

02.

La añagaza de la ficción.
Cárcel de árboles,
de Rodrigo Rey Rosa

The lure of fiction. *Cárcel de árboles*, by Rodrigo Rey Rosa

recepción: 30 de junio de 2019
aceptación: 26 de noviembre de 2019

Elizabeth Corral
Universidad Veracruzana



Resumen

El artículo propone un estudio de los recursos y procedimientos que definen el trabajo del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa: lectura, escritura, traducción, apropiación y creación son dispositivos que van forjando el estilo. Las posibilidades de lectura comienzan a multiplicarse mediante la recuperación de otros aspectos que integran la historia de la novela, por ejemplo, el terror y la violencia. El entramado de estos elementos en *Cárcel de árboles* es lo que aquí se denomina “añagaza de la ficción”: espacio escritural donde se cruzan géneros y tonos discursivos que, más allá de tensarse entre sí, generan una paradójica ligereza donde el azar y la risa corren parejas con las dimensiones política y científica del compromiso ético del lenguaje.

The article proposes a study of the resources and procedures that define the work of the Guatemalan Rodrigo Rey Rosa: reading, writing, translation, appropriation and creation are style-forging devices. Reading possibilities begin to multiply by reassuming other aspects that make up the history of the novel, for example, terror and violence. The network of these elements in *The Pelican Project* is what is here called “the lure of fiction”: a writing space where genres and discursive tones cross, generating, on one hand, tensions between one another and, on the other hand, a paradoxical lightness where chance and laughter run paired with the political and scientific dimensions of the ethical commitment of language.

Palabras clave:
Rodrigo Rey Rosa, tono,
lenguaje, escritura, violencia.

Keywords:
Rodrigo Rey Rosa, tone,
language, writing, violence.

Resulta difícil encontrar un trabajo sobre la obra de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958) donde no se aluda a la imagen casi mítica del inicio de su carrera como escritor y aquí la sintetizo para esbozar su trayectoria: Paul Bowles reconoce de inmediato la calidad artística del guatemalteco, le recomienda que escriba en español —como Borges, un autor al que ambos admiran— y recorra Marruecos en vez de asistir al taller de creación en inglés que impartía en Tánger. Cuando el joven vuelve, Bowles le propone ser su traductor, lo que en este caso significa escribirlo en inglés:¹ la editorial City Lights había pedido al estadounidense un texto suyo, pero él decidió entregar unos cuentos de Rey Rosa, *The Beggar's Knife* (1985), a su juicio unas “historias intensas y concisas, como teoremas” (*apud* Freira, 2012); esto hizo que el escritor guatemalteco fuera publicado en inglés antes que en español. En 1989 apareció la segunda traducción, con textos que Rey Rosa enviaba desde Guatemala, *Dust in the Tongue* (1989; *Agua quieta* en español, por el título de otro cuento), y luego vino *The Pelican Project* (1991), como Bowles llamó a *Cárcel de árboles* (este tipo de cambios intriga siempre, y más entre escritores que se conocen). Rey Rosa ha traducido de su maestro *Muy lejos de casa* (1992), *La tierra caliente* (1992), *Palabras ingratas* (1993), la parte denominada “Viajes” de *Días y viajes* (1993), entre otros. Un estudio de estos ejercicios puede arrojar luces importantes sobre los estilos

de ambos.

Rey Rosa dice que Bowles no buscaba enseñar a escribir:² “no me orientaba nunca, ya que no quería que le enseñara mis escritos hasta que estuvieran acabados, pero era una influencia positiva para mí” (Moret, 1999); lo que hizo fue señalar una ruta y mostrar cualidades esenciales de la buena literatura:

No cabe duda de que la claridad y la economía son características del estilo de Bowles. Características que, al dedicarme a la tarea de traducir sus textos, yo deseaba apropiarme. La precisión me parece que puede lograrse por el trabajo; creo que la falta de ésta en materia narrativa suele deberse al descuido, a la pereza. Pero la ambigüedad y lo complejo creo que son cuestiones de carácter, algo que tiene que ver con la personalidad del narrador (Posadas, 2005).

Claridad, economía, precisión se apren-

¹ “**Gray:** What was the first story that Bowles translated and had published? / **Rosa:** It was called ‘The Path Doubles Back.’ / **Gray:** Oh, the title story from that collection. How would you describe the structure of that? Are the vignettes related to each other? / **Rosa:** No, Paul rearranged the order and numbered them like that. And he came up with the title” (Gray 2007: 166).

² “[Bowles] said that he didn’t believe one could teach writing” (Rosa en Gray 2007: 166).



den traduciendo (en su opinión y en la de muchos otros escritores), y luego se consiguen con práctica. Las cuestiones de carácter, en cambio, tienen el sello del autor, más allá de las influencias, aunque sin negarlas. “Formado bajo el signo de Borges, con Paul Bowles como guía y tutor”, lo describe Freira y parece justo cuando escuchamos a Rey Rosa decir que Borges lo “encandiló” en la escritura (Andradi, 2010). El verbo es elocuente.

La cercanía con Bowles posibilitó esa tutoría de la que habla Freira: “Me considero afortunado, agradecido con el destino, con mi suerte: no imagino otra senda mejor para la persona que yo era que la amistad de alguien como Bowles” (Placencia, 2015); agrega que “por él me di cuenta de que era posible organizar la existencia, la vida, alrededor de la práctica de la escritura” (Posadas, 2005).

Ha sido un nómada incansable en rutas transitadas y no tan transitadas, y cuando se asienta en su país, vive en medio de la selva. Otro guatemalteco, Monterroso, siguió un recorrido distinto. Muchos de los grandes escritores de América latina han escrito su obra en países diferentes al suyo, lo que necesariamente deja una marca: “cuando se cambia de paisaje, de lengua y cultura (como ocurre con los viajes) parece inevitable que ocurra alguna transformación [...] el paisaje es algo que debe afectar, que afecta, la conducta de los personajes, de los hombres”, dice el autor (Posadas, 2005). Este es un aspecto importante de reflexión para las historias de

la literatura hispanoamericana; otro es la traducción, como explicó Piglia (2002).³

Rey Rosa vivió entre Marruecos y Nueva York de 1980 al 1992. En el año 2000 volvió a Marruecos, al parecer para despedirse, luego de haber publicado, en 1999, *La orilla africana*: “al final de este largo visitar Marruecos es que me atreví a situar una novela ahí” (Oña Álava, 2012: 4). Se atrevió, aventuro, cuando se sintió en un espacio que ya no era el mismo de Bowles.

Los primeros cuentos de Rey Rosa son piezas muy breves, de un marcado onirismo que les imprime el carácter abstracto que el propio autor señala; ahí están, por nombrar algunos, “El monasterio”, “La señal”, “La entrega” (1985). Son oscuros y herméticos, como ha destacado la crítica a su obra, que también habla de una especie de poemas en prosa. Y el escritor reconoce en su obra un recorrido que va de lo irreal a lo real, de lo fantástico al realismo, y explica por qué: “Creo que en mis primeros cuentos está el horror, pero a la manera

³ En el encuentro sobre traducción que tuvo lugar en la primavera de 1998 en la Universidad de California, en Berkeley, Piglia señaló: “... translation is a good path, perhaps the best one, to follow if one is interested in knowing the history of literary style. Perhaps the history of successive translations of a text would mark better than anything else the mode in which literary style is fixed at a given point in time” (66; traducción de Daniel Balderston).

fantástica, sobrehumana... Un escritor de 19 años todavía no conoce el mundo, el de 40 empieza a saber más. Hay una especie de ruta de lo irreal a lo real en mi trabajo, de lo fantástico al realismo” (Viater, 2012).

Más allá de esta evolución, su literatura recrea realidades violentas, sistemas hostiles, marginación extrema, crueldad interior y también procesos mentales. Su país ha sido el espacio más recurrente en sus obras, pero no el único; están Tánger (*La orilla africana*, 1999, y *Fábula asiática*, 2016), Nueva York (*Ningún lugar sagrado*, 1998), Chennai (*El tren a Travancore (Cartas indias)*, 2001), Patmos, Estambul, Mountain View (*Fábula asiática*), reflejo de su propia itinerancia. Tiene personajes que viven en estados mentales límite o los que están fuera del sistema (“¿quién podría estar a favor del sistema?”, pregunta Rey Rosa a Posadas). La violencia física lo hizo emigrar, pero le ha interesado narrarla desde siempre (“una violencia mental, o interior, en todo el mundo”), aunque no se ha impedido explorar otras posibilidades: “Si en *El cojo bueno* la historia quiere resolverse por medio del perdón, es porque en el momento de cerrar la trama me pareció más interesante sondear el impulso de no venganza que el deseo de venganza, que es el más natural” (Posadas, 2005).

Cuando se le pide que explique de dónde viene su estilo “escueto, preciso, económico”, el autor precisa sus gustos literarios:

Se lo debo a los argentinos, a Borges y a Bioy, pero también a Rulfo. Siempre

vi con distanciamiento la literatura del *Boom*. En Guatemala era lo único que se podía leer por aquella época [...]. Y luego lo que aprendí con Bowles. Él también era un escritor a contrapelo de toda esa corriente de narradores pomposos, era más bien económico (Andradi, 2010).

Empiezo ahora con *Cárcel de árboles* (1991), ejemplo de lo “fantástico” del que habla él, clasificada con justeza bajo la ciencia ficción,⁵ donde el horror se reviste de ligereza.

⁴ Ezequiel De Rosso (2013) estudia los relatos breves de Rey Rosa para explicar desde una perspectiva formal cómo su escritura recrea la violencia.

⁵ Véase el artículo de Luis C. Cano (2012).



Cárcel de árboles: la risa, el azar, la ética

El tono de esta novela y de otras obras del autor tiene en la risa y la ética dos de sus fundamentos primordiales: la ligereza que puede crear la risa (aun la mental) se une a ese como equilibrio con que razonan y actúan algunos de sus personajes (por causas naturales o no), y cuyo particular comportamiento se pone en evidencia gracias al azar. Las relaciones entre estos elementos, me parece, son parte de un procedimiento propio de la escritura de Rey Rosa, medios para confeccionar entramados recios y a la vez aireados que sostengan sus historias llenas de infamia.

“La ficción es más insidiosa, entra como un virus sin que te des cuenta”, declaró el autor a Rodríguez Marcos a raíz de la publicación de *Los sordos* (2012). La añagaza de la ficción: en *Cárcel de árboles*, la historia deshumanizada pertrechada por científicos locos y políticos represores adopta distintos perfiles, el de un relato futurista contado con la vivacidad de un delirio desbocado; el de la investigación de orden criminal, cuando el doctor William Adie tiene que vérselas con el caso del preso lobotomizado; el de la pesquisa alrededor del lenguaje y la escritura, su aprendizaje y sus cualidades expresivas, en el cuaderno del preso. La justeza en el lenguaje y en el entramado de la novela

hacen parecer sencillo lo complejo. El origen de una obra rara vez responde a una sola razón.

Cárcel de árboles no fue un sueño, pero sí una especie de visión: la imagen de un hombre mutilado, atado a un árbol en medio de la selva. Me propuse desarrollar una narración que explicara cómo había llegado allí. Unos meses atrás, en Tánger, había encontrado un librito en francés, un tratado de teratología de mitad del siglo XX, una de mis primeras lecturas en esa lengua. Creo que el cruce de este hallazgo y mi recuerdo de las novelas de Bioy son los principales responsables del relato que el prisionero hace en su “diario”. Y claro, en el cuento⁶ también juega un papel impor-

⁶ *No es mi intención entrar en consideraciones teóricas sobre los géneros, pero me interesa señalar que Cárcel de árboles es una novela corta, no un cuento. El concepto apunta a cierta forma y, al hacerlo, ayuda a delimitar la de la obra que se analiza. La estructura de una historia que contiene a otra —y en Cárcel de árboles habría que considerar también el plano de la escena del prólogo— es una expansión propia de las novelas cortas, centradas en un proceso o transformación. Son coordenadas que a los escritores pueden no importarles (“No sé de qué género son los libros que escribo”, dice el autor a Rodríguez Marcos), pero constituyen guías de estudio (recomiendo consultar www.lanovelacorta.com). En otra entrevista, Rey Rosa señala: “Cárcel de árboles, según yo, se lee más como una novela que como un cuento, pero no porque sea un texto largo, sino por la forma, con esos tres puntos de vista distintos” (Durante, 2007).*

tante el recuerdo de Guatemala: las navidades del '88 las pasé allá, y en la prensa apareció por esos días la noticia del descubrimiento de cárceles clandestinas para prisioneros políticos en el departamento del Petén, o sea, en medio de la selva (Andradi, 2010).

La novela se divide en prólogo, desarrollo y epílogo, cada uno encabezado por un epígrafe clave para la intención del relato. Los dos primeros epílogos se relacionan con la trama y el último, la burla elegante a la demiurga de la historia, con el tono de la novela. El del prólogo, tomado de *El libro azul* de Wittgenstein, se refiere al proceso de pensar, una actividad que opera con signos y que cuando se hace con la mano, da lugar a la escritura.⁷ El segundo (del cuerpo de la novela, donde conocemos al doctor Adie y con él leemos el cuaderno del preso) es de los neuropsicólogos Barbizet y Duizabo y trata sobre redes neuronales asociadas a fragmentos de la experiencia lingüística; señala que hay una red propia a la palabra “madre” y otras dos diferentes para las sílabas “ma” y “dre”.⁸ El tercero, el de un epílogo aún más breve que el prólogo, es de Borges y reza: “También la Esfinge se precipitó de lo alto cuando adivinaron su enigma”.

En el prólogo aparecen los dos personajes que traman todo: la doctora Pelcari y un consejero de Estado; la primera, una científica loca, y el segundo, un político de un país tropical colindante con Belice. La doctora trabaja con loros, realiza un experimento que le permitirá acometer

su “invento” más ambicioso, esta vez con hombres. El consejero ha ido a visitarla para conocer los avances de su tarea; Pelcari coloca a las aves para hacer la demostración y explica que los loros recitarán cuatro versos de Darío. La estructura con la que contaba para el experimento de los loros era su sueño “reducido a la realidad” (11), pero ella anhelaba practicar con humanos en un edificio citadino, grandioso, cuya vista causaría la ilusión de infinito: “Si lograba convencer al consejero de que para pensar los hombres necesitan palabras [...] tal vez podría hacer que la realidad se elevara al ideal” (11).

Los loros recitan y la última sílaba da es-

⁷ “We may say that thinking is essentially the activity of operating with signs. This activity is performed by the hand, when we think by writing; by the mouth and the larynx, when we think by speaking; and if we think by imagining signs or pictures, I can give you no agent that thinks. / Wittgenstein, *The Blue Book*, 6” (Cárcel de árboles: 9).

⁸ “On peut donc penser qu’il existe un réseau neurotique spécifique pour chacun des fragments d’expérience linguistique, qu’il s’agisse de chaque phonème, de chaque mot qui constituera dans notre cerveau le support matériel, l’engramme [sic], de chacune de ces expériences verbales élémentaires. On est, ainsi, amené à admettre qu’il existe un réseau propre au mot ‘mère’, différent des réseaux des syllabes ‘mè’ et ‘re’ eux-mêmes différents des phonèmes ou des lettres ‘m’, ‘è’, ‘r’, ‘e’. J. Barbizet et Ph. Duizabo. / *Neuropsychologie*, III, 29” (Cárcel de árboles: 15).



calofríos al consejero: “Es una voz infernal”, dice. “Son loros, ¿qué quiere?” (11), replica ella, y por sus palabras conocemos a los dos espantajos que sostienen el diálogo (los imagino angulosos y de colores estridentes). Se reproducen los cuatro versos de Darío con unos guiones entre las sílabas que llevan a que remedemos la antipoesía de los animales, pero a la doctora no parece importarle nada más que su ciencia, su idea de establecer entre los hombres en experimentación una sola voz mediante múltiples cirugías cerebrales que eliminen cualquier rasgo de individualidad al vincularlos sólo a una sílaba, si bien unidos integrarían una suerte de cerebro colectivo manejado por una central al mando de ella. No está segura de hablar de pensamiento en caso de que los loros fueran remplazados por hombres, pero sabe que obedecerían órdenes sin rechistar, que es lo que interesa al consejero de Estado. Todavía no ve los límites de su experimento: con diez se formaría la inteligencia de un idiota, con cien, la de una pandilla de salvajes, con mil... El consejero se emociona: “¡Maravilloso! ... Los hombres que voy a ¿prestarle?, usted sabe, están, justa o injustamente, no lo sé, condenados a muerte...” (12).

En las cuatro páginas del prólogo está todo apuntado: las bases de lo que se contará y la escala en que se entonará el relato. De manera sesgada, a través del laboratorio científico y del perfil de los personajes, se prepara la aparición del cuaderno del recluso, que constituye buena parte de la obra; lo que hablan los dos personajes al

inicio de la novela tendrá los efectos y reacciones que encontramos, sin muchos adjetivos, sin tragedia, pero con crudeza, en las anotaciones que el preso hace en él, especie de modulación hacia el tono menor de la escala en que empieza la novela. El experimento delirante de una científica tipo *Ciro Peraloca* con modales de *Scarlet Overkill* da un toque de chifladura, una atmósfera de irrealidad, que ayuda a aligerar la situación horrible contada en *Cárcel de árboles*, cuando *Pelcari* ya trabaja con humanos en medio de la selva y su realidad se expandió, aunque no en la dirección soñada. Otro elemento clave para la ligereza es, por supuesto, el discurso del preso en el cuaderno, texto en el texto, paradójicamente diáfano a pesar de que adopta tonalidades oscuras.

Aunque la genio alucinada sueña con el control, no puede evitar el azar, pero lo recibe con sangre fría: “La doctora *Pelcari* lamentaba no haber operado también a lo largo de la cisura de *Silvio*, lo que hubiera impedido que los prisioneros pensaran con la mano. Pero ni ella ni el consejero habían previsto la posibilidad del accidente aéreo que puso el cuaderno y los lápices al alcance de los prisioneros” (46). En medio de la huida, la mujer sueña con su edificio “semiesférico o hexagonal”, como panóptico de *Bentham*, en el centro de una ciudad de clima frío donde hombres “innumerables cantaban un himno religioso o recitaban estos versos” de *Borges*: “Co-nellos-fue-te-ji-da-la-ma-de-ja...” (47).

Luis C. Cano lamenta que las lecturas a

esta obra de Rey Rosa se hayan quedado en lo político y abre las posibilidades interpretativas al caracterizarla fundamentalmente como ejemplo de la ciencia ficción hispanoamericana,⁹ y la coloca en una ruta que traza de mediados del siglo XIX a fines del XX. Me parece una propuesta brillante. Supongo que sus reparos pueden responder, por un lado, a la innegable repetición en las críticas y, por el otro, a los rasgos mismos de la CF, que expone con claridad; condensa en unas líneas de peso los aspectos sociales, históricos, políticos que están en la novela y han sido tratados por la crítica, pero también sostiene la supremacía de la lectura genérica sobre cualquier otra, lo que da qué pensar, sobre todo en autores como Rey Rosa. Lo que afirma sobre el narrador que “desplaza el foco de interés de las transgresiones a los derechos de los individuos y resalta la mirada autorreflexiva sobre constantes que caracterizan la modalidad escritural, las relaciones que se establecen entre oralidad y escritura, y el posicionamiento de la obra en una tradición escritural específicamente hispanoamericana” (2012: 393), es irrefutable; en la novela hay momentos enteros contruidos o tocados por la mirada puesta en el lenguaje y conscientes de su lugar en la tradición, pero, como las líneas que cito arriba, describen más que nada al cuaderno, y éste no es el único discurso de la obra. En el prólogo sabemos cómo se forjaron las circunstancias de la escritura del cuaderno y más adelante conocemos su contenido gracias a los actores que constituyen la tercera versión de la historia, la de quienes hallan al preso casi muerto en

el manglar y participan involuntariamente en su destino fatal. Ahí se nos cuenta una investigación en dirección contraria a la de Pelcari, la que el doctor Adie emprende para entender el significado neurológico de la red de cicatrices en la cabeza del hombre que encontraron, descrita así por el mecánico Walker: “Alguien hizo de su coco un colador” (16).

El texto en letra más pequeña y mayor sangría —poco más de diecinueve páginas de la novela compuestas por el cuaderno del hombre— abandona la tercera persona para adoptar la primera: “De pronto, me parece que veo el dibujo” (19). Esa es la oración inicial, críptica, que nos regresa al epígrafe de Wittgenstein, el descubrimiento que el preso hace de su capacidad de pensar escribiendo, aunque él todavía no entiende nada; y también abre otras posibilidades, sobre todo cuando conocemos el talante del personaje, indagador y con una capacidad de observación entrenada. El primer movimiento tuvo mucho de acto reflejo: “La punta del lápiz, creo, fue la que fue buscando el papel” (20), y luego, cuando la mano comienza a formar palabras, el adiestramiento se deja ver: “Conforme voy escribiendo, mi mano vacila

⁹ “Lo que realmente es significativo para la inclusión de esta novela en la CF es la adopción de un principio que aspira a establecer cierto tipo de verdad, y que entreteje referencias a procedimientos e investigadores que trabajan en el área de la neurocirugía” (2012: 396).



menos y me parece que veo con más claridad” (20).¹⁰ Los rasgos del personaje se esbozan entrecortadamente, a través de lo que llama su atención y lo lleva a escribir. Rey Rosa hace trazos sutiles, como los del pincel en las caligrafías orientales.

El azar y la risa, ya lo dije, tienen papeles destacados en la novela. La segunda quizá pueda verse reflejada en algunas de las citas que he agregado. Del primero hablé con relación a la doctora Pelcari, la aparición del cuaderno y los lápices que modifican todo para convertirse subsecuentemente en ancla existencial, arma de muerte, muestra del fracaso científico.

Hay una violencia enorme en la historia, se ha visto. La del doctor Adie es ejemplo de la violencia involuntaria, la del médico incapaz de entregar el cuaderno al enfermo ni darse cuenta de que el preso lo necesita tanto como un buzo necesita su tanque de oxígeno. La voluntaria está representada desde el principio, implacable, esperpéntica, salpicada de risa. En el cuaderno encontramos la condición del preso, la muestra de esa violencia y, como señalé, el color cambia, como la parte en blanco y negro de una película que empieza y termina a colores. Al mismo tiempo, ese estado neuronal lo lleva a tener una perspectiva clara pero como con sordina, una impresión atenuada por la distancia desde la que se relaciona con el mundo. Todo pasa por la escritura y ésta le va aclarando su realidad: depende por completo de ella. El estado neurológico y la necesidad de ahorrar papel son factores que intervienen

en el estilo:

...vi a otro prisionero que venía corriendo por la orilla del arroyo, gritando ‘¡Er! ¡Er!’ [la sílaba que le quedaba luego de las operaciones]. Fue alcanzado, y destrozado, por cinco o seis perros. Los guardias, que llegaron al punto, no interrumpieron a los brutos. Cuando éstos por fin se alejaron del cuerpo, uno de los guardias extendió en el suelo un trozo de plástico negro, donde echaron los restos. Entre dos guardias doblaron el plástico para formar una bolsa y se alejaron sin mirarme (21).

Algunas de las anotaciones del preso son, como la anterior, la lucha por la sobrevivencia en la selva (natural y castrense), uno de los tipos de experiencias registradas; otro, que Cano aborda desde el género, indaga en las relaciones entre el lenguaje y la memoria, entre el lenguaje y el pensamiento; los matices que proveen el número, la pausa, el timbre, la entonación, variaciones que le han permitido, dice el preso, “darle cierta forma al mundo” (22).

¹⁰ En el encuentro sobre traducción que tuvo lugar en la primavera de 1998 en la Universidad de California, en Berkeley, Piglia señaló: “...translation is a good path, perhaps the best one, to follow if one is interested in knowing the history of literary style. Perhaps the history of successive translations of a text would mark better than anything else the mode in which literary style is fixed at a given point in time” (66; traducción de Daniel Balderston).

También sobre la diferencia entre escribir y leer, la comprensión durante el acto de escribir, que se anula cuando concluye el proceso (“No puedo leer lo que escribo”, 22; más tarde calificará de “experimento feliz” descubrir que entiende lo que vuelve a escribir, 25). Lo político y la indagación sobre el lenguaje están, en más de un sentido, íntimamente vinculados.

El “canto”, como llama a la actividad diaria cuando todos ellos son colocados en determinadas disposiciones en la plaza para emitir su sílaba —la voz humana que ha remplazado a la de los loros—, le produce tanto placer como la escritura: siente cómo se transforma su rostro, tiene una sensación agradable que recorre toda su piel. Le es imposible anotar las palabras del canto, aunque le da satisfacción descubrir que se trata de palabras: “...creo adivinar el propósito de los primeros versos: convencer a estos —¿mil, dos mil?— hombres de que no son más que un solo hombre, que razona, que ama su trabajo y que es feliz. Hacia el final, el canto degenera en recitado, y los versos se convierten en órdenes” (37). El preso responde a los sentidos y describe la ciencia de Pelcari. La naturaleza lo maravilla; odia a soldados y perros. Es curioso y observador. Experimenta, describe y luego empieza a elucubrar: “Creo que mi lenguaje escrito es una versión muy mejorada de mi lenguaje oral” (26). Esta, una verdad irrefutable, es prueba también de un humor negro muy fino: su lenguaje oral, lo que quedó de él luego de que le dejaron el cráneo como coladera, se reduce a una sílaba, *yu*, que alguien como él, obse-

sionado con el lenguaje, ha logrado duplicar al invertirla: *uy*. Pero luego reflexiona (es un verbo que usa con frecuencia): “Los dos parecen tener el mismo propósito: el permitirme hablar conmigo mismo; pero con uno, el oral, me parece que el que habla es un ser inferior; con el otro siento que hablo con mi igual, o, a veces, cuando las palabras se siguen fácilmente unas a otras y gracias a ellas concibo ideas nuevas y la forma de mi mundo cambia, es como si hablara con alguien que es mi superior” (26). Cambia el fiel de la balanza. Percibe, siente y luego razona y se pregunta, recuperando la humanidad que le quitaron: “El gran ruido que produce la bandada, no el ruido estridente que produce un solo pájaro, ¿quiere decir algo?” (31).

El cuaderno no está escrito por un único preso, sino por dos. “Escribo. Me veo a mí mismo que escribo. No sé cómo escribo...” (32). La voz del nuevo preso, el otro Yu, también inicia un examen sobre la autorreferencialidad, y establece un diálogo con el primero: “La palabra libertad no me parece vaga. Ha causado en mí una sensación particular. Creo que tiene que ver con el pasado” (33). Es un periodista (lo sabemos después) que encuentra la forma de explicar lo abstracto: “Digamos que la libertad es algo vago. Su ausencia no lo es” (34).

Como último aspecto, no el menos importante, vuelvo al plano ético de la novela. El primer preso, al que conocemos más, afirma sentir respeto (ante las muestras de inteligencia aguda) y remordimientos (al



manipular a otros), y cuando hace uso de su fuerza, pálida réplica del mundo en el que se encuentra, recupera pronto su naturaleza: “casi le pido perdón por haberlo amenazado”. También escribe una regla que aprende a partir de una vivencia: “Está claro que matar es un error” (35) y reflexiona si ha obrado “con justicia” (37): son los mutilados de la novela los que dan muestra de una comprensión y una conducta ausentes de los personajes “completos”. En el epílogo encontramos de nuevo a la doctora Pelcari, la dama de

hielo, con loros, como al principio, a los que acaba de liberar. Destruyó toda la evidencia del experimento y habla de los cien guardias indígenas muertos porque los reos, luego del canto, habían recibido la orden de asesinarlos. No lo lamenta y en cambio interpreta la historia a su favor: “el invento no podía ser inhumano, pues no privaba al hombre de su voluntad. La prueba: los dos hombres que se habían fugado” (45). Parte entonces a la ciudad en helicóptero y desde las alturas ve que la casa blanca arde, tal como predijo ■

Referencias

- Andradi, Esther, 2010. “Por una lectura de vanguardia”. *La Jornada Semanal* 793 (16 de mayo) <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/16/sem-esther.html>. Consultado el 13 de junio de 2019.
- Cano, Luis. C., 2012. “Cárcel de árboles, de Rodrigo Rey Rosa, y la meta-ciencia-ficción”. *Revista Iberoamericana* 238-239 (ene.-jun.): 389-403.
- De Rosso, Ezequiel, 2013. “Evocación, alusión, ampliación: formas de la ficción en los relatos de Rodrigo Rey Rosa”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 6.
- Durante, Erica, 2007. “Empiezo a escribir escribiendo”. Entrevista con RRR. *Recto/Verso*. No. 2 Latinoamérica (diciembre). <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article60>. Consultado el 13 de junio de 2019.
- Freira, Silvina, 2012. “Los caminos de la escritura según Rodrigo Rey Rosa”. *Página 12* (15 de marzo). <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculo/4-24609-2012-03-15.html>. Consultado el 4 de junio de 2018.
- Gray, Jeffrey, 2017. “Placing the Placeless: a Conversation with Rodrigo Rey Rosa”. *A Contra Corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* 2 (invierno): 160-186. https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_07/Gray.pdf. Consultado el 13 de junio de 2019.
- La novela corta. Una biblioteca virtual*. Gustavo Jiménez (director). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, f,l,m. <http://www.lanovelacorta.com>.
- Moret, Xavier, 1999. “Rodrigo Rey Rosa novela el hechizo de Tánger en *La orilla africana*”. *El País* (7 de diciembre). https://elpais.com/diario/1999/12/07/cultura/944521204_850215.html. Con-

sultado el 6 de junio de 2019.

Oña Álava, Sebastián, 2012. “Para Rodrigo Rey Rosa. ‘Quién quiere leer pura fantasía’”. *Revista Pilquen* 15 (diciembre).

Piglia, Ricardo, 2002. “Writing and Translation”. Transcripción de Sergio Waisman, traducción de Daniel Balderston. En Daniel Balderston (editor), *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany, State University of New York Press: 64-67.

Placencia, Azucena, 2015. “Rodrigo Rey Rosa: realidad, ficción y estilo”. *Diario de Cuba* (2 de diciembre). http://www.diariodecuba.com/cultura/1449026545_18510.html. Consultado el 5 de junio de 2019.

Posadas, Claudia, 2005. “Una escritura sin precipitaciones. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 29 (marzo-junio). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>. Consultado el 20 de mayo de 2019.

Rey Rosa, Rodrigo, 1992. *Cárcel de árboles*. Barcelona: Seix Barral.

Rodríguez Marcos, Javier, 2012. “Violencia y redención”. *El País* (15 de septiembre), https://elpais.com/cultura/2012/09/12/actualidad/1347446988_369177.html. Consultado el 22 de junio de 2019.

Viater, Nora, 2012. “El inconsciente de la violencia”. *Clarín* (2 de mayo), en *La casa del autor* <https://lacasadelaautor.blogspot.com/2012/05/el-incosciente-de-la-violencia.html>. Consultado el 22 de junio de 2019.

