

EVOCACIÓN, ALUSIÓN, AMPLICACIÓN: FORMAS DE LA FICCIÓN EN LOS RELATOS DE RODRIGO REY ROSA

Ezequiel De Rosso

Universidad de Buenos Aires

ezequiel_de_rosso@yahoo.com.ar

RESUMEN: Asociados recurrentemente a la “narrativa de la violencia”, los relatos de Rodrigo Rey Rosa rara vez han sido indagados desde una perspectiva formal. Este trabajo busca describir las estructuras de su narrativa (concentrándose en los relatos breves) con el fin de explicar el modo en el cual su escritura procesa los episodios de violencia que refiere.

PALABRAS CLAVE: Rey Rosa, estructura, cuentos, indeterminación, géneros

ABSTRACT: Recurrently associated with “narrativa de la violencia”, Rodrigo Rey Rosa’s stories have seldom been studied from a formal perspective. This paper tries to describe their narrative structures (focusing on the short stories) in order to explain the way in which his writing processes violence as told.

KEYWORD: Rey Rosa, structure, short stories, indeterminacy, genres

1.

La crítica dedicada a la obra de Rodrigo Rey Rosa, se ha constituido en torno de dos motivos que conviene indagar cuando se intenta acceder a su obra. Por una parte, y por acuerdo general, la literatura firmada por Rodrigo Rey Rosa se destaca por una prosa “medida y tallada” (Gras Miravet), de un característico “laconismo” (Pérez de Medina, 2003: 188), de un “lenguaje austero” (Vila, 54), de una frialdad comparable a la de “una enorme cámara frigorífica en donde las palabras saltan, vivas, renacidas” (Bolaño, 141). Se trata, pues, de una forma de la distancia: Rey Rosa, parece, mira desde lejos lo que sucede con los personajes de sus relatos. A la vez, esos textos, trabajados por una distancia enunciativa (incluso cuando, como suele ser el caso, se trate de relatos en primera persona), tienen un objeto privilegiado: la violencia. En efecto, al tiempo que se ha señalado la parquedad de la prosa de Rey Rosa siempre se ha pensado su obra en relación con las formas de representar la violencia: tanto las entrevistas que ha dado Rey Rosa, como las corrientes a las que se ha ligado su narrativa (“estética del cinismo”, “novela centroamericana de posguerra”, “narrativa de la violencia”, etc.) insisten en la importancia de la representación violencia para su literatura.¹

De la insistencia de estos dos tópicos se desprende que esa articulación entre tema y puesta en discurso es el elemento que hace de la narrativa de Rey Rosa un objeto

¹La importancia acordada por la crítica a la violencia en la literatura de Rey Rosa puede tener como índice, superficial pero elocuente, los títulos de la mayoría de la bibliografía crítica de que disponemos: “La narrativa de Rodrigo Rey Rosa y las claves de la violencia en Guatemala” (Zambrano), “Variaciones sobre la violencia y la incertidumbre” (Pérez de Medina), “El estilete de Rodrigo Rey Rosa” (Bolaño), “Trazar un itinerario de lectura: (Des) figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca” (Ortiz Wallner), “El cadáver es el mensaje: apuntes sobre literatura y violencia” (Castellanos Moya).

notable en las letras latinoamericanas. Poco dicen estas descripciones, sin embargo, sobre la categoría que ordena el discurso: los libros de Rey Rosa contienen narraciones, relatos. Habrá que preguntarse entonces si hay, en la articulación narrativa de los textos de Rey Rosa, en su estructura y aun en su parquedad elementos que permitan describir con mayor precisión cómo es la relación entre el estilo seco de Rey Rosa y la violencia que refiere.

2.

Son pocas las lecturas críticas que atienden a la forma de los relatos de Rodrigo Rey Rosa. Emiliano Coello Gutiérrez, por ejemplo, refiere la “parquedad con que en estas historias se relatan los sucesos, de un modo que la narración se adelgaza al máximo” (49) y Gregory Zambrano señala que en los textos de Rey Rosa se trata “de una toma de distancia de lo real, desde la cual el narrador emprende la tarea de desmontar la madeja de los hechos y plantear una visión crítica” (109). Más precisamente, Gustavo Guerrero, comentando la novela *Piedras encantadas* destaca el “sentido elíptico” y, sobre todo, “la modular estructura de la composición”.

En verdad, esa construcción modular es uno de los rasgos más notables y menos estudiados de la mayoría de los relatos de Rey Rosa. En efecto, sus textos están contruidos recurrentemente con una estructura fragmentaria: o bien se trata de diversos narradores o focos narrativos (*El cojo bueno*, *Los sordos*, pero también “El corazón de Dios”, “Nueve ocasiones” [ambos en *ECDM*], “La prueba”, “El entierro”, “Xquic” [los tres en *EAQ*], “Elementos” [*NLS*]), o de diversos textos (“Informes de Cahabón” [*ECDM*], los relatos epistolares de *Ningún lugar sagrado*, *El tren a Travancore*, *El material humano*) o bien se trata de pequeñas observaciones engarzadas (“Lecciones inciertas” [*ECDM*], “Video” [*NLS*], “Cabaña” [*LQSS*]).² Parece entonces pertinente describir la estructura de los relatos de Rey Rosa como *modular*: bloques de textos, fragmentos de relatos o microrrelatos aparentemente inconexos se van articulando por diversos procedimientos que en su recurrencia arman series en los diferentes textos.³

No es Rey Rosa, por supuesto, el primero en presentar sus tramas a partir de una articulación laxa, relatos como *La señorita etcétera* (1922), de Arqueles Vela, o *El museo de la novela de la eterna* (1967), de Macedonio Fernández, también apelan a esta estructura. En esos casos, sin embargo, los módulos tienen como objetivo desnaturalizar la linealidad tradicionalmente asignada a la narrativa. El uso de los módulos en la obra de Rey Rosa (como en la de Roberto Bolaño o en la de Mario Bellatin), en cambio, parece fuertemente ligada a los procesos de la narración: los fragmentos suelen compartir personajes, secuencias de acción, no resultan contradictorios entre sí. El hecho es que, sobre todo en sus primeros relatos breves y en sus novelas, esos módulos nunca terminan de encajar en un relato “continuo”, pleno. Nunca se termina de determinar el motivo del accidente en *Piedras encantadas*, nunca se leen las respuestas de las cartas de “Hasta cierto punto” (*NLS*), nunca termina de entenderse la causalidad narrativa de los episodios de “Lecciones inciertas”. Así, los fragmentos exceden lo que se narra en otros fragmentos o los refieren oblicuamente. El resultado es un relato lleno de espacios de indeterminación, que suelen tomar la forma de un blanco en la página.

² Los títulos de los libros de cuentos de Rey Rosa aparecen citados según la siguiente referencia: *ECDM* (*El cuchillo del mendigo*), *EAQ* (*El agua quieta*), *LQSS* (*Lo que soñó Sebastián*), *NLS* (*Ningún lugar sagrado*), *OZ* (*Otro zoo*).

³ Más aún, es posible describir muchos de los relatos de Rey Rosa como módulos autónomos, que en otros textos aparecen relacionados con otros módulos, pero que aquí se presentarían como “estampas”. Así parecen funcionar, por ejemplo, “Un gato amarillo”, “El animal”, “El cuarto umbroso” (los tres en *ECDM*), “El chef” y “Coincidencia” (ambos en *NLS*). Ver infra.

Se trata, pues de una tensión entre el relato e información. Si se quiere, entre el sintagma que articula todo relato y el paradigma de sentido que podría extraerse de una articulación plena. Entre ambos, a costa de ambos, se construyen los relatos de Rey Rosa.

3.

Ese modo de “montaje” de fragmentos es el procedimiento que con mayor frecuencia produce el efecto “enigmático” que se suele acordar a sus narraciones.⁴ Esa dificultad para organizar una secuencia narrativa tiene un correlato no sólo en la prosa, sino, sobre todo, en el horizonte temático que se desprende de sus relatos. Algo siniestro, enigmático, opresivo definiría el universo temático de Rey Rosa.⁵

De hecho, cuando el propio escritor cuenta su “iniciación” en las letras, aparece un motivo que bien puede considerarse el germen temático de gran parte de su obra, de la “inquietud” que parece definir sus escritos. Es 1980, un joven guatemalteco, lector de Borges, acaba de llegar a Tánger para realizar un taller con el consagrado Paul Bowles. Justo antes de que conozcamos a Bowles en la voz del guatemalteco, el narrador toma una siesta:

El sueño que tuve durante mi primera siesta tangerina me pareció un buen presagio, aunque no fue particularmente placentero. Fue un sueño claro, y un cuarto de siglo más tarde lo recuerdo vivamente. Fue un sueño de tipo que yo llamaría “de la presencia invisible”, una clase de sueño que experimento todavía con alguna frecuencia. Se trata de una escena estática. El soñador se encuentra en un cuarto idéntico al cuarto en el que duerme. El sueño replica fielmente las circunstancias, la *realidad* del durmiente. Pero de pronto hay una incongruencia: sin llegar a ver o a oír nada extraño, el soñador sabe que no está solo en el cuarto. Hay alguien ahí, fuera de su campo de visión, en completo silencio. El soñador se siente observado. Quiere volverse, hacer frente a la presencia, que podría ser hostil. Le faltan fuerzas para darse la vuelta (duerme contra la pared), e intenta abrir los ojos, pero tampoco logra levantar los párpados. Entonces se da cuenta de que sueña. Quiere gritar, pero ningún sonido sale de su boca, se oyen a lo lejos las cigarras, el canto de un muecín, el silbar del viento. Por fin despierta, abre los ojos, se da la vuelta. El cuarto, en efecto, es idéntico al del sueño. No hay nadie ahí. Y sin embargo...(2009b: 30).

Como puede verse, el origen biográfico de la ficción aparece atado a tres rasgos que constituirán uno de los modos privilegiados de la ficción. Existe, por una parte, un espacio imaginario, un sueño que toma una forma notablemente parecida a la “realidad”. En ese espacio onírico existe un cuarto del que el soñante está preso (no puede moverse, de hecho, en su campo de visión sólo está la pared contra la que duerme). Esa prisión, como toda prisión, supone la vigilancia: “alguien está mirando” y, aunque no sepamos qué forma tiene el observador, su mirada define el sentido del sueño, lo torna “materia narrable”.⁶ Ese encierro y esa amenaza indeterminada resultan,

⁴ Para Coello Gutiérrez: “los cuentos de Rey Rosa oscilan entre lo extraño [...] y lo maravilloso, el territorio de las analogías en que todo es explicable a partir de un hecho sobre natural.” (50). Y para Silva Rey Rosa “hace de lo enigmático un procedimiento relevante” (54).

⁵ Según Coello Gutiérrez; “toda la obra literaria del autor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa se caracteriza por la creación de ambientes opresivos que, de un modo u otro, devoran y aplastan a los personajes” (47). Y para Zambrano, por ejemplo: “[Rey Rosa] propone un muy bien articulado universo narrativo: sagaces políticos, mujeres misteriosas, niños impredecibles, inexplicables viajeros, animales y lugares exóticos, pero también personajes cuyo perfil negativo estaría en el plano de lo siniestro” (112)

⁶ No podría ser de otra forma: la escena no puede ser exactamente igual a la realidad, sólo puede ser su doble fantasmático. Es necesario, si se trata de un relato onírico, un punto ciego que distinga la vigilia del

pues, la condición de posibilidad de lo imaginario en su doble sentido: es la condición de posibilidad del relato, pero también la posibilidad de existencia del escritor.⁷

Y en efecto, en la mayoría de sus relatos breves se despliegan episodios violentos en los que la causalidad no puede reponerse por ningún desarrollo narrativo. Esos primeros relatos (pero también algunos posteriores: “El chef”, por ejemplo, o “Coincidencia” [ambos en *NLS*]) están contruidos sobre un episodio incomprensible, cuya causa es insuficientemente descrita o explicada en el relato. Extraños personajes guían al protagonista hacia su muerte (“La entrega”, “La lluvia y otros niños” [ambos en *ECDM*], “El agua quieta” [*EAQ*], “Xquic”), ritos de sentido incomprensible son ejecutados con paciencia y decisión (“El huésped” [*EAQ*], “El lecho del río” [*ECDM*]), episodios inconexos parecen relacionarse entre sí (“La señal”, “El cuchillo del mendigo” [ambos en *ECDM*]). En todos los casos, esa indeterminación viene apoyada por diversos índices: en muchos casos faltan las circunstancias específicas (la ciudad, el momento, el lugar de la acción) o referencias características del relato “realista” (nombres, descripciones psicológicas). Todo sucede pues, como si el narrador no encontrara en los hechos un sentido y pretendiera evocar o aludir a un sentido oculto. Esa indeterminación de la amenaza, que depende de un foco severamente limitado, distingue los cuentos de Rey Rosa de su producción novelística, en la medida en que las novelas, como veremos, producen un contexto que hacen comprensible (aunque nunca del todo nítida) la naturaleza de esa “presencia hostil”.

Aunque con menos persistencia, desde su primera novela *Cárcel de árboles*, el espacio cerrado ha abundado en la ficción de Rey Rosa. Se trata de cautiverios (*Cárcel de árboles*, “Un prisionero” [*ECDM*], “Negocio para el milenio” [*NLS*], *Caballeriza*), de escondites y refugios (“Finca familiar” [*OZ*], “La peor parte”, “Cabaña” [ambos en *LQSS*] “Poco loco” [*NLS*]), de monasterios, hoteles, espacios a los que se accede voluntariamente, pero de los que tal vez no se pueda salir (“Polvo en la lengua” [*EAQ*], “Ningún lugar sagrado” [*NLS*], “El camino se dobla”, “El monasterio” [ambos en *ECDM*]). Esa tensión entre espacio clausurado e indeterminación permite, por ejemplo, revisar uno de los motivos más notables de la narrativa de Rey Rosa. En efecto, el motivo del secuestro, que recorre su obra desde su primer relato (“La entrega”, el relato que abre *El cuchillo del mendigo*) hasta su última novela publicada, *Los sordos*, puede entenderse como una articulación específica del cuarto cerrado y la amenaza.⁸ Se dirá, Rey Rosa lo dice, que ese motivo responde a un referente específico, a la historia de la violencia centroamericana.⁹ Lo que aquí quisiéramos señalar es en qué medida esa figuración de la historia política responde a condiciones formales de la escritura, que

sueño. Lo notable, claro, es que ese punto ciego es “blanco”: según el texto, es una “incongruencia”, es sólo la anunciación de que hay sentido, aun si éste no presenta ningún “recubrimiento temático”.

⁷ El relato de Rey Rosa (“Tánger, 1980”) es notable justamente porque formula en los términos de un escritor maduro (la primera noticia que tenemos de este texto es de 2006), que ha desarrollado esas estructuras en múltiples relatos, un recuerdo. En el fragmento la biografía aparece plegada por la forma de la ficción y la memoria tomara la forma de un cuento de Rey Rosa.

⁸ Existe otra forma notable de aparición del espacio cerrado: en *Piedras encantadas* existe una máquina, que ocupa toda una habitación, que compila y procesa información sobre todos los habitantes de la ciudad de Guatemala y en *El material humano* existe el archivo del que el narrador extrae las fichas que componen el grueso del texto. En ambos casos, el cuarto cerrado se figura como el lugar del exceso, ese lugar que, sin ser parte de la trama narrativa, determina los sentidos posibles del relato. Esos reservorios de información son la imagen más nítida de la indeterminación que rige la amenaza en los textos de Rey Rosa. No parece casual que se trate de dispositivos panópticos, mantenidos en secreto por el estado: son el lugar en el que la amenaza de violencia se torna explícitamente política.

⁹ En conversación con Claudia Posadas declara Rey Rosa: “El tema del secuestro es recurrente en la vida de los guatemaltecos, lo mismo que la amenaza de muerte y la persecución. Además de representar una preocupación constante, son como nuestra materia prima.”

conectan esos relatos con otras zonas de sus textos. Porque si se atiende a esa tensión puede entenderse por qué la obra de Rey Rosa, recurrentemente presentada como literatura realista, contiene múltiples ejemplos de narrativa fantástica.

4.

En efecto, tanto la clausura espacial como la indeterminación resultan elementos centrales tanto de la narrativa fantástica como del relato policial, al punto de que bien podría decirse que el relato policial es la transformación del relato fantástico en juego racional a través del crimen. En ambos géneros, el relato tiene como centro un episodio incomprensible, que triza la superficie de lo cotidiano. La potencia de ese episodio disruptivo se relaciona, entre otras cosas, con una clausura espacial (literal o metafórica) que intensifica el sentimiento de asfixia y paranoia que suele adjudicarse a ambos géneros.¹⁰ En este sentido, la escritura de Rey Rosa se sostiene en un territorio previo a esa distinción, y sus diferentes actualizaciones derivan hacia uno u otro género en la lectura.

Así, lo incomprensible del relato, los “huecos” que deja el encastre de los módulos (o las elipsis que pueden encontrarse en ellos) encuentra su correlato en una organización temática que enfatiza la clausura espacial y la indeterminabilidad del sentido de las acciones. Es irrelevante, en este contexto, que la resolución del relato tome luego la forma de uno u otro género: el comienzo siempre será un episodio incomprensible, cuya articulación plena será siempre imposible.¹¹ En este sentido, la amenaza se presenta como extraordinaria (y a menudo esotérica: los ritos religiosos son un tópico recurrente en estos relatos) o se presenta como físicamente violenta. Si se trata del primer caso, el texto suele derivar hacia el fantástico, si se trata del segundo, hacia el relato policial. Y, en este sentido, los argumentos de ciencia ficción (el género que racionaliza lo fantástico) que aparecen en sus relatos, siempre tienen la forma de una inadecuación que formula el límite del uso de los géneros a los que apela Rey Rosa. Es imposible saber, por ejemplo, si la visita final de “Otro zoo” (*OZ*) no es un delirio, o bien, en los relatos de intriga policial, si el argumento de la invasión extraterrestre que se presenta en “Finca familiar” y en *El salvador de buques*, no es parte de un engaño.¹²

En los relatos protagonizados por niños la articulación entre materia narrada y matriz fantástica es más evidente. Relatos como “La prueba”, en el que un niño intenta probar si Dios existe matando un canario, o como “Gracia” (*OZ*), el relato en el que una

¹⁰La relación entre relato policial y relato fantástico está en inscripta en la forma del género, que comienza con lo incomprensible, en el borde de la maravilla: el cuarto cerrado de “Los crímenes de la calle Morgue”. Jerry Palmer señala cómo el relato gótico está en el origen de la ficción policial a partir de un procedimiento que caracteriza al relato fantástico: “En el núcleo del gótico, está la razón humana tratando de agarrar aquello que constantemente amenaza con salirse de sus límites” (207) Rosalba Campra señala que uno de los rasgos centrales del relato fantástico contemporáneo es que “[n]i los hechos se inscriben —explícita o implícitamente— en una norma general, ni el texto propone sintagmáticamente su propia regla. [...] Es esta particular carencia causal lo que constituye una modulación que podríamos llamar sintáctica de lo fantástico, y que ilumina con su aura distintas clases de textos.” (130) Parece posible, entonces, imaginar el pasaje entre policial y fantástico como un proceso que funcione en un doble sentido, habilitado por la matriz cognitiva (pero también espacial: el cuarto cerrado, los pasadizos y laberintos urbanos del policial son una versión moderna de la casa embrujada). De hecho, tal es la cercanía entre ambos géneros que, para críticos como John Cawelti, el único modo productivo de pensar los modos de la ficción popular moderna es subsumir ambos géneros bajo la categoría “literatura del misterio”.

¹¹ Relatos como “Sueños repetidos” o “Lecciones inciertas” o “El vidente” (todos en *ECDM*), remiten a lo fantástico menos por sus contenidos actualizados que por ciertas contradicciones y elipsis: es la *lógica* que se sugiere, pero nunca se explicita lo que los torna fantásticos.

¹² En este sentido estricto, clásico, de la práctica genérica, Rey Rosa sólo ha escrito un relato de “ciencia ficción”, *Cárcel de árboles* y sólo un relato policial, “El cerro” (*LQSS*).

niña jura dar su vida si Dios salva a sus caballos y que tiene la forma de un relato fantástico clásico. En estos relatos la indeterminación, la inconclusión que rige la prosa de Rey Rosa, en la medida en que son relatos que escapan a la forma modular que caracteriza cierta área de sus textos, toma una forma genérica, que hace más claros los presupuestos de su escritura. En ellos puede verse cómo la indeterminación toma las dos formas: la de la violencia casual (“Gracia”) o irresponsable (“La prueba”) y, a la vez, la imposibilidad de determinar su sentido (no es seguro que Dios atienda a las diferencias morales, no es seguro que Dios escuche las plegarias de Gracia).

5.

Esa indeterminación depende principalmente de la articulación de diversos módulos, en general narrativos, que no “encastran” perfectamente. Eso no significa, sin embargo, que la forma de esa relación no haya ido cambiando a lo largo de los libros del escritor guatemalteco. De hecho, es posible, a partir de ellos, ordenar secuencias dentro de su producción.

Nos detendremos, pues, en dos relatos que permiten ver el pasaje entre dos formas del relato breve. En el ya mencionado “La prueba” y “La peor parte” nos encontramos con los mismos actantes. En efecto, en ambos aparece un niño (en “La prueba”) o un hombre joven (en “La peor parte”) y su criada, María Luisa, como protagonistas del relato. En ambos, es la mujer la que resuelve el conflicto que desata el varón. En el primer texto, el niño intenta probar la existencia de Dios matando a su canario: “Si existes, Dios mío, haz que este pájaro reviva”, desafía Miguel (225). María Luisa, creyendo que la desaparición del canario es su responsabilidad, repone el canario antes de que el niño despierte al día siguiente. En la medida en que el canario no es igual (tiene una pata negra), María Luisa logra asustar al niño diciéndole que el hecho de que haya revivido tal vez sea obra del diablo y no de Dios. En “La peor parte”, el narrador recibe amenazas de origen incierto y decide encerrarse, hasta que descubre que su criada tiene un novio al que puede dejar en su lugar. Así, aprovecha los contactos de María Luisa, se fuga al pueblo natal de la criada y finalmente el novio de María Luisa, que lo ha reemplazado en la casa, termina siendo asesinado. Entre ambos relatos el muchacho ha aprendido: la duda se ha tornado certeza, el experimento se ha vuelto cinismo y la reconversión de la criada se resuelve en impunidad del amo.¹³

Pero también, la comparación entre ambos relatos permite pensar el cambio en las estructuras narrativas entre los primeros libros de Rey Rosa y los que comienza a publicar desde mediados de la década de los noventa. Mientras que “La prueba” apela a tres focos narrativos diferentes (Miguel, su padre y María Luisa) en cinco páginas, “La peor parte” resuelve con un solo foco narrativo sus quince páginas. Esa proliferación de puntos de vista del primer relato puede entenderse como una bifurcación, efecto de un primer episodio que el abre secuencias paralelas, que el texto debe poner en sintagma. En “La peor parte”, existe una amenaza que nunca termina de explicarse, como tampoco se explica del todo la relación del narrador con un forastero que tal vez sea el responsable de la muerte del novio de María Luisa. De manera tal que lo que en los primeros relatos se daba a leer en una lógica narrativa arborescente, en textos

¹³ Elena Pérez de Medina (2005) subraya la similitud de tópicos y recursos entre estos cuentos y “El pagano” (también de *El agua quieta*) a partir de la dominación de clase que se hace evidente en los tres relatos.

posteriores se da a leer como una lógica de pliegue, en la que “lo enigmático” gana desarrollo y se subordina al desarrollo de un foco narrativo.¹⁴

Existe, nítidamente a partir de “La peor parte”, un primer plano (lo que le sucede al protagonista) y un segundo plano, en el que se desarrolla una amenaza. La articulación de ambas series suele darse a partir interferencias no del todo explícitas: en “Ningún lugar sagrado” el relato del paciente está pautado por una constante amenaza de violencia política venida de Guatemala, como lo está el destino de la muchacha de “Hasta cierto punto”, las respuestas de Peter Beyle a las propuestas del remitente de “Negocio para el milenio” resultan difusas, desviadas, las relaciones entre los adultos en “Finca familiar” son esquivas. Todo sucede, pues como si lo incomprensible de los primeros libros fuera tomando la forma de un segundo relato, con desarrollo pleno, pero que sucede en los márgenes de la narración.

En este sentido, “Elementos” es un relato ejemplar porque señala el límite de esas estrategias. En el cuento, seguimos a dos personajes, un editor y un poeta mientras se desarrolla una serie de asesinatos en un *college* norteamericano. El momento en que ambas historias se clausuran, se articulan, es el momento en que descubrimos que en realidad los dos personajes son uno solo. La solución, absurda, permite pensar qué podría pasar si las series de episodios se juntaran y por qué la narrativa de Rey Rosa gana potencia cuando esos fragmentos permanecen a una distancia prudente, evocativa de un relato soterrado.

Las novelas de Rey Rosa, en cambio, se caracterizan por una estructura en las que los diferentes módulos aparecen ligados por algún núcleo narrativo alrededor del que gira la trama (en general, un caso policial) y que permite engarzar los diversos episodios. Esos múltiples fragmentos, además, recurren a diversos narradores y, en algunos casos, a diversos marcos escriturarios. Así, *Cárcel de árboles*, *El cojo bueno*, *Que me maten si...*, *Piedras encantadas*, *El material humano* y *Los sordos*, se hace evidente un sentido de clausura imposible (en la medida en que la peripecia no “encaja” del todo, como en la novela policial), en la que los fragmentos dibujan un diseño por el cual algunas series de episodios podrían engarzarse con otros (por simetría, por causalidad, por enunciación) y sin embargo, esa secuencia queda trunca. En este sentido, dos de las novelas cortas de Rey Rosa, *El cojo bueno* y *Piedras encantadas* pueden pensarse como variaciones extremas de ese procedimiento. En la primera las diferentes perspectivas van armando la historia de un secuestro y sus consecuencias, pero su desarrollo lleva el relato hasta un más allá que ya no se relaciona con el bloque mayor de la narrativa, casi como si el texto señalara que eso que se contó como policial debe, también leerse en otro sentido. *Piedras encantadas*, en cambio, se propone como una red cuyo objeto es la ciudad de Guatemala.¹⁵ Múltiples personajes y peripecias conviven en las cien páginas del libro y todos esos hechos parecen iluminarse entre sí. En el centro de ambos relatos, por supuesto, está el caso policial a partir del cual se desarrolla la trama.

En ambos relatos (como en casi todas sus novelas) el desarrollo de la trama sucede como un “adensamiento”, como un crecimiento que se da a leer por capas, aluvionalmente. Ese crecimiento tiene su origen en un acto de violencia (un secuestro,

¹⁴ Se trata, por supuesto, de tendencias, puesto que si “La prueba” es excepcional en su desarrollo narrativo nítido (en *El agua quieta* y *El cuchillo del mendigo* se imponen otras lógicas de articulación); todavía en *Otro zoo* encontramos los focos múltiples en un relato como “Gracia”.

¹⁵ Novelas como *El final de las nubes* (2001), de los mexicanos Celso Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda o *La mitad mejor* (2012), del argentino Marcos Herrera comparten tanto ese relato en red como el relato extrañado de lo urbano, siempre al borde de la ciencia ficción o el fantástico. Los tres comparten, además, la atención a los niños en situación de calle y sus redes de socialidad.

un accidente doloso, pero también: un asesinato, la tortura a prisioneros políticos, los experimentos cognitivos) que demanda de otros discursos para que un relato pueda armarse sobre él. En este sentido, existe aquí una doble demanda: por una parte la violencia se presenta fragmentada, concentrada en un módulo. A la vez, sin embargo, para que esa violencia pueda ser el objeto de una novela se requiere que esa violencia pueda ser explicada, desarrollada. En este sentido, las ficciones más extensas de Rey Rosa se organizan no sólo como “relatos criminales” (o de ciencia ficción), sino, antes bien como “puestas en contexto” del crimen que, de hecho, suele permanecer no sólo sin castigo, sino también, en muchos casos, perdido en el aluvión que retrata la novela (*Piedras encantadas* es el ejemplo palmario), como “uno más” de los múltiples crímenes que cuenta el relato.

Esa “puesta en contexto” opera por adjunción discursiva antes que por desarrollo lineal y tiene como efecto la construcción de un escenario que excede siempre el episodio que parece desatar la acción. Así, el desarrollo novelístico encuentra en los “huecos”, en el “encastre” entre los episodios, una materia de inquietud que, a la vez, permite desarrollar el contexto. Como veremos, los relatos más breves de Rey Rosa articulan de otra forma otra la referencia.

6.

La obra de Rey Rosa ha sido descrita como parte de la “estética de la violencia” que parece campar en las letras latinoamericanas. Horacio Castellanos Moya, que señala sus reparos ante la denominación, destaca sin embargo, que las novelas de la tendencia refieren una violencia de nuevo cuño: “Lo nuevo, con la implantación generalizada de la democracia en la última década del siglo XX, quizá sea la ‘democratización’ del crimen, el absurdo de la matanza, la pérdida de referentes” (31). Y agrega: “Parece que en el nuevo siglo entramos en *Tierra de nadie*, como titulaba Juan Carlos Onetti su sugerente novela, en sitios donde la vida nada vale y cualquiera puede deshacerse de su vecino por propia mano o pagando una módica suma, donde la legalidad es una broma y el Estado de Derecho pura palabrería de los políticos”. (32).¹⁶ La adscripción de los relatos de Rey Rosa a la “estética de la violencia” es, pues, una reducción de su obra al conjunto más visible (los relatos “no fantásticos”, que insisten en esa violencia). Esa descripción, sin embargo, no termina de establecer los parámetros narrativos de esa “denuncia” en la obra de Rey Rosa

Si se atiende a los índices que venimos elaborando, se verá que la “estética” de Rey Rosa radica en un conjunto de procedimientos que refieren la violencia (pero que no se agotan en ella) por medio de una indeterminación del referente (que también puede verse en sus relatos “fantásticos”). Esa doble estrategia explica que sus relatos hayan sido siempre pensados en la estela del policial (de esa forma del policial contemporáneo, que abdica de la investigación para concentrarse en las formas de la violencia).¹⁷

Pueden, por ejemplo, compararse los textos de Rey Rosa con los de Castellanos Moya, autor adscripto recurrentemente a la “estética de la violencia” y se verá que sus relatos (particularmente *La diabla en el espejo*, *El arma en el hombre* e *Insensatez*) pueden pensarse como parte de la misma constelación ideológica en el sentido de que son relatos que se declaran impotentes para relatar los hechos. Sin embargo, la narrativa de Castellanos Moya (sus novelas, pero también cuentos como “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”, “Poema de amor”, “Con la congoja de la pasada

¹⁶ Todos los trabajos que hemos podido consultar insisten en los rasgos referenciales y su correlato en la vida política, pero apenas desarrollan los rasgos escriturarios de la tendencia.

¹⁷ Sobre las formas del relato policial contemporáneo, ver De Rosso 2012b.

tormenta” o “Informe”, entre otros) se decanta por el exceso, por el uso de narradores también sesgados (extraordinariamente sesgados, parte interesada en lo que se relata), pero excesivos.¹⁸ Tanto la sintaxis como el tono, supone siempre una crispación, una logorrea que desnuda los límites de una conciencia. Ese exceso supone, claro, la imposibilidad de alcanzar una versión precisa, una experiencia confiable de la historia.

Frente a ese exceso, la narrativa de Rey Rosa se desarrolla como la presentación de un acontecimiento cuyas conexiones permanecen difusas, sólo revelables a partir de puntos de contacto e inverosímiles simetrías. Como los relatos de Castellanos Moya (pero también como los de Villoro o Kohan) son relatos que suponen un “afuera” que permita la inteligibilidad, y a la vez, se rehúsan a entregarla, como si el programa narrativo del que surgen hiciera necesaria esa carencia, ese señalamiento de que la historia deja marcas y que el lugar de la literatura es revelar y relevar las marcas, pero fuera impotente para explicarlas.

Lo que distingue a los textos breves de Rey Rosa en este horizonte puede entenderse como una radicalización, como un rechazo (mayor incluso que el que puede leerse en sus novelas) a explicitar algún tipo de sentido para esa violencia.¹⁹ Ese rechazo puede pensarse como una exploración de un “acontecimiento”. Es decir, la exploración de un episodio desligado de sus posibles interpretaciones. Se trata de relatos que intentan capturar lo que Etienne Balibar ha llamado “la crueldad”, esto es, el resto inaprensible que deja la violencia en los cuerpos.²⁰

Para Rey Rosa, como para otros autores contemporáneos, ese resto inaprensible debe presentarse como un abandono de la experiencia. En efecto, si se entiende el concepto de experiencia como una puesta en relato de la vivencia, como una construcción que da sentido a los hechos; lo que sucede en sus relatos, al no poder encontrar “los hechos” lugar en un relato pleno, es un señalamiento de “ese resto inconvertible” que es, a la vez, el emergente material de una violencia inaprensible y el fin de la experiencia.²¹ Sin embargo, ahí donde otros narradores contemporáneos creen que esa violencia puede ser denunciada, puesta en palabras, enunciada por medio de un relato pleno, narradores como Rey Rosa creen que la pérdida de la experiencia debe ser considerada como tal, que ningún sentido unificador puede dar cuenta de esa violencia.²²

¹⁸ No parece casual, entonces, que el relato más verboso de Rey Rosa, “Ningún lugar sagrado” (una verdadera rara avis en su obra), cite con plena autoconciencia a Castellanos Moya. En el cuento, un monólogo redactado en discurso directo libre, el narrador dialoga con su analista: “Siempre escribo en español. Es un monólogo. No, es la primera vez que experimento con esta forma. Todo el mundo lo ha hecho, desde luego. En mi caso, es por influjo de un amigo. Un escritor salvadoreño, tal vez lo conoce. Castellanos Moya. No lo conoce. Bueno, seguramente algún día.” (91).

¹⁹ Quien mejor ha descrito esa distinción ha sido Coello Gutiérrez: “Mientras que en las narraciones más extensas aparecen entrevistas las causas que encaminan la existencia de los hombres a toparse cruelmente con lo irracional o lo absurdo, en los cuentos, de una sorprendente austeridad, en la mayoría de los casos se alude únicamente a fenómenos, sin conexiones lógicas que los explique o los incluyan en un todo integrado.” (47)

²⁰ Para Balibar, la crueldad es el resto material de un proceso compuesto, además, de procesos ideales: “en todo proceso de simbolización de las fuerzas materiales y de los intereses en la historia [...] siempre debe existir un *resto inconvertible* o un *residuo material de idealidad*, inútil y carente de «sentido».” (110) Y agrega, estudiando las formas de la violencia étnica: “Ellas desencadenan y hacen que en lo real surjan procesos que no pueden ser simbolizados por completo, los que en el léxico del campo freudiano se describirían como «originarios» o «pre-édipicos».” (118)

²¹ Tomamos el concepto de experiencia de Benjamin (1986 y 1994)

²² En otro lugar (De Rosso, 2006 y 2012a) hemos desarrollado, a partir del concepto de experiencia benjaminiano, una organización de la ficción contemporánea a los libros de Rey Rosa. Señalamos allí que el rechazo a la forma de la experiencia opera en este grupo de escritores (Bolaño, Bellatin, Kohan), depende *a la vez*, del hecho de que se pretenda un relato (que haya peripecia, episodios, etc.) y que este

Esa dificultad, que toma la forma de la indeterminación, asume pues, cierta impotencia del relato (en la medida en que todo relato es una forma de dar sentido a los hechos), del foco narrativo (siempre insuficiente y sesgado), de la descripción (siempre denotativa y “superficial”) o de la estructura del texto (siempre aluvional, carente de nexos propiamente sintagmáticos).

En Rey Rosa el rechazo a transformar la violencia en experiencia toma tres formas que derivan de articulaciones formales específicas. Partiendo de un episodio de difícil comprensión, sus primeros relatos breves toman la forma radical de una indeterminación (sin nombres ni descripción plena de los actantes, con psicologías apenas descritas) que enfatiza el acontecimiento, desligado de toda explicación que pudiera tornarlos experiencia y la forma del relato suele ser la de una constelación en la que los episodios aparecen ligados en forma paradigmática. En un segundo movimiento (que predomina en *Ningún lugar sagrado* y *Otro zoo*) esos módulos tienden a desaparecer y los diversos fragmentos se ordenan en historias que suponen un relato suprimido que la historia presente revela fragmentariamente. Se pasa, si se quiere, de la “evocación” a la “alusión”. En las novelas de Rey Rosa, en cambio, persisten los módulos, que se interrelacionan tejiendo una red que ilumina la peripecia de otros módulos. Esa interrelación toma la forma de una ampliación que permite abarcar otras dimensiones, darles un sentido que permita articular el episodio en otras series.

En todos los casos, sin embargo, existe una tenaz resistencia a ordenar los hechos en forma lineal, a darles un sentido cerrado. Incluso cuando se trata de las novelas, los hechos parecen reclamar un saber que los ordene y explique. Esas ausencias (la evocación, la alusión, la ampliación) distinguen la obra de Rey Rosa en su retrato de la violencia y permiten diseñar un modo de compromiso político para la narrativa contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía de Rodrigo Rey Rosa

- REY ROSA, Rodrigo (1993): *Cárcel de árboles*. Buenos Aires: Planeta. Contiene los libros *Cárcel de árboles* [1991], *El salvador de buques* [1992], *El cuchillo del mendigo* [1985] y *El agua quieta* [1990].
- (1994): *Lo que soñó Sebastián*. Barcelona, Seix Barral.
- (1997): *Que me maten si...*. Barcelona, Seix Barral.
- (1998): *Ningún lugar sagrado*. Barcelona, Seix Barral.
- (2001 [1996]): *El cojo bueno*. San Salvador, Dirección de publicaciones e impresos.
- (2006): *Caballeriza*. Barcelona, Seix Barral.
- (2006): *Otro zoo*. Barcelona, Seix Barral.
- (2008 [2001]): *Piedras encantadas*. Buenos Aires, El Andariego.
- (2008 [2002]): *El tren a Travancore*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- (2009): “Tánger, 1980”. *Con la sangre despierta*. Ed. y prólogo Juan Manuel Villalobos. Madrid, Sexto piso.
- (2009): *El material humano*. Barcelona, Anagrama.
- (2012): *Los sordos*. Madrid, Alfaguara.

no pueda organizarse. Esta tendencia sería pues, un tipo de duelo por la muerte de la experiencia, ligado a las derrotas históricas de un modo no necesariamente referencial. Desde esta perspectiva, la forma de los relatos de Rey rosa es tanto o más importante que sus temas y así, relatos como “Cabaña”, estarían tan ligados a los desarrollos de la política como *El material humano*.

Bibliografía crítica

- BALIBAR, Étienne (2005): “Violencia: idealidad y crueldad”. *Violencias, identidades y civilidad. Para una cultura política global*. Barcelona, Gedisa.
- BENJAMIN, Walter (1986): “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta Agostini.
- BENJAMIN, Walter (1994): “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos*. Barcelona, Planeta Agostini.
- BOLAÑO, Roberto (2004): “El estilete de Rodrigo Rey Rosa”, *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción*. Salamanca, Editorial Renacimiento.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2011): “El cadáver es el mensaje: apuntes sobre literatura y violencia”. *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- CAWELTI, John (2004): “The literature of mystery: some reconsiderations”, *Mystery, violence, and popular culture*. Madison, University of Wisconsin Press.
- COELLO Gutiérrez, Emiliano (2008): “La narrativa breve de Rodrigo Rey Rosa: un vuelco a la racionalidad”. *Revista Pensamiento actual*. Vol. 8. N° 10-11. Universidad de Costa Rica.
- DE ROSSO, Ezequiel (2006): “Un paseo por el campo (7 notas sobre literatura latinoamericana durante los '90)”, *Boletín de reseñas bibliográficas*. N° 9-10. Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA.
- (2012a): “La línea de sombra: literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, N° 238-239, Enero-Junio. Pittsburg University.
- (2012b): *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires, Liber Editores.
- GRAS, Dunia (2002): “El espejo de la crítica”. *Literal. Revista de Cultura*. N° 90. Barcelona.
- GUERRERO, Gustavo (2002): “*Piedras encantadas*, de Rodrigo Rey Rosa”, *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/piedras-encantadas-de-rodrigo-rey-rosa-0>, consultado 30-07-2013.
- ORTIZ WALNER, Alejandra (2003): “Trazar un itinerario de lectura: (des)figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca”. *Inter Sedes*. Vol. IV N° 6. Universidad de Costa Rica.
- PALMER, Jerry (1983): *Thillers. La novela de misterio*. México: FCE.
- PÉREZ DE MEDINA, Elena (2003): “Variaciones sobre la incertidumbre y la violencia”, *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Edición Celina Manzoni. Buenos Aires, Corregidor.
- (2005): “Narraciones de tiempos despiadados”. *Violencia y silencio. Lirteratura latinoamericana contemporánea*. Edición Celina Manzoni. Buenos Aires, Corregidor.
- POSADAS, Claudia (2005): “Una escritura sin precipitaciones Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>, consultado 30-07-2013.

- VILA, María del Pilar (2004): “De silencios y equívocos epistolares”. *Telar*, Nº 1, Universidad Nacional de Tucumán.
ZAMBRANO, Gregory (2013): “Rodrigo Rey Rosa y las claves de la violencia en Guatemala”. *Renyxa*, Nº 4, Universidad de Tokyo.

© Ezequiel De Rosso



<http://lejana.elte.hu>

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