
Caballeriza*: manual para armar una novela negra en un país armado

Caballeriza: How to Write a Crime Novel in a Country in Arms?

JEFFREY BROWITT

University of Technology, Sydney, Australia
jeffrey.browitt@uts.edu.au

Resumen: Este ensayo se pone como tarea analizar cómo la forma autoficcional adoptada por Rodrigo Rey Rosa en *Caballeriza* (2006) le permite revelar el armazón de su técnica narrativa al ponerla de adentro hacia afuera, por así decirlo. La combinación del realismo crítico y el juego metaficcional con el género de la novela neopolicial en “clave de farsa” (la frase es del autor), sirve a Rey Rosa para mover su narrativa entre los distintos niveles intra y extradieéticos para hacer tanto una crítica de las estructuras sociales profundamente desiguales en Guatemala, como de la función del escritor literario frente a la desintegración de su país natal.

Palabras clave: autoficción, novela neopolicial, Guatemala, Rodrigo Rey Rosa, *Caballeriza*

Abstract: This essay sets out to analyze how the autofictional form adopted by Rodrigo Rey Rosa in *Caballeriza* (2006) allows him to reveal the framework of his narrative technique by turning it inside out, so to speak. The combination of critical realism and metafictional play with the crime fiction genre in the “key of farce” (the phrase is the author’s), serves the author to move his narrative between the different intra- and extradiegetic narrative levels to make both a criticism of the radical unequal social structures in Guatemala, as well as the function of the literary writer faced with the disintegration of his native country.

Keywords: Autofiction, Crime Novel, Guatemala, Rodrigo Rey Rosa, *Caballeriza*

Recibido: junio de 2020; **aceptado:** enero de 2021.

Cómo citar: Browitt, Jeffrey. “*Caballeriza*: manual para armar una novela negra en un país armado”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 41 (2020): 115-130. Web.

* Algunas de las ideas desarrolladas en este ensayo se presentaron por primera vez en febrero de 2017 en la Universidad Radboud de Nijmegen, Holanda, en el simposio Migration, Culture and Politics: Central America, Mexico and the US. En mi presentación “Narrar la violencia: una perspectiva desde el otro Sur” hice especial énfasis en cómo ha habido un cambio de enfoque temático y estilo desde los años 90 en la narrativa ficcional centroamericana, debido no solo al fin de las guerras civiles y a un contexto diferente, sino también a que se ha enfatizado más la naturaleza imaginativa y estética de la ficción que el didacticismo, legado de la influencia sobredeterminante de las guerras civiles, y cómo la novela negra ha cobrado más importancia.

Aquí terminan mis observaciones. Lo que sigue es
cábala pura.

Rodrigo Rey Rosa, Caballeriza

Introducción

Muchos novelistas centroamericanos contemporáneos, a través de una escenificación estética muy variada, han propuesto distintas versiones ficcionales del saldo negativo del aparato represor de estados conservadores y sociedades que todavía padecen la estructura piramidal legada por la época colonial. Rodrigo Rey Rosa se sitúa en esta formación discursiva también. Las obras de Rey Rosa se leen usualmente con perspectiva política porque suelen ser novelas de crímenes que ocurren contra el trasfondo de la brutal estratificación social en Guatemala y la omnipresente violencia. No obstante, sus obras invitan a múltiples interpretaciones: no hay una sola manera de abordarlas, ni estética, ni políticamente. Es uno de sus atractivos. Sus ficciones pueden leerse en otros registros, ya sean filosóficos, éticos, estéticos o aun metaficcionales: la reflexión sobre cómo se escribe una ficción en *El material humano*, o en la misma *Caballeriza*. La narrativa de Rey Rosa suele retratar a personajes vencidos por fuerzas más grandes que ellos, individuos enajenados que identifican las características del mundo circundante caído y declaran su independencia de sus reglas: el frustrado colombiano de *La orilla africana*, los niños en los cuentos de *Otro zoo*, la ladrona de libros en *Severina* y el hijo enajenado de *Caballeriza*. En las obras hay ciertos motivos, temas, objetos y rasgos de personajes recurrentes que les proporcionan cierta unidad global: el ambiente de amenaza, la archiconocida violencia (que por su naturaleza espeluznante linda con lo fantástico), el sentimiento de desamparo de parte de los personajes, el mundo de los niños y la naturaleza contra las maquinaciones de los adultos, la arbitrariedad de la justicia, las desapariciones y los encarcelamientos, la incomunicación, la ambigüedad y las tramas que tienen fin, pero no cierre.

La novela que nos concierne aquí explota los tropos de la tradición de la ficción detectivesca, especialmente en su variante norteamericana *noir* o *hard-boiled*. La novela de crímenes no tiene una ideología definida en su forma; se presta a narraciones tanto conservadoras como progresistas. Es un recipiente en el cual se puede verter cualquier contenido. Pero sí tiene sus convenciones estilísticas cuya repetición después de tantas décadas ya linda con el *camp*, con la parodia, sin importar su contenido. Rey Rosa está consciente de esto, así que juega con el género en una *performance* literaria autoconsciente y estilizada de una realidad irreal: la Guatemala armada del campo cuasi feudal de 2006, año de su publicación.¹ No obstante, *Caballeriza* no es una novela abiertamente política, aunque hace pensar en las divisiones de clase, así como en las relaciones patriarcales. La mezcla de denuncia indirecta de la violencia y del feudalismo de Guatemala

¹ “[U]n mundo de valores atrasados y brutal”, dice Rey Rosa (s.p.) en una entrevista en 2006 cuando salió el libro: “Rodrigo Rey Rosa retrata en la novela ‘Caballeriza’ la Guatemala de los hacendados”.

con una forma auto-referencial² y los comentarios metaficcionales sobre el arte de escribir una novela (el impulso postmoderno), quizás haya contribuido a los escasos estudios profundos de *Caballeriza* y aun su menosprecio, algo notado por Ronald Sáenz.³

Este ensayo comienza con una mirada a la imagen que la novela construye del sistema social en Guatemala, seguido por un comentario sobre el discurrir de la trama y el involucramiento del narrador-escritor en su propio constructo narrativo. Sigue un análisis de los elementos psicosexuales de la trama y su relación con cierto tipo de masculinidad y cómo esta crea otra dimensión de la crítica de Rey Rosa a la sociedad guatemalteca. Luego el análisis considera la naturaleza meta y autoficcional de la novela.

La pirámide neo-feudal

Caballeriza trata de un poderoso y viejo hacendado guatemalteco, criador de caballos, que celebra su cumpleaños en su finca. El narrador, un tal Rodrigo Rey Rosa, quien insinúa que es un novelista medianero, asiste a la celebración con su padre invitado por lazos familiares. También están presentes elementos de la clase dominante de la región y la capital, además de las distintas capas de la pirámide social de Guatemala. La novela comienza con una confesión de parte del escritor-narrador –los temas idóneos para una ficción se materializan de ocurrencias azarosas–:

A muchos escritores les pasó: en el momento menos pensado un desconocido se aproxima y les dice: “Debería usted escribir algo acerca de esto”.

–Sí –le dije a mi interlocutor–, sólo que no conozco este mundo lo suficiente como para animarme.

–Eso no tiene que ser impedimento –respondió–. Yo sí lo conozco, y si quiere puedo ayudarle. (Rey Rosa, *Caballeriza* 9)

¿De qué “esto” se trata y de cuál mundo? Antes de reanudar el diálogo, hay un paréntesis de quince páginas que abarca unas horas en la historia mientras el narrador relata su asistencia a la fiesta de cumpleaños de don Guido Carrión, un

² Si bien hay asentimientos autorreferenciales en otras novelas, más notoriamente en *El material humano*, esta es la primera y única vez que Rey Rosa le pone su propio nombre al protagonista narrador central. En una entrevista en el año de la publicación de la novela, Rey Rosa declaró que *Caballeriza* es un “ejercicio de autobiografía novelada” (Rey Rosa, “Rodrigo Rey Rosa retrata” s.p.). El efecto creado es que el lector se siente atraído por la reflexión sobre el vínculo entre los eventos ficcionales de la novela y el mundo extraliterario del propio autor, desafiando el pacto ficticio entre escritor y lector. Es decir, el relato ligeramente ficticio de eventos muy reales hace pensar en el propósito de la ficción. Las cualidades metaficcionales de la novela y su mezcla de niveles diegéticos sugieren una intención más artístico-filosófica en la creación de la ficción.

³ “La selección de esta novela invita a reconocerle un valor literario que hasta la fecha parece haber pasado desapercibido: no se ha encontrado un texto de crítica especializada que la trabaje en su especificidad. En su lugar, *Caballeriza* ha sido abordada de manera residual, es decir, a través de menciones superficiales, anecdóticas o poco desarrolladas, siendo incluso tachada como una novela ‘mal lograda’ (Coello, 2008, 2009; Hernández, 2015; Laorden, 2015; Monterroso, 2011; Perkowska, 2011; Pezzè, 2011; Quintero, 2015).” (Sáenz 43)

patriarca y gamonal poderoso del campo guatemalteco: “se trataba de un evento en el que las esposas no serían bienvenidas, y estaba implícito que las únicas mujeres que asistirían eran las ‘edecanes’ y alguna que otra amazona, de modo que a mí, único hijo hombre, me correspondía acompañarle” (10). El vínculo común es la cultura equina y el pasado del padre del narrador como el primer guatemalteco en importar al país un caballo andaluz de pura sangre. El vínculo común es también un ritual de poder masculino. La fiesta de cumpleaños incluye un desfile de caballos y otras exhibiciones ecuestres y cuenta con la presencia de representantes de la estructura de poder en Guatemala simbolizada en el latifundio y la lealtad servil, mordazmente retratada por el narrador:

Los caballerizos estaban uniformados con trajes festivos, imitaciones bastardas de la indumentaria campera andaluza —con sombrero cordobés, botines jerezanos y demás— rematados con algún adorno local, como fajas típicas o borlas de Todos Santos. Los pequeños andaluces de imitación, con el físico de los campesinos de ascendencia maya, se veían aún más pequeños al lado de aquellos altos y fogosos caballos. [...] He aquí —pensé— la parte más amplia de la pirámide.

En la segunda capa de la pirámide estaban los hombres de seguridad. Muchos de ellos también hubieran podido vestir indumentaria quiché o tzutuhil sin llamar la atención, pero iban en traje de calle, tocados con el sombrero texano todavía en boga en las fincas de la región. [...]

Una capa más arriba supongo que estarían el animador, los músicos y las edecanes [...]

Seguía llegando gente (para coronar la pirámide) en jeeps de lujo con choferes y guardaespaldas de traje negro, en automóviles oficiales, en uno que otro helicóptero. Reconocí a personalidades de la política (dos o tres congresistas, un viceministro, un ex alcalde), de las altas finanzas y de la prensa. Había también finqueros de cepa o por herencias cruzadas, industriales, comerciantes, vendedores de seguros, médicos, veterinarios y algunos desocupados como yo. (11-12)

La narración hace hincapié en el contraste llamativo entre la burda imitación colonialista de la cultura andaluza española y la población indígena reducida al estatus de “algún adorno local” (11). El narrador comenta sus sentimientos de enajenación en semejante medio social:

Parecía inevitable que en una reunión como aquélla nos encontráramos con gente que no queríamos ver, y menos saludar: algún crítico detestable, un abogado que te engañó, el eminente médico que, por no faltar a una partida de golf, se negó a operar a un amigo. Para mi sorpresa, durante el desfile frente al cumpleaños, era como si una amnesia momentánea nos asistiera; dábamos la mano y los buenos días a gente que temíamos o despreciábamos —o ambas cosas a la vez. (14)

Una explosión repentina en el establo hace que un incendio se propague rápidamente y el caballo de pura sangre favorito y más costoso del hacendado muere quemado. Enfurecido, don Guido pide una investigación inmediata de parte de la policía local. A nadie se le permite salir del rancho hasta que haya sido interrogado. En este momento la narración vuelve al principio y el interlocutor no identificado se presenta como un abogado que está familiarizado con la ficción ya escrita por el narrador y le sugiere que hay un buen material aquí para

una novela: “–He leído, creo, todos sus libros –dijo, mientras yo guardaba la tarjeta–. Me gusta cómo escribe. Pero yo diría que nunca se ha metido de lleno en nuestra realidad. La de esta clase, quiero decir. Podría hacerlo ahora” (24). El abogado ofrece ayudarlo a desentrañar lo que está detrás del atentado.

La realidad “de esta clase” que el abogado quiere que el narrador conozca viene a ser uno de los temas principales de la historia y de aquí en adelante la novela funciona en dos niveles diegéticos, que equivalen a dos búsquedas: una intradiegética –la cuestión de quién fue el autor del atentado y por qué lo hizo–, y otra, extradiegética –la búsqueda de una forma narrativa apropiada para relatar una historia atroz–. El primer nivel se ocupa del desenvolvimiento de la trama, es decir, la concatenación de los eventos; el segundo, de las conversaciones y comentarios metaficcionales entre el narrador-escritor y el abogado que representan el cómo se arma una ficción. Así la novela tiene dos formas: la exposición de la realidad feudal y violenta de la vida campestre de Guatemala en clave de realismo crítico y la apropiación de las características de la novela negra “en clave de farsa”, en palabras de Rey Rosa mismo (*Imitación de Guatemala* 9).

Un crimen pasional

¿Qué debemos entender con este constructo ficcional? La literatura de Rey Rosa parece funcionar tanto como catarsis (por el lamentable estado de la nación guatemalteca), como un acto de liberación y expresión artística individual. Por un lado, las características de la novela de crimen le dan a Rey Rosa una manera de vehiculizar una historia que explora las líneas de fractura en la sociedad guatemalteca (su sistema de clases y sus violencias) y dramatizar sus contradicciones y asperezas, pero sin tener que recurrir al realismo social en su variante didáctica. Por otro, sirve para desmitificar cómo se arma una novela de crimen: una demostración del “arte de ficcionar”⁴. En este sentido, el narrador-escritor es menos un detective aficionado o periodista investigador que un espectador y archivero de eventos explicados mayormente por el abogado: “No soy reportero. Pero dígame, licenciado, ¿qué interés tiene en transmitirme, como dijo usted, esta historia?” (*Caballeriza* 31). De hecho, se podría decir que *Caballeriza* es menos una novela de crimen con un investigador propiamente dicho que una serie de eventos en busca de una trama.

Veamos qué pasa después de los eventos iniciales. Domingo (“Mincho”), el hijo menor del caballerizo, Juventino, que como su padre trabaja en la cuadra de la finca, ha desaparecido e inmediatamente se convierte en sospechoso del atentado, así como su padre, quien es detenido y dejado libre luego. Una joven mujer alemana, Bárbara, entrenadora de caballos en la finca, no es ajena a los eventos. A medida que la novela avanza, se revela que Bárbara ha estado enredada amorosamente con Mincho igual que con el hijo del hacendado, un gánster apodado “La Vieja”. Unos días después del incidente en la finca el narrador es invitado por el abogado a charlar con él en su oficina. El abogado sabe cómo

⁴ Tomo prestada la feliz frase del título de un libro por Alexandra Ortiz Wallner, *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*.

localizar a Juventino y deciden visitarlo. Juventino no sabe el paradero de su hijo Mincho, pero sugiere que el autor del incendio es Claudio, el hijo de la Vieja. Mientras vuelven a la ciudad, ven pasar una fila de carros blindados con hombres armados. Don Guido y la Vieja van rumbo a la costa:

[V]imos una comitiva motorizada que se acercaba en dirección contraria. Venían a la cabeza dos motocicletas conducidas por robots con cascos de burbuja negra, chalecos antibalas negros y guantes y botas negros. Los seguía una camioneta Mercedes-Benz azul metálico (“Ése es el carro de don Guido”, dijo el licenciado), y cerraba el cortejo un pick-up negro de cabina doble con vidrios oscuros. (55-56)

Se supone que don Guido y La Vieja tienen sus enemigos, de ahí la necesidad de ser escoltados cada vez que salen de la estancia. Nunca sabemos cómo se enriqueció don Guido; se le deja al lector imaginar la fuente de sus riquezas, que seguramente siguen uno de los patrones típicos de acumulación de dinero y tierra de hacendados. Tampoco sabemos la procedencia del poder y la riqueza de La Vieja, aunque podemos imaginar el narcotráfico con la descripción de su casa en la playa, la cual da la pista: “Ahora lo que tienen es una mansión digna de *Miami Vice*” (56). El abogado urge al narrador que vuelvan a la estancia para investigar mientras don Guido y la Vieja están fuera. Cuando llegan son recibidos por la alemana. El encuentro con ella se vuelve una ocasión para resaltar los gustos estéticos del narrador que se refiere al idioma alemán y su literatura: “—De muy joven pasé una temporada en Münster. Quería leer en su propia lengua a Rilke, y luego a Kleist, a Hölderlin, a Kafka” (58). Este y otros guiños establecen una identidad narrativa: el escritor culto de la clase media guatemalteca que a través de su curiosidad intenta escribir una novela de una historia que mitad experimenta y mitad recibe como micro-relatos de otro. El uso repetido de verbos como *imaginar* y *suponer* no solo “remiten a una evolución ficcional de la investigación”, como afirma Sáenz (58),⁵ sino que hacen énfasis en cómo la investigación es “estética” en cuanto es una invención de posibilidades: el fin de una investigación criminal suele ser la resolución; el fin de la imaginación literaria, una ficción. Es notable como Rey Rosa crea un paralelismo entre la no resolución de la trama de la novela (la falta de justicia) y el dejar en suspenso si la futura novela del narrador dentro de la novela se escribirá a fin de cuentas o no.

El encuentro con la alemana se vuelve una ocasión para que el narrador pregunte por la relación entre ella y el abogado. Se sugiere que el abogado también ha tenido relaciones sexuales con la alemana: “¿Usted, qué se trae con ella? No me diga que nada. —Hombre, qué perceptivo es usted. Nos vemos de vez en cuando” (*Caballeriza* 62-63). Si había alguna complicidad entre la alemana y el abogado, nunca lo sabremos. Además, la confesión parece inverosímil en el contexto ficcional, o por lo menos enmaraña innecesariamente la trama ya que no se investiga esta afirmación y no tiene repercusión alguna en el resto de la novela. El abogado resulta sospechoso debido a una serie de revelaciones en

⁵ El verbo *observar* aparece trece veces en la novela e *imaginar* quince veces. Las dos palabras son los conceptos angulares del montaje artístico reyrosano.

el transcurso de los eventos: no solo sabía desde el principio que el hijo estaba cautivo; resulta que el abogado, empleado de la familia hacendada, había supervisado el cambio de testamento para desheredar al hijo de La Vieja. Tampoco sacamos en claro si el abogado tenía motivos ulteriores al interesar al narrador en contar la historia en forma de novela (más allá de la vanagloria de ser reconocido como la persona que dio principio a la futura novela). No obstante estos detalles sugerentes e intrigantes, Rey Rosa no ata los cabos y no logramos descifrar los verdaderos motivos del abogado. Es quizás una debilidad en el diseño de la novela.

Al principio, el narrador-escritor es situado como un *flâneur* centroamericano, observando y archivando. Sin embargo, al aceptar la oferta del abogado de fisgonear en la finca mientras don Guido y la Vieja están de paseo, termina pagando un alto precio por su *bovarismo*. Durante una caminata por la finca, un accidente da principio a la revelación del misterio sobre el crimen. El narrador descubre una entrada secreta a un túnel –según el manual– que lleva a un cuarto subterráneo:

Oí a mis espaldas el crujir de una rama; me volví rápidamente, un poco asustado. Y fue entonces cuando resbalé sobre la tierra floja y caí por el talud del zanjón casi hasta el fondo (67).

Vencido por la curiosidad, fui zanjón abajo hasta el montoncito de piedras donde los gatos se perdieron de vista. Entre las piedras había un hueco del tamaño justo para que pasara un gato. Hice a un lado unas piedras, y descubrí una especie de madriguera (68-69).

Sin embargo, y antes de que pueda investigar, el hacendado y La Vieja regresan y exigen saber por qué están husmeando por allí. El escritor y el abogado inventan una mentira según la cual el escritor quiere comprar un caballo. El hacendado y su hijo ven el subterfugio, pero los invitan a quedarse a almorzar.

Hasta este momento en la novela, el narrador es un mero observador, acumulando datos y motivos para una posible novela de “un crimen pasional” (*Caballeriza* 16), pero el entrar en el misterio como actor, sella su suerte. Mientras comen, Claudio, el nieto del hacendado e hijo de La Vieja, irrumpe en la casa con una pistola y los amenaza a todos. Resulta que había sido encarcelado en el cuarto subterráneo y había escapado por el túnel secreto descubierto por el narrador; en el acto había matado a Wilfrido, el mayordomo. El nieto acusa a su abuelo de desheredarlo en su testamento. Pide comida y mientras está almorzando y discutiendo con la familia, de repente don Guido lo sorprende, saltándole encima. La Vieja ayuda a sujetar su hijo, le quita la pistola y le propina un balazo en la cabeza. La Vieja rápidamente inventa un plan para declarar el incidente un caso de suicidio. La teatralidad de la escena es pura telenovela.

Apresado en la habitación subterránea, el narrador comienza a mirar a su alrededor. Bajo la luz tenue distingue libros y revistas, dibujos y esculturas –las actividades artísticas de Claudio mientras estaba encerrado– y algo más en las vigas y postes: “Ahí pude leer, en letras de trazos rectilíneos y como apresurados: Liberación Muerte a todos los padres Vida a todos los hijos (de la Gran

Putá) Nictitación Hambre Carroña Carrión Gritos Quejas Grandes Ciudades Bienvenidos” (122). Es obvio que el joven descargaba su rabia de la única manera que podía antes de liberarse del sótano. El narrador nos cuenta cómo ha quedado “temeroso y al mismo tiempo esperanzado, casi eufórico, me acosté y apagué la luz” (123). Es curioso que el narrador, además de sentir miedo, se siente “esperanzado, casi eufórico”. Es que ya tiene casi toda la información necesaria para una novela y la euforia de un posible desenlace es intoxicante (el efecto pernicioso de las letras a veces nos lleva a la catástrofe, diría Borges, autor de “El Sur”).

Logra escapar a través del túnel que había descubierto unas horas antes al volver a la finca y regresa a la ciudad. El abogado se pone en contacto y se reúnen en un bar-cafetería. El abogado procede a llenar las lagunas en la historia, incluso el hecho de que sabía del encarcelamiento del nieto. Urge al narrador escribir la novela, aunque sea arriesgado. Es bien sabido que en América Latina las armas y las letras comparten la misma cama a veces. Dice el abogado:

–Me ha dicho [Bárbara] que espera que no le dé miedo escribir.

–¿Miedo?

–¿Y si no, por qué no iba a escribir acerca de todo esto?

–A ver –le dije, con algo de impaciencia–, ¿usted no cree que pensaban matarme?
(*Caballeriza* 136)

Cuando la historia está concluyendo, el narrador ve a un hombre fuera de la ventana. Se parece sospechosamente a uno de los pistoleros de La Vieja, autor del filicidio.

Al igual que en otras novelas suyas, Rey Rosa basa sus historias en la investigación de un misterio, una característica que une tramas tan disímiles como *Piedras encantadas*, *Severina*, *El material humano* y *Los sordos*, historias de detección más que de detectives en sí y sin cierre: las intrigas de múltiples niveles rara vez se resuelven en alguna unidad orgánica primordial, una resolución convencional y reconfortante típica, por ejemplo, de la novela de misterio inglesa en la cual los valores de la clase media “civilizada” se imponen y se reestablece el orden social. Aquí reinan la violencia y la impunidad. Rey Rosa sabe que si se imitan completamente las convenciones de la ficción detectivesca se caería en el *kitsch* y por eso la parodia, pero de todos modos se equilibra con la radiografía implacable de la clase hacendada de Guatemala. Dice en la introducción a *Imitación de Guatemala*, la reedición conjunta de cuatro novelas que incluye *Caballeriza*, que ésta debe leerse “más en clave de farsa que como novela negra” (9). ¿Qué significa “farsa” aquí? ¿La parodia del género policial (la imitación de las características del género)?⁶ ¿Los elementos cómicos (que los hay)? ¿Es la trama una farsa (es decir, parece inverosímil, aunque ha dicho el autor que la novela se basa mayormente en eventos reales)? ¿Es la situación de Guatemala una farsa? No sabemos a ciencia cierta. Solo podemos especular.

⁶ En su excelente artículo Ronald Sáenz sugiere justamente esto.

Diría que es todo lo de arriba. Es esta tensión entre mofarse conscientemente del género y la meditación muy real sobre cómo narrar en forma estética eventos atroces reales, lo que le da a la novela el efecto característico de las obras de Rey Rosa.

Los elementos psicosexuales

La inserción de elementos psicosexuales y comentarios eróticos sobre Bárbara, “la alemana”, de parte tanto del narrador como del abogado, merecen comentario también ya que van a la par, no solo con la masculinidad típica de la novela negra, sino con la mirada masculina en general. He aquí la descripción erótica del narrador:

Recordé a la amazona; me había parecido atractiva, con su cabeza llameante y su torso erguido, los pechos pequeños pero bien colocados, y las nalgas y los muslos duros de las amazonas, acentuados por la licra negra de sus pantalones de montar. (*Caballeriza* 36)

La imagen visual es seguida por la imagen lasciva y especulativa creada por el abogado sobre el amor furtivo entre Bárbara y el Mincho: “Imaginé una escena: la mujer tendida de espaldas en un extremo de la mesa, con los pantalones de montar enrollados sobre las botas, el pecho descubierto, la espalda arqueada, y el joven caballerango inclinado sobre ella, enclavado entre sus piernas” (39). Más tarde, después de la irrupción violenta en escena del nieto Claudio pistola en mano (el clisé de la novela negra), presenciamos el estriptís forzado de Bárbara. Esto es Rey Rosa gozando del arte de escribir en clave burlona: “—¿Que me quite la blusa? —quiso asegurarse Bárbara, empequeñecida. —Creo que a todos nos gustaría, ¿no?” (107), asegura Claudio. “Estábamos como hipnotizados los cuatro mirando lo que ocurría, sin poder creerlo. El corazón me daba latidos fuertes y rápidos, para recordarme que estaba ahí realmente, que aquello no era un *reality show* radical” (108-109).

La dimensión psicosexual se cruza también con las relaciones entre padres e hijos y el tema de la construcción de la masculinidad violenta y autoritaria que da lugar al mundo guatemalteco al que alude Rey Rosa. “Aquí las cosas se hacen como manda el patrón” (23), dice el abogado al comienzo de la novela. Hay una cadena de relaciones paternas/filiales problemáticas: la del hacendado con su hijo, La Vieja; la de éste con su propio hijo conflictivo (una relación que tiene dimensiones de odio casi bíblicas); y la de Juventino con su hijo Mincho (Domingo). La narración proporciona, por ejemplo, un retrato psicoanalítico verosímil de La Vieja y de cómo se forma la masculinidad perjudicial y sus implicaciones freudianas:

[V]ivió siempre a la sombra de su padre, y era casi cómicamente tímido con las mujeres. Se casó con una mayor que él. Fue ella quien lo conquistó, las malas lenguas dicen que por su dinero. De todas formas, yo creo que se casó virgen. Él, quiero decir —se

sonrió—. Esta mujer lo abandonó al poco tiempo, y le dejó un hijo, que tendrá ahora dieciséis o diecisiete años. Después de ella, no creo que la Vieja tuviera otros amores. El campo de su actividad sexual eran los burdeles caros, ¿no? (38)

La Vieja confinó a Claudio por su comportamiento errado: “Era lo que se dice un niño problema. Expulsado de varios colegios. Hijo único, muy consentido y todo lo demás” (55). La explicación de la mente podrida de Claudio se compagina con la de su padre. En las últimas páginas de la novela, Rey Rosa hace que el abogado reconstruya el pasado de Claudio como explicación de su comportamiento. El abogado le cuenta lo que le había contado Bárbara, quien a su vez había recibido la historia del padre mismo de Claudio, La Vieja. La explicación pone de relieve la mala crianza que había recibido Claudio y su creciente alejamiento de la familia que se supone alimentó y contribuyó posteriormente a su hundimiento en la conducta más sórdida:

Desde muy pequeño, cuando su madre lo abandonó, a Claudio lo habían mandado a pasar largas temporadas a casa de una prima hermana de la Vieja, que tenía varios hijos mayores que Claudio. Éstos, muchachos muy ricos y consentidos, habían tenido una influencia nefasta sobre el niño. Lo llevaban a sus fiestas, lo inducían a emborracharse, a probar drogas, a tratar con mujeres... le habían transmitido un gusto exagerado por el dinero. (137)

El descenso al libertinaje iba más lejos aún:

No era sólo el dinero lo que lo obsesionaba. También estaba el sexo —siguió diciendo el licenciado. En uno de los discos que extraje del calabozo, yo había visto imágenes de zoofilia y tortura de animales (gatos, sobre todo), actos sexuales donde aparecía Claudio con otros niños y niñas, y toda clase de técnicas de masturbación. (139)

La imagen que Rey Rosa inventa es extravagante, pero en “clave de farsa”, todo entra. De todas maneras, la imagen de Claudio es verosímil en la vida real de la región. Busca liberarse de la dominación del padre y parece un producto natural de su entorno familiar: hijo de un padre emocionalmente lisiado, hijo que perdió a su madre cuando era joven, e hijo de una línea familiar de paternidades fracasadas y sobre-determinadas por la figura patriarcal de don Guido. La cuestión de la lealtad filial es central: cuando la creación del hijo a imagen del padre falla, la transgresión puede ser catastrófica. La relación entre el narrador y su padre funciona como contrapunto: es afectuosa y de respeto y resalta la insuficiencia de la relación entre las figuras paternas y sus hijos en la familia de don Guido. La diferencia radica en la moral. Las obras de Rey Rosa marcan su desafección con su propio país, o por lo menos con las clases pudientes a las cuales pertenece su padre. Podríamos añadir incluso la relación del autor Rey Rosa con su propio padre, que tiene presencia doblada en la novela como personaje menor y como la persona a quien va dedicado el libro. Hay insinuaciones sobre el rompimiento del narrador con las expectativas de su padre y la decisión de ir por la vía de las letras.

El arte de escribir ficciones

Durante su breve cautiverio el narrador reflexiona sobre el túnel de escape que el nieto había cavado:

El muchacho no habría sido un verdadero artista, acaso pudo ser un escritor interesante –me dije–, pero el pretexto del arte le había servido para disimular su verdadero trabajo, la excavación del túnel que había ido abriéndose para alcanzar la libertad. (*Caballeriza* 127)

La meditación es sugerente. Con un poco de licencia podríamos ver un paralelo entre el deseo del adolescente de construir un túnel y escapar a través de la disimulación del arte, y el camino del arte en general hacia una especie de libertad personal: la búsqueda de una forma y un contenido para expresarse y experimentar con la imaginación. Y es justamente la manera como el individuo reacciona en la vida frente a dichas situaciones extremas de injusticia y violencia lo que parece interesarle a Rey Rosa. A veces es imposible saber a ciencia cierta quién está detrás de un asesinato, una atrocidad, un secuestro, una masacre, una candidatura, la captura de un capo de la droga, el descubrimiento de un caso de corrupción. La verdad se esconde en arenas movedizas, lo que quiere decir que a veces nunca se encuentra; es demasiado compleja y fluida, borrosa para todos menos para los que manipulan los eventos. Así, las narrativas de Rey Rosa parecen invitarnos a desarmar y rearmar la narración; la lógica representativa misma está en tela de juicio. Las ficciones explotan esa contradicción interna –el déficit entre la heterología de la vida no ficcional, la vida que vivimos diariamente, y nuestros intentos de ponerle un orden narrativo contundente– y parecen funcionar como catarsis y como un acto de liberación que ayuda a superar dicha contradicción. La carga semántica está en el dilema del escritor enajenado en busca de no solo la verdad del crimen, sino la verdad de sí mismo.

A lo largo de la novela, es evidente un motivo escopofílico que produce como tema vigilancia y *voyeurismo* en varios niveles: el de La Vieja supuestamente que espía a Bárbara y Mincho mientras hacen el amor en secreto (la historia dentro de la historia); el estriptís de la alemana bajo la mirada masculina; la cámara de video en el sótano secreto para vigilar a los presos; y el pistolero vigilando al narrador al fin de la novela. A la sociedad armada hay que añadir la sociedad vigilante, acechadora, tema bastante común en la ficción centroamericana reciente.⁷ Y hay un nivel de observación extradiegética también: el de nosotros, los lectores que observamos un mundo ficcional espeluznante, el crítico como detective que está mirando el texto y está tratando de descodificar sus secretos con el fin de establecer una interpretación persuasiva, guiado por el narrador y sus comentarios extradiegéticos. Rey Rosa juega con todos estos niveles y no es de sorprender en un escritor tan sofisticado.

⁷Véase *Moronga* de Horacio Castellanos Moya.

La dimensión metaficcional

Caballeriza disfruta de su ficcionalidad aludiendo a su propia máscara: toda la escena teatral del desnudar de la alemana resuena a un nivel metaficcional con el estriptís y el coqueteo de Rey Rosa mismo, mostrándonos cómo trata de armar una novela negra de ocurrencias dispares de la vida real guatemalteca. El narrador expresa el temor de todo escritor: “Todavía no sé si habrá nada al final” (48). Más de un crítico ha comentado la naturaleza metaficcional de la novela (véanse Coello, Sáenz, Jossa, Perkowska), pero exactamente cómo funciona dicha dimensión ha recibido poca atención. La novela es metaliteraria en más de un sentido: el narrador no solo expresa su deseo de encontrar un tema para escribir una novela y de cómo escribirla a través de la intertextualidad –“Se me ocurrió que [Claudio] representaba el papel de algún héroe o algún villano de *western* o de *film noir*” (*Caballeriza* 100); ““Si pudiera escribir esto tal cual’, pensé” (101)–, sino que permite que sus personajes convivan en el espacio de la escritura y coproduzcan la historia. Mientras Claudio domina la escena con pistola en mano, torna su atención a la literatura:

Mientras comíamos hizo algún comentario acerca de los libros que había leído últimamente. Estaba con los cínicos griegos, dijo, que alternaba con novelas *western*. –¿Y qué clase de cuentos escribe usted? –me preguntó después.

–Los que puedo –le dije.

–Eso parece buena idea. –Miró al licenciado y le dijo–: ¿Los ha leído usted?

–Varios, no todos.

–¿Ha escrito muchos libros? –me preguntó.

–Libritos, más bien. Una media docena.

El muchacho volvió a mirar al licenciado.

–¿Y qué tal?

–Bastante bien, bastante bien –contestó el licenciado–. Se leen con facilidad.

–Eso también parece buena idea –dijo el muchacho, y me miró con aprobación, o eso pensé–. ¿No les parece que aquí tenemos una historia? –Miró a su padre, luego a su abuelo. –¿Tal vez una tragedia? (90).

Rey Rosa también enmarca los sucesos de la historia con los clisés del género policíaco: un crimen violento y pasional, una pistola, familias ricas pero disfuncionales, un conflicto intrafamiliar sobre una herencia, una persona encarcelada en un espacio oscuro, una mujer atractiva tipo *femme fatale*, el tema del erotismo y un patriarca que mueve las palancas de la sociedad, son todos elementos de la novela *hard-boiled*, especialmente al estilo de Raymond Chandler:

Pasé al lado de la Vieja y me acerqué a la puerta. Daba vuelta a la llave, cuando recibí un golpe en la nuca. “Como en cualquier película de gangsters” –fue lo que pensé, antes de caer al suelo” (*Caballeriza* 116).

El “Como en cualquier película de gangsters” sobra, pero Rey Rosa quiere enfatizar la idea de que el narrador queda atrapado en su propia ficción, en su propia fantasía novelística, literalmente se despierta en el mismo calabozo clandestino del adolescente amargado, Claudio.

El arte verbal y el artificio de la ficción le permiten a Rey Rosa un control que no tiene sobre la trayectoria de su propio país.⁸ La ficción se convierte en un vehículo para la venganza literaria, una crítica cáustica e indirecta de la clase gamonal y las normas patriarcales que dominan en la mayoría de las familias y que apoyan el statu quo de las relaciones filiales y de género. Así, la novela sirve para retratar de manera alegórica no sólo una sociedad todavía semi-feudal en el campo y permeada por la corrupción, el narcotráfico y los privilegios brutales de la clase terrateniente, sino también la situación del individuo (aquí un escritor) enajenado en un mundo inhóspito, desolador y violento. Igual que en *El material humano*, el individuo lucha para responder a una situación que no da coordenadas claras, para descifrar signos ambiguos que no se prestan a una comprensión completa; termina atrapado en su propia historia-laberinto. Entonces, la *política* de la ficción de Rey Rosa, si queremos llamarla así, no está al nivel de lo que él tiene que decir directamente sobre la injusticia social en Guatemala (las opiniones no-literarias de Rey Rosa sobre el estado de su país son abundantes). Lo político de *Caballeriza* radica, más bien, en un acto de liberación: el impulso literario como un encuentro con un objeto mundano (un evento imprevisto) que se constituye como poético por la fuerza de figuración literaria, la que a su vez inspira un viaje solitario en busca de una verdad artística en un paisaje desolado. Se trata del poder de la narración, del uso de la imaginación, más que una condena sociológica de la archiconocida situación de Guatemala y quizás por esta mezcla de géneros no ha impresionado a algunos críticos.

La autoficción como dispositivo ético

A caballo entre la novela y la autobiografía, la autoficción se desprende de hechos reales en la vida del autor pero estilizados para producir un efecto de novela. No obstante, no todos los críticos están convencidos. Manuel Alberca, por ejemplo, un archicitado experto español en el género, prefiere que la autoficción vuelva a su origen autobiográfico para marcar más tajantemente su diferencia de la novela. Inspirado en el término “antificción” acuñado por Philippe Lejeune, el especialista francés del género de la autobiografía, Alberca critica lo que considera el rompimiento del pacto ético de autenticidad entre autor y lector —el compromiso de decir la “verdad” sobre sí mismo y no ficcionalizar su propia vida—:

Inevitablemente el esquema de la autoficción desde el punto de vista creativo ha de-

⁸ Podríamos aplicar a Rey Rosa la descripción que hace Carlos Monsiváis del proyecto escritural de Salvador Novo frente el caos de México: “reelabora el infierno social como paraíso escritural” (35).

venido en algunos casos en una receta adocenada, de la que el escritor se sirve para introducirse a sí mismo con su nombre propio en el relato, diseñar artificiosas incertidumbres, ofrecer versiones distintas de los hechos históricos o dar un tratamiento frívolo y fantasioso a la experiencia personal. (Alberca, *La máscara o la vida* 317)

Alberca insiste en la facticidad y el compromiso y una defensa de la veracidad, así que aboga por la autobiografía en vez de la autoficción. Sin embargo, me parece una innecesaria diferencia marcada. La autobiografía es quizás el género más ficticio de todos porque se esconde detrás de una afirmación de “decir la verdad” en lugar de lo que es: una selección subjetiva de momentos en la vida de alguien ordenados narrativamente con el fin de producir un cierto efecto en el lector. Al categorizar la autoficción como un género advenedizo u oportunista, no merecedora de tanta estima, Alberca pierde de vista la función ironizadora y lúdica de la autoficción, en la cual el autor cuestiona las certezas de su propia vida, en vez de pretender decir la “verdad” de sus vivencias. Rey Rosa ya había dicho en una entrevista en 2006, año de la publicación del libro, que casi todo es verdadero en la novela, menos el artificio de poner todo en un orden narrativo.⁹ Dada esta dimensión autoficcional, nos encumbe comentar su naturaleza narrativa y su función en la novela.

Para Emiliano Coello, aunque *Caballeriza* “se caracteriza entre otras cosas por poner en práctica interesantes juegos metatextuales que desmontan los procedimientos de la novela negra tradicional” (277), no obstante el crítico literario “debe con toda legitimidad preguntarse a quien podría interesarle verdaderamente que dichos personajes tengan o no su contraparte real” (288). Estoy de acuerdo. Sin embargo, si Rey Rosa nos está retando a demoler la frontera entre los hechos y la ficción al demostrar cómo se monta una novela de la realidad, y si nos está llamando la atención sobre los dilemas de un escritor literario, nos interesa cómo lo hace. Por su parte, en “Ni Marlowe ni Sherlock. Violencia y novela policíaca en tres ejemplos centroamericanos”, María Teresa Laorden parte de la noción de “violencia oblicua” en las obras centroamericanas posconflictos: “la violencia deja de aparecer de forma directa y se convierte en una violencia alegórica” (156). Toma como su corpus de investigación, *Baile con serpientes* (1996) de Horacio Castellanos Moya, *El hombre de Montserrat* (1994) de Dante Liano y *Caballeriza*. Dice que las tres novelas “están despojadas de maniqueísmos políticos y presentan la violencia de una manera indirecta” (158). En cuanto a *Caballeriza*, para Laorden, meter en la narración autoficcional “Rey Rosa” obedece al “impulso de escribir un relato, y no la búsqueda del asesino de caballos” (160): “En la línea narrativa convergen dos crímenes: un crimen aparente que es la muerte del caballo, y un crimen oculto y verdadero que se irá desvelando a medida que el escritor/detective investigue para escribir su novela” (160). Este impulso metanarrativo combina con la autoficción para demostrar el

⁹ “En *Caballeriza* la peripecia es ficticia, los hechos no”, 12 de mayo 2006.

armazón de la novela. En el libro de Ana Casas, en el cual se incluye un ensayo de Manuel Alberca, “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”, Domingo Ródenas adopta la posición contraria hacia la autoficción: en vez de verla como un artificio posmoderno vacío, aboga por lo que llama “un impulso fecundante por el que lo real invade el dominio de la ficción a instancias de la ficción misma, fatigada de su enclaustramiento autorreferencial” (Ródenas 189). *Caballeriza* parece responder exactamente a esto. Al comentar la presencia de un “Rey Rosa” en la novela, Emanuela Jossa declara que “el texto se propone como reflexión acerca del quehacer del escritor: su trabajo, su responsabilidad, su función” (28). Para Jossa, esta es no solo una característica general de la narrativa del escritor guatemalteco, sino “su trayectoria intelectual”: “un movimiento constante, en distintos niveles, entre adentro y afuera, entre la extraterritorialidad y la pertenencia a un espacio preciso y cabal” (33).

Conclusiones

Al terminar el libro, la novela prometida dentro del constructo ficcional no ha sido escrita (queda suspendida como un deseo). Lo que tenemos es un esqueleto de micro-relatos del abogado y las experiencias del narrador mismo que vienen a ser las piedras angulares de una novela que no se escribirá porque en este contexto de injusticia social y corrupción, “nadie va a investigar más. Nunca se sabrá” (*Caballeriza* 140). Así, Rey Rosa escenifica el dilema del escritor literario, que es el dilema de muchos artistas: seguir sus instintos puramente artísticos o ceder al llamamiento de enlistar su obra en la denuncia social, aunque sea indirectamente. Al terminar el libro, la no resolución completa de la trama y la ausencia de la novela deseada apuntan hacia una tensión extradiegética: seguir como un *flâneur* o convertirse en testigo del desastre. Sin embargo, Rey Rosa no reparte moralejas; se contenta con trenzar una historia que hable por sí misma. La verosimilitud de semejante serie de eventos atroces, dado el trasfondo de violencia y desigualdad en un estado de caciques, es suficiente para que el lector saque el sentido profundo: la clase hacendada es la fracción rural, heredera de la vida señorial de España con su cultura equina, sus capas sociales bien marcadas por la raza y cuyo paralelo perverso son los caballos de pura sangre. Rey Rosa simbólicamente mata la noción de sangre pura al hacer matar con su pluma el costoso caballo de raza. El ingenio de Rey Rosa, entonces, recae en este movimiento entre niveles intra y extradiegéticos, incluso a nivel no-literario, que deja al lector vacilando entre ser entretenido u horrorizado al vislumbrar algo mucho más profundo y perturbador sobre Guatemala. Y es más: a pesar de su superficie paródica, aquí hay un mensaje real y no es político, es ético: ¿si te toca nacer escritor en un país que se desintegra, cómo debes aplicar tu arte, si en una dirección está el diletantismo, y en el otro, el didacticismo? Quizás la respuesta esté en escribir una novela como esta.

Obras citadas

- Alberca, Manuel. "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2014. 149-168. Impreso.
- Alberca, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego, 2017. Impreso.
- Casas, Ana, ed. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2014. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *Moronga*. Barcelona: Literatura Random House, 2018. Impreso.
- Coello, Emiliano. "Variantes del género negro en la novela centroamericana actual". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 17 (2008): s.p. Web.
- Coello, Emiliano. "La literatura centroamericana leída por España, desde los años sesenta a la actualidad. Algunos apuntes". *Centroamérica* 22.1/22.2 (2012): 269-284. Web.
- Coello, Emiliano. "El discurso crítico sobre el cinismo en la novela centroamericana contemporánea: bases para una lectura alternativa". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Web.
- El Periódico de Extremadura. "Caballeriza: la peripecia es ficticia, los hechos no". 12 de mayo 2006: s.p. Web.
- Europa Press. "Rodrigo Rey Rosa retrata en la novela 'Caballeriza' la Guatemala de los hacendados". 11 de mayo 2006: s.p. Web.
- Jossa, Emanuela. "Adentro y afuera: lugares y fronteras en la obra de Rodrigo Rey Rosa". *Cahiers d'Études Romanes* 28 (2014): 33-46. Web.
- Kokotovic, Misha. "Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana". *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una historia de las literaturas centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos. Guatemala: F&G Editores, 2012. 185-209. Impreso.
- Laorden Albendea, María Teresa. "Ni Marlowe ni Sherlock. Violencia y novela policíaca en tres ejemplos centroamericanos". *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas* 1 (2017): 153-164. Web.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo: lo marginal en el centro*. México: Era, 2000. Impreso.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012. Impreso.
- Perkowska, Magdalena. "La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 22 (2011): s.p. Web.
- Rey Rosa, Rodrigo. *La orilla africana*. Barcelona: Seix Barral, 1999. Impreso.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Caballeriza*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Impreso.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Otro zoo*. Barcelona: Seix Barral, 2007. Impreso.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Severina*. Madrid: Alfaguara, 2011. Impreso.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Imitación de Guatemala*. México: Alfaguara, 2013. Impreso.
- Ródenas de Moya, Domingo. "Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2014. 169-190. Impreso.
- Sáenz, Ronald. "Se hace lo que se puede y con lo que se tiene a mano': autoficción y parodia policial en Caballeriza de Rodrigo Rey Rosa". *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas* 8 (2018): 41-64. Web.