ustedes* (2003). Sin querer formular ecuaciones, se sugiere cómo el cine actúa de dos maneras diferentes: en *El sueño*... la lejanía es una condición presente y es estetizada gracias a los recursos cinematográficos que acabamos de presentar mientras que en *Insensatez* la huida al extranjero es el desenlace de la ficción que Piglia definiría paranoica (2009) y, por lo tanto, el uso del cine se relaciona más con la rapidez narrativa del thriller.

### **Una pasión oculta y vergonzante: el cine de acción**

Desde nuestro punto de vista, una novedad relevante en la literatura del escritor salvadoreño<sup>1</sup> es el manejo de un género del cine popular. Antes de empezar,

<sup>1</sup> Por supuesto no es el primer escritor, dentro de la tradición literaria hispanoamericana, que explota en su discurso los recursos estéticos del *B movie* estadounidense. Nos referimos a la obra de, por ejemplo, Manuel Puig o Osvaldo Soriano en Argentina, Guillermo

una *excusatio non petita*. Ángel Rama definía los primeros lectores cultos de policiales como aficionados a «una pasión oculta y vergonzante» (295). En este caso, el discurso se plantea sobre el *action movie* y por lo tanto necesitamos vencer la vergüenza de hacer suponer que al autor de estas páginas le guste esta tipología fílmica.

El *action movie*, explotado de forma masiva en el cine norteamericano, implica, en línea teórica, el cotejo con actores de la pantalla como 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 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. Subrayamos cómo tales manifestaciones industriales, 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 – que tiene que luchar, para salvar el pellejo suyo y de millones de ‘ciudadanos libres’, contra un contubernio infernal armado por fuerzas ocultas. Dejando de un lado fáciles ironías, el mecanismo de esta tipología de 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 cruelmente a los enemigos.

Consideramos que todo género literario organiza según estructuras peculiares no sólo las narraciones que les son propias sino también una específica modalidad del conocimiento o de la relación entre sujeto y conocimiento. En nuestra opinión, el elemento estructural del *action movie* propone ya en sí un significado o una serie de significados y se configura 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 33).

Podemos considerar de acción *Baile con serpientes* aunque no se produzca en ella la clásica conjura. Pero sí el protagonista sufre el acecho de las fuerzas del Estado que tratan de detener sus andanzas mortíferas por la ciudad. La

Cabrera Infante en Cuba o Andrés Caicedo en Colombia. En este sentido, es aún más relevante la *excusatio non petita* que desarrollamos a continuación. En cierto sentido, reproduce los problemas de dialéctica entre ideología y estética que Valentín y Molina, protagonistas de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig, debaten en el calabozo donde están presos.

novela nos cuenta de la metempsicosis de Jacinto Bustillo en Eduardo, el narrador, un haragán licenciado en filosofía. Bustillo es un pordiosero con un oscuro pasado que vive en un Chevrolet destartado y que despierta la curiosidad del narrador, quien decide pasar un día con él. Ya de noche, el pordiosero mata a una persona delante del narrador quien, a su vez, degüella al primero. El carácter principal que se transfiere de uno a otro es la posibilidad de hablar y relacionarse con cuatro serpientes con nombre de mujeres que conocen bien la vida de Bustillo y que viven en el Chevrolet. Desde ese momento empieza un viaje apocalíptico por la ciudad de San Salvador en busca de los desafortunados que compartieron su vida con el mendigo: la ex mujer y el uxoricida de la amante de Jacinto.

Agentes del apocalipsis, el narrador y sus serpientes matan a la mujer y a la pareja del amorío. Las dos son muertes violentas, pero si la primera es desgarradora porque se da contra una persona indefensa, la segunda tiene otras peculiaridades. Resulta que el marido es un inspector de la dirección investigativa antinarcóticos. Cuando el narrador llega a su casa, éste se encuentra reunido con unos amigos, jugando el truco y consumiendo drogas. Las serpientes entran a la sala y matan a los amigos reunidos, entre los cuales no aparece Raúl Pineda, el marido:

Entonces la chapa de la puerta comenzó a girar muy despacio, cuidadosamente. Pero Valentina no pudo aguantarse. Y el zumbido lo alertó: el tipo salió disparando, en carrera hacia la recámara del fondo. Las explosiones desconcertaron a las muchachas. Y un tiro le destrozó la cabeza a Valentina.

– ¡Auxilio!... – logró gritar a todo pulmón Raúl, segundos antes de que Carmela volara hacia su cuello.

El tipo aún hizo un último disparo, pero Beti se le prendió de la muñeca (49).

Antes de estos asesinatos, el narrador quiere arreglar cuentas con unas personas que le habían ofrecido un mal trato. Siendo viernes de noche, estos sujetos y otros más están reunidos en un bar junto a una gasolinera. El nefasto tropel decide volver allá para matar y al mismo tiempo sembrar el pánico. La escena prevé explosiones de las bombas de la gasolinera, atropellos automovilísticos y cuerpos desfigurados.

El pavor cundió instantáneo: unos entraban apresuradamente en los autos; otros corrían a refugiarse en el supermercado; muchos ni siquiera sabían cuál era la causa de la estampida. [...]. Varios autos chocaron al tratar de huir de aquel desparpajo. Un jovencito de larga cabellera que había sido picado, logró subir a su último modelo y arrancar a toda marcha, pero en seguida perdió el control y fue a estrellarse contra las bombas de gasolina: primero hubo una serie de explosiones, luego un estruendo de tal magnitud que creí que el fegonazo achicharraría mi Chevrolet (47).

El viaje del narrador solitario es una enumeración de crímenes violentos, normalmente casuales, que se desarrollan con una notable velocidad narrativa y, como se vio, con un lenguaje escueto y cínico, centrado en la descripción de las armas, de las explosiones etc. Las andanzas del narrador y sus serpientes no pueden pasar desapercibidas al Estado y a los medios de comunicación masivos. En un momento dado, Eduardo mata a un político bastante importante. Si para él este acaecido no representa otra cosa que una circunstancia casual, el asesinato despierta en el *establishment* el miedo al complot y a la desestabilización de su frágil equilibrio de poder.

El punto de vista se desplaza de Eduardo a la policía y al mundo del periodismo respectivamente en la segunda y tercera de las cuatro partes que constituyen la novela. En la segunda, el papel de Eduardo es el de un individuo aislado, acechado por las fuerzas represivas del Estado. Aquí la importancia del suspenso se hace contundente y el lector queda en vilo a la espera del desenlace.

Pero, al finalizar la novela, nos enteramos que en sí ni el tema del complot ni el viaje ficticio dentro de los ganglios del aparato del Estado resultan relevantes. *Baile con serpientes* se constituye como una novela excéntrica en la que no entendemos bien las intenciones del autor. Sin embargo, podríamos considerarla como un ‘ejercicio de estilo’, la preparación para una forma diferente de narración, desde el lenguaje y la hipertrofia del suspenso, hasta la relación entre tiempo de la historia y tiempo del relato en la que este último resulta muy reducido en pos de la rapidez con la que se suceden las secuencias narrativas.

El cambio fundamental se da, en nuestra opinión, con *El arma en el hombre* (2001). Como acabamos de ver, los funcionamientos políticos y represivos de muchas repúblicas latinoamericanas de 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<sup>2</sup>. Además, en *El arma en el hombre* la relación con algunos personajes de la pantalla es más evidente. El protagonista, Juan Alberto García es un energúmeno al que le apodan Robocop y que se encuentra desmovilizado del batallón de contraguerrilla Acahuapa. Para sobrevivir, decide emplearse en el único oficio del que tiene cierta práctica: el de asesino. Robocop, narrador autodie-

<sup>2</sup> 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» (39). Con Piglia, podemos añadir que «[...] la inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad» (*Teoría*: 142).

gético, mantiene su conducta y su lógica fuera de la locura del clásico individuo antisocial: nosotros podemos considerar su pensamiento como consecuente y racional aunque normalmente lo rehusaríamos siendo socialmente negativo.

En la mayoría de las películas de acción se explota el *topos* del viaje errático que se articula alrededor de unas cuantas peripecias, según un recorrido de acercamiento del (anti)héroe a la amenaza máxima. El lenguaje es desapacible y aumenta su carga expresiva en la medida en que crece la violencia de las hazañas: «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. *Arma*: 78); «[e]ra mi AK sorprendido con la vista baja contra sus tres AR-15 apuntándome» (114); «[d]e un manotazo lo tomé del cuello, lo alcé a mi altura y lo contraminé en la pared» (115).

La traducción a la literatura se da por supuesto también a nivel del fondo. 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 la violencia legalizada del batallón de choque. Tanto el lenguaje como la *forma mentis* del narrador-protagonista obedecen a los patrones engendrados por el discurso estatal sin el filtro de la retórica política pública. 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 una componente tóxica y oculta del Estado que, finalmente, es neutralizada por los elementos sanos<sup>3</sup>. Aquí, en cambio, el protagonista pasa por el crimen urbano, los asesinatos a sueldo para terminar en el narcotráfico. Una constante es la presencia de la política oficial detrás de todo tipo de ilicitud y es también la fuerza oscura que maneja las andanzas de Robocop, haciendo que su vida dependa de su obediencia o de su utilidad que, por supuesto, en un momento dado terminan. Por esta razón su huida final es monte arriba, hacia la clandestinidad. Ahí encuentra un grupo de ex-guerrilleros que trabajan para el narcotráfico internacional y que sufren, al finalizar la novela, un ataque espectacular, con cohetes, helicópteros de guerras y otras amenidades. El protagonista pierde el conoci-

<sup>3</sup> 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. Hay otros ejemplos en los que el género de acción se reproduce por sus estructuras y no por una filiación ideológica, como las primeras dos películas de la trilogía de Jason Bourne, “The Bourne Identity” (2004) y “The Bourne Supremacy” (2007) las dos de Peter Greengrass.

miento para despertar tiempo después en un hospital de Texas. Ahí le ofrecen la salvación de la cárcel o de la muerte a cambio de su colaboración con las operaciones antinarcóticos del gobierno de EE.UU. que, a decir la verdad, están coordinadas por uno de los dueños máximos de la producción de drogas. Otra vez una novela de Castellanos Moya termina en un lugar otro con respecto al natío, en un exilio esclarecedor, tanto para el narrador como para el lector, de las reales maniobras ocultas del poder internacional.

### **Rambo en El Salvador**

La conclusión a este discurso depende básicamente de una pregunta: ¿cómo nos aparecería esta novela si se tradujera a la pantalla? La abundancia de los diálogos, de planos secuencias cinematográficos, la definción muy marcada de la cronología y de las elipsis ayudarían la escritura de un guión. El problema tiene que ver más con la sociología de la literatura o del cine. En pocas palabras, ¿cómo reaccionaría el público frente a esta hipotética película? Claro, podemos pensar que si la novela tuvo críticas positivas por reproducir la realidad de un desmoviliado en la posguerra salvadoreña, es porque lo hizo justamente de esa forma. Por lo tanto, una película que explotara los mismos recursos narrativos no despertaría dudas o rumores por la harmazón ficcional sino por la hipotética cualidad de la adaptación misma.

Desde luego, como siempre pasa, hay también detractores. Algunos podrían definirlo un texto tan escueto que resultaría hasta intrascendente: el mundo de Robocop prevé una relación estímulo y respuesta entre el problema que se le plantea y la solución más viable. La novela parece ser un juego divertido, sin una profunda reflexión sobre la problemática actualidad centroamericana. Sin embargo, esta visión no nos parece del todo correcta. La idea de explotar de forma valiosa la traducción de un género a la cultura hispanoamericana puede resultar muy provechoso tanto en términos estéticos como culturales. Vamos a ver un ejemplo: dos películas de 2008 de Steven Soderbergh nos presentaron a un personaje hiper-iconizado de la cultura hispanoamericana en una versión totalmente distinta de lo habitual. “The Argentine” y “Guerrilla” cuentan las empresas heroicas de Ernesto ‘Che’ Guevara apoyándose claramente en los patrones del *action movie*. Sobre todo en la primera película, relativa (a pesar de lo que la pareja de títulos da a entender) a la victoriosa lucha guerrillera cubana, la heroicidad de Guevara no depende solo de la legitimación de un discurso político sino también de su adaptación a la tipología del héroe de nuestra niñez: una especie de Rambo, donde sus cualidades acarreaban su forma de ser; su fuerza, astucia, tenacidad se acompañaban a conceptos como

honestidad, coherencia, libertad intelectual (¿igual que en la épica de la Edad Media?). Estas cualidades encajaban, en nuestro imaginario, en la bandera de Estados Unidos como signo. Pensamos ahora que es posible trasladar esta forma de presentación del héroe a ámbitos que normalmente necesitan de un profundo discurso contrahegemónico. Si se propusiera la versión fílmica de *El arma en el hombre* se lograría un resultado: la problematización de un periodo histórico a través de un género popular. El personaje de Robocop logra contar los desastres de la guerra civil, la violencia a la que acostumbraban los militares de los batallones contrainsurgentes, la presencia constante de la corrupción política detrás de todo negocio sucio y, finalmente, el fracaso del pensamiento estrictamente ideológico. En un género que podríamos considerar menor, de procedencia claramente industrial (y, de paso, imperialista), Horacio Castellanos Moya ha logrado insertar una parte de las preguntas y problemas que hay que enfrentar en la actualidad de El Salvador. Al hacerlo, explicita uno de los caracteres de la cultura centroamericana (pero en general del subcontinente): su cercanía con la modernidad narrativa de Estados Unidos. De esta forma produce una tipología de relato que no podemos considerar aún ‘historicizado’ y frente al cual fruncimos el ceño con deje polémico como hacíamos, por ejemplo, con el policial hasta hace menos de medio siglo. Castellanos Moya con gran naturalidad toma del cine yankee más comercial la estructura fundamental para contar a un público heterogéneo una versión de los hechos en Centroamérica, para desenterrar los monstruos de la violencia del pasado y enseñarlos sin mediaciones en la página del libro, tan parecida a la pantalla del cine.

### Bibliografía citada

- Besarón, Pablo. *La conspiración. Ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Buenos Aires: Simurg. 2009.
- Castellanos Moya, Horacio. *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. El Salvador: Tendencias. 1993.
- . *El arma en el hombre*. México: Tusquets. 2001.
- . *Baile con serpientes*. México: Tusquets. 2002.
- . *Insensatez*. México: Tusquets. 2004.
- . *El sueño del retorno*. Barcelona: Tusquets. 2013.
- De Benedictis, Maurizio. *Cine/AmericaLatina. Storia del cinema latinoamericano*. Roma: Lithos. 2009.
- Dick, Philip K. *Rapporto di minoranza e altri racconti*. Roma: Fanucci. 2004.
- Foster Wallace, David. “F/X Porn”. *Waterstone’s Magazine*. Winter/Spring (1998): 17-20.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi. 1993.
- Gallini, Stefania (ed.). *Guatemala, nunca más*. Milano: Sperling&Kupfer. 1999.
- Link, Daniel. “Odradek: el presente, ese delirio”. *Punctum. Revista do cinema* (revista telemática: <<http://www.punctum.ufsc.br/?p=146>>) (consultado el 15 septiembre 2014).

- Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci. 2003.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. 2012.
- Piglia, Ricardo. "Teoría del complot". *Casa de las Américas*, 245 (2006): 32-41.
- . "La ficción paranoica". *Clarín* (10 de octubre de 1991): 4-5.
- Rama, Ángel. "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas". Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.). *Ficciones Argentinas*. Buenos Aires: Norma. 2004: 261-302.
- Rutelli, Romana. *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*. Pisa: ETS. 2004.
- Santos, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indoente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez. 2005.
- Sarlo, Beatriz, "Política, ideología y figuración literaria". Balderston Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza/University of Minnesota. 1987: 30-59.

### Filmografía

- Greengrass, Paul. "The Bourne Supremacy". USA. 2004.
- . "The Bourne Ultimatum". USA. 2007.
- Liman, Doug. "The Bourne Identity". USA. 2002.
- Sodebergh, Steven. "The Argentine". USA. 2008.
- . "Guerrilla". USA. 2008.
- Verhoeven, Paul. "Total recall". USA. 1990.
- Wiseman, Len. "Total recall". USA. 2012.