



Kristine Vanden Berghe
Université de Liège
kristine.vandenbergh@uliege.be

***Caballeriza* de Rodrigo Rey Rosa. Reflexiones sobre una novela menor de un escritor mayor**

***Caballeriza* by Rodrigo Rey Rosa. Reflections on a Minor Novel by a Major Writer**

Resumen

Partimos de un juicio emitido por Rodrigo Rey Rosa sobre su novela *Caballeriza* (2006) para estudiarla como una novela menor de un escritor importante. Basándonos en el marco teórico propuesto por Matthieu Liouville sobre la literatura menor, analizamos la índole lúdica del texto que juega paródicamente con otros textos, especialmente con la novela fundacional y el policial de enigma. A su carácter de juego contribuye asimismo el que se presenta como una autoficción, un género lúdico por excelencia. Aunque la ligereza y la falta de relevancia de lo lúdico habrán contribuido a que el autor se distancie de su texto, por otra parte, consideramos que escribirlo puede haber sido necesario para que Rey Rosa pudiera acceder a otra etapa en su escritura, a textos mayores como *El material humano* (2009).

Palabras claves

Rey Rosa, Parodia, Literatura menor, juego, novela policial.

Abstract

We start from a judgment made by Rodrigo Rey Rosa about his novel *Caballeriza* (2006) to study it as a minor novel by an important writer. Based on the theoretical framework proposed by Matthieu Liouville on minor literature, we analyze the playful nature of the text, which plays parodically with other texts, especially with the foundational novel and the enigmatic detective novel. The fact that it is presented as an autofiction, a playful genre par excellence, also contributes to its playfulness. Although the lightness and lack of relevance of the ludic may have contributed to the author's distancing himself from his text, on the other

hand, we consider that writing it may have been necessary for Rey Rosa to access another stage in his writing, to major texts such as *El material humano* (2009).

Keywords

Rey Rosa, Parody, Minor Literature, game, detective novel.

En 2013 Alfaguara sacó un volumen titulado *Imitación de Guatemala*, que recoge cuatro novelas negras breves de Rodrigo Rey Rosa. Es introducido por una nota en la que el autor comenta la relectura que hizo de ellas, una experiencia que no fue del todo satisfactoria y que lo llevó a distanciarse de estas novelas que había publicado bastante antes, entre 1996 y 2006. Su decepción le generó entonces el comentario siguiente: “Releerse a sí mismo no es necesariamente una experiencia agradable, aunque puede ser instructiva” (*Imitación* 9). Entre las observaciones que dedica a cada texto, las que tratan del último de ellos, *Caballeriza* (2006), son las más críticas: “*Caballeriza*, que quizá debí suprimir (el cuarto número no me trae buena suerte), debe ser leída más en clave de farsa que como novela negra. Se hace lo que se puede y con lo que se tiene a mano” (ibíd.). Al referirse a estas palabras, Jeffrey Browitt se ha hecho las preguntas siguientes:

¿Qué significa ‘farsa’ aquí? ¿La parodia del género policial (la imitación de las características del género)? ¿Los elementos cómicos (que los hay)? ¿Es la trama una farsa (es decir, parece verosímil, 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. Diría que es todo lo de arriba. (221)

Por mi parte, estimo que, al calificar la novela como una farsa, el autor orienta su lectura sencillamente en clave de “obra de teatro cómica, generalmente breve y de carácter satírico” (DRAE) y que, al subrayar así su tono ligero y su extensión reducida, parece querer evitar ante todo que se la juzgue como un texto



importante. Sugiere al contrario que se la lea como un relato menor dentro de su obra. Esto se puede entender: en el texto escasean los recursos de ficción característicos de la escritura del autor guatemalteco, llena de alusiones y de amplificaciones, o de técnicas narrativas que proponen varios itinerarios de lectura, como las han estudiado, por ejemplo, Ezequiel De Rosso o Emiliano Coello Gutiérrez. Prescindiendo de tales técnicas literarias sofisticadas, en *Caballeriza* Rey Rosa más bien privilegia el estilo bufo, el ritmo veloz y cierta teatralidad exagerada.

Globalmente, las evaluaciones de los críticos coinciden con los del autor, ya que emiten juicios poco elogiosos sobre *Caballeriza*, la mencionan de paso o, aún más a menudo, la desatienden.¹ La novela cuenta en efecto con muy pocos estudios de lectores profesionales, y hasta ahora solo dos de ellos -Ronald Sáenz y Jeffrey Browitt- se han ocupado de analizarla más en detalle. Mientras que Sáenz investiga ante todo su relación paródica con la novela policial, posteriormente Browitt ha ampliado el análisis al interesarse también por su nivel metaficcional y su mensaje ético, subrayando sin embargo también su carácter farsesco. En este ensayo a mi vez tomaré como punto de partida el comentario despreciativo de Rey Rosa sobre su relato a fin de seguir profundizando en su faceta de ‘farsa’. Sin embargo, mi análisis se distingue de los anteriores en la medida en que partiré de un marco teórico diseñado para analizar novelas menores escritas por escritores importantes. Dicha teoría contribuye, primero, a revelar algunos principios de construcción de *Caballeriza* que aún no han sido examinados, y permite, segundo, hablar de lo menor y de lo mayor en la obra del escritor guatemalteco sin quedar en la esfera de lo intuitivo o de los meros juicios de valor, inevitablemente subjetivos.

En realidad, la cuestión del clivaje entre lo menor y lo mayor no cuenta con mucha teoría, como recuerda Yves Delègue en un libro que dedicó al tema en 1996 con Luc Fraisse. En 2013, Matthieu Liouville, otro sociólogo de la literatura francés, seguía lamentando que hubiera un déficit teórico al respecto y, en un

¹ Véase Sáenz para un listado de los comentarios negativos (43).

intento por paliarlo, propuso un esquema de análisis propio. Según Liouville existe una correlación bastante estable en el tiempo entre un texto que se califica a sí mismo como menor y la esfera de lo lúdico.² Por una parte, define esta esfera en función de su gratuidad, pues el juego no tiene otra finalidad que sí mismo, no desea lograr ningún objetivo exterior. Esta es la razón por la que la literatura menor suele causar aprensión o menosprecio: amenaza con revelar el carácter inofensivo, irrisorio y menor de la literatura misma, a la que puede entonces desacralizar. Por otra parte, cuando se habla del juego *en* la literatura, dice Liouville, se suele pensar en juegos *con* la literatura, en textos que toman otros textos como si fueran juguetes, transformándoles el sentido mediante el pastiche, la parodia u otras manipulaciones literarias. Desde su punto de vista, una escritura lúdica-menor juega con las obras mayores o con los principios mayores del campo literario: “l’écriture ludique n’est pas mineure par médiocrité, mais surtout en ce qu’elle joue avec les œuvres majeures ou les principes majeurs du champ littéraire” (Liouville 197).³ Su ambición y su efecto consisten en suscitar el goce o la risa. Entre la enseñanza y el placer, se queda con el último, tanto en el nivel de la escritura como en el de la lectura. Incluso el texto menor más satírico no pretende inscribirse en el canon literario ni tampoco instruir al lector o, al menos, no es su propósito principal.

En lo que sigue demostraré que *Caballeriza* incluye los aspectos principales de la literatura menor tal y como la concibe Liouville. Para ello partiré de las relaciones paródicas que teje con varias obras y con distintos géneros. Comenzaré centrándome en cómo juega con *Doña Bárbara* (1929), novela emblemática de Rómulo Gallegos y una de las novelas latinoamericanas fundacionales más importantes de la primera mitad del siglo XX. Rey Rosa también se divierte o divierte al lector mediante una serie de alusiones al género de enigma y al negro, especialmente, a las novelas de Agatha Christie y *El padrino*, de Mario Puzo o, en

² Liouville subraya que no habla de autores menores, sino de textos escritos por autores importantes que estos califican de menores.

³ “La escritura lúdica no es menor por ser mediocre, sino sobre todo porque juega con las obras mayores, o con los principios mayores del campo literario” (trad.mía).

su versión filmica, de Francis Ford Coppola. En tercer lugar, establece un diálogo menos específicamente intertextual pero más architextual con el género autoficcional. Terminaré argumentando que, aunque la relación lúdica que la novela instauro con este archivo de textos y géneros la convierte en una parodia literaria ‘menor’, desempeña un papel significativo en la producción literaria del autor, lo cual es una razón de más por la cual merece que se la atienda.⁴

El narrador de *Caballeriza* es un escritor guatemalteco del que nos enteramos hacia la mitad de la novela de que se llama Rodrigo Rey Rosa. Cuenta cómo acompañó a su padre a la fiesta del ochenta cumpleaños de un finquero llamado Guido Carrión. Cuando, en medio de la celebración, alguien incendia la caballeriza y muere un caballo carísimo, al narrador se le acerca Jesús Hidalgo, un licenciado abogado, también invitado a la fiesta. Estimula a Rey Rosa, escritor en busca de materia novelable, a que escriba un relato sobre este crimen y le ofrece su ayuda. Juntos improvisan una pareja detectivesca y descubren que, después de la fiesta, ha desaparecido el hijo del mayordomo. Cuando vuelven a la finca en busca de la verdad, son retenidos allí por Carrión y su hijo, ‘La Vieja’. A su vez hace su aparición el hijo de este, llamado ‘el muchacho’. Joven adulto, fue encarcelado en un calabozo de la finca por su padre y su abuelo como castigo por su mala conducta; pero escapa de su cárcel cuando se entera de que ha sido desheredado. Armado con una pistola, encierra a todos los presentes en un cuarto de la casa y los empieza a amenazar. En un momento de descuido, su padre lo mata. Después de este acontecimiento, los Carrión encierran al escritor para evitar que pueda difundir los hechos, pero Rey Rosa a su vez logra salir del calabozo y vuelve a casa. Un personaje a primera vista algo secundario y, sin embargo, pivote de la acción es Bárbara Braun, la mujer de ‘La Vieja’ que este había designado como su nueva heredera en detrimento de su hijo.

⁴ Ronald Sáenz apunta varias veces a su carácter lúdico, aunque no lo relaciona con el carácter menor del texto. También Jeffrey Browitt alude al juego en su artículo: “Rey Rosa juega con todos estos niveles” (125).

La desviación del romance fundacional

Cuando, después de la fiesta y del incendio, el abogado y el escritor vuelven a la finca en busca de la verdad, este le explica a un guardián que ha venido a hablar con ‘Doña Bárbara’ (70).⁵ Al lector que aún no hubiera visto los guiños que el texto hace a la novela de Rómulo Gallegos, el juego intertextual ahora se le revela con mayor claridad. Como la protagonista del escritor venezolano, la Bárbara de Rey Rosa es amazona, pues trabaja como caballeriza de Don Guido Carrión, y vive rodeada de caballos. Pero mientras que la doña Bárbara original vivía del ganado, su versión parodiada no come carne roja y pide que le preparen un plato alternativo cuando la compañía se sienta a la mesa (83, 87). Sin embargo, ambas mujeres son devoradoras de hombres. La Bárbara de *Caballeriza* es la segunda mujer de La Vieja y se sugiere que también era la amante del hijo del mayordomo, el Mincho, que, posiblemente por esto, puede que haya sido asesinado por La Vieja. Se insinúa asimismo que el abogado la conoce mejor de lo que dice (63) y es obvio que le parece atractiva igualmente al escritor (62-63). Al final de la novela de Rómulo Gallegos, doña Bárbara abandona la escena a favor de su hija. Bárbara Braun toma una decisión parecida al abandonar la finca para volver a su país, que es, como lo sugiere su apellido, Alemania. Aunque la propia Bárbara no es culpable de ningún crimen, indirectamente sí tiene responsabilidad en dos asesinatos. Por una parte, provocó la muerte del muchacho después de haberse convertido en la heredera de La Vieja. Por otra parte, podemos especular que este puede haber matado al Mincho porque Bárbara tenía una relación con él. El personaje de la amazona contribuye a transnacionalizar la violencia y el mal; ilustra que los crímenes no solo involucran a personajes guatemaltecos, sino que la responsabilidad recae también en un personaje europeo. Su mismo apellido apoya esta idea al evocar la figura de Eva Braun, la amante de Hitler.

⁵ Las páginas de la novela remiten a la edición de 2006 de Seix Barral, Barcelona.

El sistema onomástico entero de la novela desempeña un papel importante en la construcción de la farsa, y el licenciado Jesús Hidalgo contribuye a esta lógica. Hace pensar en el abogado de la novela de Gallegos, que se enfrenta a Doña Bárbara y quiere civilizar el llano, llamado Santos Luzardo. Mientras que Jesús intensifica irónicamente la santidad de Santos, Hidalgo se parece fonéticamente a Luzardo. Le falta, sin embargo, la luz implicada en el apellido de este. En comparación con Santos Luzardo, que quería aportar la civilización al llano venezolano, el licenciado de *Caballeriza* es tan solo un hidalgo, “una persona que por linaje pertenecía al estamento inferior de la nobleza” (DRAE). Personaje ambiguo, gradualmente queda claro que está al servicio de la familia Carrión y que le calza con bastante adecuación la etiqueta de abogangster (86) que le aplica en cierto momento ‘el muchacho’. A diferencia de su predecesor Luzardo, con quien comparte la misma profesión de la abogacía, no encarna la civilización. De hecho, cuando consideramos al personaje de Hidalgo en función de Santos Luzardo, destaca que en la Guatemala que pinta Rey Rosa, de la que la finca es un microcosmos, ha desaparecido cualquier huella de civilización.

Así, las alusiones paródicas a Doña Bárbara contribuyen a la crítica satírica de la sociedad retratada. Esta crítica cobra todo su sentido a la luz de la lectura que hizo Doris Sommer (2004) de *Doña Bárbara* como un romance fundacional. Los romances nacionales fundacionales de finales del siglo XIX y principios del XX, dice Sommer, giran en torno a parejas que superan las diferencias que las separan (por motivos raciales, regionales, políticos o religiosos) para fundar una familia. Los políticos los impusieron en el sistema escolar para que fueran leídos como alegorías de la formación de las naciones que estaban llenas de conflictos. Desde el poder pensaban que estos textos podían funcionar como lecciones: los lectores debían comportarse como los personajes, amarse a pesar de sus diferencias y procrear para poblar. En *Doña Bárbara*, esta pareja ejemplar es representada por el abogado caraqueño Santos que se casa con la campesina iletrada Marisela, la hija de Doña Bárbara, y el final de la novela les augura un futuro feliz.

Otro presente y otro porvenir muy diferentes sugieren las relaciones entre los personajes en *Caballeriza*. En vez de la pareja heterosexual que se ama y procrea, se nos presenta una mujer que mantiene relaciones sexuales con varios hombres de la finca sin darles, sin embargo, hijos. Su marido tiene un apodo que lo disminuye y lo feminiza, ya que lo conocemos como La Vieja; en su armario, su hijo –fruto de un primer matrimonio fracasado– descubre, además, un frasquito de Sildenafil, otra señal de la poca virilidad de su padre. El único ‘hijo’ de la historia, ‘el muchacho’, es rechazado por su familia y matado por su progenitor. De la ficción fundacional no queda nada, la línea genealógica se quiebra y Guatemala es representada como un país donde la construcción de la nación se malogró. Lo que permanece es un ambiente violento y mafioso en el que reina la impunidad, sin héroes pobladores ni civilización.

Juegos con la novela de enigma y el género negro

Siendo una parodia de la novela fundacional, *Caballeriza* se presenta aún más claramente como un juego paródico con la clásica novela de enigma, ostentando al mismo tiempo una serie de rasgos característicos de la novela negra. Agudo analista de la novela de crimen, Yves Reuter (2009) ha propuesto un esquema que recoge las diferencias más significativas entre ambas variantes. En cuanto a la novela de enigma tradicional, conoció un auge importante entre las dos guerras mundiales. Su trama involucra a personajes acomodados, burgueses o nobles y a esta delimitación social corresponde otra en el espacio: el crimen y la acción principal se concentran en un espacio cerrado, como, por ejemplo, un tren, una isla o una mansión. La novela de enigma ilustra, además, una visión particular de la realidad en la medida en que el detective no solo identifica al culpable, sino que logra restablecer el orden que el crimen había desmantelado. No en vano se la ha llamado a veces el relato del optimismo moderno (Colmeiro 60). A su vez, también la variante negra, cuyo desarrollo es simultáneo con el de la novela de

enigma (Reuter 25), es hija de su tiempo. Pero sus autores comunican una percepción distinta sobre ese tiempo: para ellos, en su época, creer en el orden es ser ingenuo, pues la violencia criminal afecta a todas las clases sociales y se infiltra en todos los espacios. El detective de la novela negra abandona su despacho, se lanza a los espacios abiertos y atraviesa la geografía urbana en busca de los malvados. Él mismo dista de ser el personaje puro e inocente que es en la novela de enigma y su moral a menudo es dudosa. En vista de estas características del género negro, no sorprende que sea imposible que, al final, se restablezca el orden social.

Caballeriza alude a estas dos variantes de la novela del crimen: mientras juega paródicamente con la novela de enigma, se adhiere a las principales normas de la novela negra. De la primera, toma la clase social de sus personajes, así como el espacio donde ocurre la acción. Los principales implicados en la historia son los hiperricos que se mueven en la cumbre de la pirámide social guatemalteca. Los crímenes y la mayor parte de la acción ocurren en la lujosa finca de Guido Carrión que, además, es un espacio completamente cerrado. Hasta qué punto lo es, queda demostrado por la presencia masiva del personal de guardia, por los guardaespaldas armados de los invitados a la fiesta y, dentro de la mansión, por el calabozo y, luego, el encierro de todos los personajes. Emanuela Jossa ha dicho sobre los cuentos de Rey Rosa que en ellos los lugares contribuyen “a las dinámicas de las relaciones de poder, así como a la construcción de la realidad y de la subjetividad” (4). Esto también pasa en *Caballeriza*, donde, además, evocan paródicamente los espacios del policial de enigma. La parodia es muy palpable en una escena al final del relato cuando el muchacho, después de escapar de su calabozo, reúne a todos los personajes en una habitación de la casa, como pasa en las novelas de Agatha Christie:

La vieja y don Guido se sentaron en un sofá, que miraba al escritorio, y el muchacho cerró con llave la puerta del corredor. Le indicó a Bárbara un sillón cerca de la puerta, y el licenciado y yo fuimos invitados a sentarnos

en otros dos sillones, de espaldas al balcón. El muchacho dio una vuelta por la pieza, echó una mirada por el balcón, y fue a sentarse al escritorio. Después de revolver un momento en los cajones, sacó un gran revolver negro, que nos mostró con un gesto burlesco solemnemente, y lo puso sobre el escritorio.

Vamos a esperar a que llegue ese café, y luego nos ponemos a platicar en serio. (98-99)

Y como ocurre también en las novelas de la escritora inglesa a través del personaje de Poirot, los lectores nos enteramos en ese momento de los pequeños secretos de los personajes, de algunos elementos que nos habían sido escamoteados, como el hecho de que el heredero natural hubiera sido desheredado. También es allí donde el padre mata a su hijo, con lo cual se produce un crimen en el cuarto cerrado, considerado por Ricardo Piglia “el otro movimiento fundador del género [de la novela de enigma]” (84).

Sin embargo, encontramos algunas desviaciones significativas frente a este género. Así, quien revela la verdad no es el detective sino ‘el muchacho’, que es al mismo tiempo víctima y victimario, con lo cual las divisiones entre buenos y malos, claras en el género de enigma, se borran.⁶ Además, quedan algunas incógnitas, como quién ha matado al Mincho o si realmente está muerto. Por último, mientras que las novelas de enigma tradicionales terminan con una vuelta al orden, en la reunión final de *Caballeriza* se produce otro crimen, lo cual genera enseguida una gran preocupación por ocultarlo. El peligro no ha desaparecido del todo, y mientras que el detective de la novela de enigma tradicional vuelve tranquilo a su hogar, su colega de la novela negra, Rey Rosa, es capturado por los malvados y, después de escaparse, durante días no se atreve a salir de casa.

⁶ El narrador supone, en efecto, que el muchacho mató al guardia Wilfrido, cuyo cuerpo descubre cuando es encarcelado en el cuarto subterráneo que, hasta poco antes, había sido la cárcel del muchacho.

Que los ingredientes tomados prestados de la novela de enigma tradicional reciban un tratamiento irónico, lo ilustran igualmente las palabras con las que el narrador se refiere al momento en que emprende su pesquisa con el licenciado. Dice entonces: “salimos de excursión” (35). La palabra ‘excursión’ en sí ridiculiza la empresa de volver al lugar del crimen en busca de la verdad. Además, la expresión puede leerse como una alusión metatextual a cómo se abandonan las premisas del policial clásico, que se basa en un espacio cerrado, a favor del policial negro o duro que supone espacios más abiertos, desplazamientos, viajes y persecuciones. Esta variante negra de la novela de crimen es más apropiada a la hora de dar cuenta de la realidad guatemalteca de hoy, parece decir el autor.

La novela de Rodrigo Rey Rosa, por lo tanto, subvierte el modelo del género de enigma al integrar los principales rasgos del *noir*, entre los cuales podemos mencionar la moral ambigua del detective (Colmeiro 61), la importancia de la confrontación física (Reuter 66), y la preocupación por documentar un estado de la sociedad (recordemos que Sonia Mattalía califica a la novela negra en términos de “una escenificación de las formas más siniestras del mal contemporáneo” 30). Al reflexionar sobre el género, Ricardo Piglia destacó que sus dos componentes principales, sus dos ejes constantes, son el dinero y la mujer: “la relación con las mujeres y con el dinero es la clave” (94). En *Caballeriza* son los dos móviles inmediatos de los crímenes, que se explican por el conflicto en torno a la herencia y por la atracción que ejerce Doña Bárbara. El mismo narrador Rey Rosa llama la atención sobre los parecidos entre los acontecimientos que relata y el género negro. Justo antes de perder la conciencia porque lo golpean, logra reflexionar durante un breve momento: “‘Como en cualquier película de gangsters’, fue lo que pensé, antes de caer al suelo” (116).

Por su parte, el lector no tardará en percibir numerosas alusiones a una de las obras más emblemáticas del *noir*, es decir, *El padrino*. El apellido Carrión, que el muchacho asocia con la palabra carroña (122), también evoca el de Corleone, y el nombre de pila del padrino guatemalteco, Guido, el del Vito italo-estadounidense. El caballo con cuyo asesinato arranca la pesquisa y cuyo precio

exorbitante fue recordado ante los invitados en la fiesta, hace eco de la famosa escena de la cabeza del caballo muerto en la cama de Jack Woltz en *El padrino*. De forma global, el ambiente que reina en el microcosmos finquero de *Caballeriza* es el mismo que en la novela de Mario Puzo o en la película de Francis Ford Coppola. Todo allí rezuma lujo y dinero, violencia y autoridad al mejor estilo mafioso. Allí manda el padrino y están ausentes las fuerzas del orden estatales. Pero desde el principio de la novela, cuando al escritor le llaman la atención los coches blindados, los guardaespaldas y las armas de los invitados, también estamos firmemente instalados en espacios que Rosa Pellicer destacó como propios de la novela negra desde los 1990. Según Pellicer, en esa década buena parte de las tramas novelescas abandonaron los lugares urbanos a favor del pueblo o del suburbio, en general, a favor de espacios “cerrados [donde] el clima es opresivo y el poder está concentrado en una persona (un mandatario político, un militar, o simplemente un mafioso) que domina el lugar” (14).

Por las alusiones que incluye a las dos variantes de la novela de crímenes, *Caballeriza* sugiere que el género del policial clásico de enigma es tan poco apropiado para dar cuenta de la realidad guatemalteca como la novela fundacional. Tal y como pasa en esta, en el policial clásico el desenlace supone una regeneración, y escenifica una vuelta a un mundo ordenado y pacífico. Como expresa su fe en la posibilidad de orden, se la ha acusado de abogar a favor del mantenimiento del *statu quo* y de ilustrar la confianza en la ley y el orden burgués. Globalmente, su efecto es tranquilizador (Colmeiro 60-61). Rey Rosa problematiza estos presupuestos optimistas y la ideología conservadora de la novela de enigma al evocar el género negro y al incluir sus reglas fundamentales.

Autoficción

Gracias a que La Vieja presenta al escritor ante su padre, sabemos que es el hijo del textilero Rey Rosa (75) y poco después el anciano lo llama por su nombre

de pila, Rodrigo (76). En ese momento se confirma lo que se venía sugiriendo de una forma más implícita desde el inicio del relato, es decir que estamos leyendo un texto autoficcional, una novela cuyo narrador y personaje principal se presenta, gracias a su identidad onomástica, como un doble del autor.

La novela comienza cuando Rodrigo describe la fiesta de don Guido a la que su padre fue invitado. Sin estar él mismo acostumbrado a ese tipo de acontecimientos que reúnen a hombres armados y rodeados por guardaespaldas, acompaña a su progenitor porque ya es anciano y porque en la fiesta no se admiten mujeres. Es, pues, una de las pocas personas que podían venir con él. Aunque se siente fuera de lugar entre los demás invitados, no pasa del todo desapercibido. Algunos de los presentes lo reconocen como escritor, sin embargo, sin haberlo leído: “Alguno me felicitó por un artículo aparecido en la prensa o por algún libro que no había leído pero de cuya publicación estaba enterado” (18). La irrelevancia de su obra también destaca en una conversación dirigida por ‘el muchacho’. De ella se desprende que sus textos se caracterizan por su ligereza: él mismo los califica de “libritos” y el licenciado, que conoce bien su obra, la alaba porque es fácil de leer. Es como si, aquí, Rey Rosa caracterizara paródicamente su obra entera como menor:

— ¿Y qué clase de cuentos escribe usted? —me preguntó después.

Los que puedo —le dije.

— Esto 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. Tal vez una docena.

El muchacho volvió a mirar al licenciado.

— ¿Y qué tal?

— Bastante bien, bastante bien –contestó el licenciado-. Se leen con facilidad. (90)

La falta de relevancia de la obra irradia sobre el propio personaje escritor que se empequeñece de muchas formas. Por ejemplo, si tenemos acceso al texto que leemos, que es la historia de los crímenes investigada por el escritor y el licenciado, es solo porque este alentó a aquel a escribirla. El mismo Rey Rosa no habría tomado la iniciativa. Además, se presenta como un escritor sin inspiración – está “desocupado” (12) en el momento de la fiesta– que necesita un hecho impactante real y cercano para que pueda ponerse a escribir (56-57). Al mismo tiempo de que es pequeño como escritor, en su calidad de narrador suscita poca confianza. Rápidamente, se pone a fingir y a mentir (59) y resulta claro que tiene interés en ocultar información: “Expliqué cómo, después de haber sido yo, de niño, adicto a la equitación, de un día para otro había dejado de montar, para dedicarme a los viajes y a las letras –entre otras cosas que preferí no mencionar” (78). No las menciona ante los invitados de Guido Carrión, pero tampoco se las explica al lector. Por lo tanto, da la impresión de ser un narrador poco fidedigno.⁷

Por último, tampoco en su calidad de detective Rey Rosa logra inspirar confianza y su imagen se degrada conforme se prolonga su relación con el abogado

⁷ La referencia a los secretos mantenidos por el narrador protagonista también puede interpretarse como un guiño lúdico hacia el género testimonial, muy canonizado en el área centroamericana desde el cual escribe Rey Rosa. Sobre el testimonio, la crítica ha destacado la costumbre que tienen los testimoniados de no decirlo todo con miras a protegerse. En particular, hace pensar en lo dicho por Rigoberta Menchú: “Sigo ocultando lo que yo considero que nadie sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tengan muchos libros, no saben distinguir todos nuestros secretos” (Burgos 271). Por esta y otras razones se podría leer *Caballeriza* en relación con el testimonio (como lo ha hecho Rodrigo Fuentes para *Piedras encantadas*), en la medida en que problematiza la noción del testigo, la del presunto supuesto portavoz de su comunidad y del informante supuestamente imparcial de los hechos. *Caballeriza* también ilustra la llamada ‘vuelta a la ficción’ de las letras centroamericanas, lo que Alexandra Ortiz-Wallner ha identificado como una “apuesta novelística por la recuperación de un arte de ficcionar distanciado, muchas veces en clave paródica o irónica, del modelo testimonial y de las narrativas de los procesos revolucionarios” (17-18).

que aparece en el relato como su doble y con quien forma una pareja detectivesca.⁸ El abogado surge como su doble porque delega en el escritor una empresa que a él le hubiera gustado asumir, pues afirma que hubiera querido escribir la historia del crimen (31). Al respecto también es significativo que hubiera publicado antes un libro de versos (29) y en su biblioteca Rey Rosa identifica “libros de verdad, entre los que reconocí con gusto los nombres de varios autores de mi predilección” (30). Todo esto hace que el licenciado aparezca como un *alter ego* del escritor. Sin embargo, es un *alter ego* que lo domina y que lo usa en la pesquisa que hacen juntos. Rodrigo dice de él: “me estaba utilizando de una manera que no alcanzaba a comprender” (48). Cabe destacar el lado sombrío del detective, que miente y finge, también ante el escritor. A menudo no queda muy claro hasta qué punto lo que dice es verdad o no, y en qué medida sirve para aclarar o para ocultar las cosas. De sus palabras se puede deducir que conoce íntimamente a Bárbara y, poco a poco, queda claro que trabaja para los Carrión (77). El lector llega a tener la impresión de que no alcanza a comprender del todo a esta figura.

Por su pequeñez y por su escasa fiabilidad, el retrato autoficticio que se construye Rey Rosa se conforma con los rasgos comunes de las figuras de autor en la autoficción contemporánea.⁹ Manuel Alberca ha definido este retrato en términos que resaltan su índole irrisoria:

La figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se ‘democratiza’, es decir, se hace más pequeña y banal. Por ejemplo, la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador

⁸ Esto puede leerse como otro guiño al género de enigma, repleto de hombres investigadores que se acompañan, como los dúos de Holmes y Watson o de Poirot y Hastings. Piglia habla de “clásicas parejas de hombres solos atados por la pasión de investigar” (78).

⁹ Simultáneamente, exagera algunos elementos que empujaban al detective privado de la novela negra: mientras que este personaje suele ser representado en dicho género como un cínico y un desilusionado pero, con todo, como un hombre de valores, Rey Rosa no parece defender ningún valor que le sea caro.

improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y autocaracterización grotesca y denigratoria. (24)

El autorretrato de Rey Rosa también confirma lo dicho por Julio Premat, que la imagen que domina entre las autofiguras de los escritores argentinos es la de un héroe sin atributos. Demuestra asimismo lo que he intentado demostrar en otra ocasión (“Jugar”), es decir, que las figuras autoficticias de héroes sin atributos no se limitan al ámbito argentino, sino que son comunes en las literaturas hispanoamericanas. Además, la presentación de sí que hace Rey Rosa integra una serie de autorretratos de escritores que son poco dignos de respeto, por su connivencia con el crimen o porque son poco fidedignos, siendo sin duda *La virgen de los sicarios* el ejemplo más conocido de ellos (Vanden Berghe “Culpables”). Tales coincidencias implican que la relación entre *Caballeriza* y el género autoficcional no es paródica sino bastante ejemplar.

En este terreno, en *Caballeriza* el juego característico de la literatura menor se sitúa entonces en otro nivel, en el mismo género de la autoficción. En la época del auge de este género, hacia mediados de los años noventa, ya no se creía tan fácilmente en la transparencia de la lengua o en la posibilidad de que se pudiera tener acceso directo a ‘la verdad’ o a ‘la realidad’. Ofreciendo al lector un pacto de lectura ambiguo (Alberca; Casas),¹⁰ el autor de autoficciones problematiza los presupuestos de referencialidad y de verdad en los que se basa el género autobiográfico. Frente a él, así ha argumentado Nicolas Licata (98), la autoficción surge como su variante lúdica porque no se compromete con contar la verdad, porque el pacto que ofrece al lector es ficcional. La noción de juego apuntaría entonces a cierta forma de entretenimiento, disfrutada por los autores, pero también por los lectores, que pueden pasar continuamente de lo más a lo menos creíble en este espectáculo público en el que se exhibe el autor. De tal manera, gracias al

¹⁰ Un comentario hecho por Rey Rosa sobre su novela ilustra cómo construye un pacto ambiguo: dijo que los hechos eran verdaderos, pero no la peripecia (en Browitt 128).

mismo recurso de la autoficción, Rey Rosa introduce otro elemento lúdico en su novela.

Pero hay otras dos coincidencias que contribuyen a tejer una relación privilegiada entre el género de la autoficción y el texto menor. Primero, la completa irrelevancia de la figura de autor en la autoficción contemporánea refuerza la pequeñez del texto menor. Se confirma así otra idea de Matthieu Liouville, según el cual lo menor se construye sobre la autoderrisión que desinfla la figura del genio: “Les génies, mages ou prophètes, ces figures du poète surplombant, nécessairement majeur, viennent [...] développer par contrecoup le type du poète mineur, assumé, revendiqué avec plus ou moins d’aplomb et même parfois de vantardise” (196).¹¹ La obra menor es fruto de un autor que se presenta en los mismos términos, es decir, como un autor menor. La autoficción contemporánea se construye sobre el mismo recurso del empequeñecimiento del autor.

En segundo lugar, Liouville sostiene que el espíritu de burla de los textos menores disminuye los modelos de la cultura dominante, permitiendo de esta forma su abandono a favor de otros modelos (202). El género menor deviene así una vía hacia una recomposición de las normas y los modelos en el campo literario: “C’est par le jeu que les formes se renouvellent, que les horizons d’attente se modifient” (203).¹² Para ilustrarlo toma el ejemplo del poema en prosa, un juego en su mismo principio, como lo deja claro el oxímoron del término. La ruptura que acompaña la aparición de este género lo inscribe en las fronteras genéricas (prosa/poesía), en las zonas indeterminadas de lo menor, en el juego entre géneros. Lo que Liouville dice sobre la creación del poema en prosa en el siglo XIX puede decirse también sobre el género de la autoficción en la época contemporánea. Este se basa igualmente en un oxímoron, y combina lúdicamente una promesa de referencialidad con otra de

¹¹ “Los genios, magos o profetas, estas figuras del poeta saliente, necesariamente importante, [...] llegan a desarrollar por reacción el tipo de poeta menor, asumido, reclamado con más o menos aplomo e incluso a veces con jactancia” (trad.mía).

¹² “Es por el juego que las formas se renuevan, que los horizontes de expectativa se modifican” (trad.mía).

ficción. Surge asimismo como una alternativa menor lúdica para los géneros más tradicionales y serios, es decir, la autobiografía o el testimonio.

Géneros menores y mayores

Con *Caballeriza*, Rodrigo Rey Rosa ha elaborado un texto que se vincula masivamente con lo menor. No es un ataque a la literatura con pretensiones mayores y, al calificar su novela como ‘farsa’, el autor tampoco parece asumir una postura de falsa modestia. Más bien apunta a lo que el texto representa a sus ojos, es decir, desde el punto de vista del autor, un ejercicio de escritura que juega con textos y géneros previos y, adoptando la perspectiva del lector, un texto que apela a su sentido de lo lúdico.

Tomémoslo primero desde la perspectiva autoral y preguntémonos qué función cumple el texto menor en el conjunto de su obra, qué papel desempeña *Caballeriza* entre los demás relatos de Rey Rosa. Las reflexiones desarrolladas por Luc Claisse en torno a cómo Marcel Proust veía lo menor en la literatura aportan ideas relevantes al respecto. En primer lugar, dice Claisse, cualquier gran escritor que domina su época, se da el lujo o la fantasía, en varias ocasiones de su vida y de su creación, de jugar el rol de escritor de textos menores (121). Las creaciones menores incluso pueden prolongarse durante toda la evolución creadora de un autor, pueden coexistir con su obra mayor y contribuir a ella: “L’œuvre majeure en cours d’élaboration [ainsi] ne cesse-t-elle de sécréter des retombées, des satellites qui fructifient, quoique plus petitement, à la périphérie du foyer principal” (160).¹³ El mismo Proust consideraba que los escritos más secundarios de un autor podían encerrar su inspiración original, solo que lo hacían bajo una forma más diluida (163). Las obras mayores y las menores no se definen entonces según una evolución

¹³ “El gran trabajo en progreso [así] nunca deja de tener repercusiones, satélites que dan frutos, aunque en menor medida, en la periferia del foco principal” (trad.mía).

estrictamente cronológica, sino que la obra menor se elabora para ayudar a que se cumpla la maduración del aprendizaje. Vista así es una etapa necesaria para un escritor que intente realizar el texto mayor o encontrar el género que corresponda a su originalidad. Desde el punto de vista de Proust, después de construir la obra menor gracias a la *inteligencia*, un escritor creará su obra principal, en resonancia con su *inspiración* (126-127).

Las reflexiones de Proust y las de Claisse sobre ellas traen elementos de respuesta a la hora de interrogarnos sobre el lugar de *Caballeriza* dentro de la totalidad de la obra de Rey Rosa. La novela parece corresponder a una etapa de búsqueda que caracteriza un momento en su carrera, apuntando a la dificultad momentánea de acceder a algo mayor: “Se hace lo que se puede con lo que se tiene a mano” (7), decía Rey Rosa en su nota introductoria al volumen *Imitación de Guatemala* que recoge la novela. Si fuera así, el personaje llamado Rodrigo Rey Rosa en el texto evocaría la situación en la que se encontraba su doble real. La búsqueda de una buena historia para contar que realiza el personaje narrador, hablaría de los esfuerzos laboriosos hechos por su autor por escribir algo nuevo. Al mismo tiempo, *Caballeriza* podría leerse como un texto con el que Rey Rosa procura iniciar una nueva etapa en su producción novelesca.

Después de publicar una serie de relatos en torno a personajes ficticios y en parte ambientados en otras partes del mundo, con esta novela breve (y las otras tres incluidas en *Imitación de Guatemala*) se centra exclusivamente en Guatemala y, sobre todo, se introduce a sí mismo autoficcionalmente en su universo literario.¹⁴ El autor es consciente de esta evolución, porque haciendo de crítico sobre sus cuatro novelas negras, escribió: “La tendencia a la llamada autoficción es gradual y un poco alarmante. La proliferación de rasgos autobiográficos puede resultar caprichosa; escribirlos se me hizo tan natural como necesario” (*Imitación* 9). La siguiente autoficción de Rodrigo Rey Rosa es *El material humano* (2009), una obra

¹⁴ Browitt llama la atención sobre el hecho de que, en *Caballeriza*, es la “primera y única vez que Rey Rosa le pone su propio nombre al protagonista narrador central” (117).

unánimemente reconocida como mayor y en función de la cual *Caballeriza* puede leerse como un ejercicio preparatorio. Al respecto, resulta significativo que, en esta novela mayor, el narrador aluda a *Caballeriza*. Lo hace con el mismo desprecio que manifestaba en el prólogo para *Imitación de Guatemala* al referirse a este libro con el término “novelita” (*El material* 82). También cabe resaltar el mero hecho de que lo menciona, ya que es una manera de relacionar la novela mayor con la menor que le es anterior. Como lo hacía para *Caballeriza*, también para *El material humano* elaboró un pacto de lectura ambiguo, característico de la autoficción. En esta novela no solo insertó un epígrafe al principio del libro que reza: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción” (*El material* 9), sino que también concluyó con una nota al final que va en el mismo sentido de complicar la relación entre el relato y la realidad: “Nota: Algunos personajes pidieron ser rebautizados” (181).¹⁵

Según Werner Mackenbach, la involucración de Rodrigo Rey Rosa en la ficción hace aún más dramática “la imposibilidad de la narración y luego de la narración de la historia” (11). En *Caballeriza*, una de las maneras en las que la dificultad de narrar la historia se hace palpable es porque no todos los crímenes se dilucidan, sino que se nos ofrecen una serie de hipótesis, en parte basadas en las elucubraciones del abogado cuya fiabilidad es más que dudosa. Desde este punto de vista, la novela prepara el camino para una novela mayor más reciente de Rey Rosa, es decir *Los sordos* (2012), otra novela negra en la que los delitos tampoco llegan a aclararse y en la que ni siquiera estamos seguros de que los haya. En fin, la forma en la que esas dos novelas mayores desarrollan sus grandes ejes -el retrato de Guatemala, la dificultad de acceder a la verdad y el rol del escritor o/y del detective-, sería el resultado de una búsqueda que pasó antes por *Caballeriza*, por su registro paródico y por el juego que emprende con otros textos, que son recursos característicos de la literatura menor. Asimismo, es interesante que, en su faceta de

¹⁵ Se podría seguir indagando en los parecidos. Así, también en *El material humano*, el autor se retrata como un escritor menos productivo de lo que hubiera querido ser: “si no he podido novelarlo, como pensé que podría, es porque me han faltado suerte y fuerzas” (169).

obra menor, *Caballeriza* revele algunas de las lecturas de Rey Rosa que posiblemente también hayan influido en su escritura posterior, desde *Doña Bárbara* hasta el *El padrino* y los relatos de Agatha Christie. Llamen la atención sobre la importancia que tienen la novela fundacional y las dos variantes de la novela de crímenes en su biblioteca de autor.

Visto alternativamente, desde la perspectiva del lector, la novela le hace pasar un buen rato, al menos a aquel que no desecha y desprecia de antemano lo menor por su excesivo carácter lúdico o ligero. *Caballeriza* apelará especialmente a aquel lector que Michel Picard en *La lecture comme jeu* (1986) ha llamado “lectante”, es decir aquel que no pierde de vista el carácter construido del texto y que, al contrario, rehúsa la ilusión romanesca. A este lector lo divertirán los avatares burlescos de la trama de tal manera que, como en un juego, podrá sentirse durante el breve momento de su lectura en una esfera separada de la vida cotidiana.

A modo de conclusión

Caballeriza confirma la teoría construida por Matthieu Liouville, según quien se puede ver una correlación entre un texto que se califica a sí mismo como menor y la esfera de lo lúdico. Al mismo tiempo, este marco teórico, en la medida en que subraya el juego que practica el texto menor con otros textos, invita al lector a estar especialmente alerta a su índole paródica, lo cual le permitirá descubrir las relaciones intertextuales que constituyen su andamiaje.

Además, en *Caballeriza* el juego se intensifica por cuanto el principal género parodiado es la novela de enigma, que integra la práctica lúdica en su meollo. En ella el lector acompaña al detective en su búsqueda de los motivos del crimen y de los culpables que se camuflan como en un juego de escondite: según Yves Reuter, el género ofrece un juego intelectual al lector (21), según Jacques Dubois es “ludique par nature” (75) y, para Javier Sánchez Zapatero, se caracteriza por su “voluntad de jugar con el lector” (123). Cuando el muchacho mira a los

presentes durante el secuestro, el narrador alude al policial como juego: “Nos miró de uno en uno, como si quisiera prever los movimientos de unas piezas sobre un tablero, pensé” (107). A su vez las huellas que llevan al encuentro de los criminales corren paralelas con otras que apuntan hacia la presencia de una serie de intertextos. Por lo tanto, la pesquisa se bifurca, y a su faceta policial se añade otra, literaria.

Por último, al carácter lúdico de este texto menor contribuye asimismo el hecho de que se inscribe de manera clara en el género de la autoficción, especialmente en sus manifestaciones contemporáneas. Este puede considerarse como la variante lúdica de los géneros referenciales de la literatura del yo; supone que el autor se representa en el modo de la autoderrisión; y su espíritu de burla contribuye a desplazar los modelos literarios dominantes y mayores de la autobiografía y del testimonio.

De esta forma, la esfera del juego impregna numerosos aspectos del texto. Como farsa y género menor juega con otros textos y géneros; lo hace destacadamente con el policial de enigma y con la autoficción, géneros lúdicos por excelencia; y debido a sus numerosas alusiones intertextuales, el lector debe participar en el doble juego de buscar las pistas que llevan a los responsables y a los textos parodiados. Ya que el juego se caracteriza por su gratuidad y el hecho de carecer de objetivos externos, no sorprende que Rey Rosa haya mostrado cierta incomodidad respecto a la novela. Esto no quita, sin embargo, que *Caballeriza* pueda haber contribuido a la creación posterior de algunas novelas menos lúdicas y mayores del autor.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Browitt, Jeffrey. “*Caballeriza*: manual para armar una novela negra en un país armado”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales*

- centroamericanos*, no.41, 2020, pp.115-130.
<http://istmo.denison.edu/n41/dossier/07.html>. 16 de agosto de 2022.
- Burgos, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Siglo XXI, 1987².
- Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/Libros, 2012.
- Coello Gutiérrez, Emiliano. “Autor implícito y narrador no fiable en *Fábula asiática* (2016), de Rodrigo Rey Rosa: una dialéctica negativa”, *Epos*, no.37, 2021, pp.49-63.
- Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Anthropos, 1994.
- Delègue, Yves. “Bilan en guise d’ouverture”. *Littérature majeure, littérature mineure*. Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, pp. 5-10.
- De Rosso, Ezequiel. “Evocación, Alusión, Amplicación: formas de la ficción en los relatos de Rodrigo Rey Rosa”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, no.6, 2013, pp.3-12.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Armand Collin, 2006.
- Fraisse, Luc. “Les notions de genres majeurs et mineurs dans l’esthétique de Proust”. *Littérature majeure, littérature mineure*. Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, pp.121-172.
- Fuentes, Rodrigo. “The Unseeing Witness: Contemporary Detective Fiction in Central America”, *Chasqui*, vol.47, no.1, 2018, pp.100-115.
- Jossa, Emanuela. “Adentro y afuera: lugares y fronteras en la obra de Rodrigo Rey Rosa”. *Cahiers d’études romanes*, no.28, 2014, pp.33-46.
- Licata, Nicolas. “Sin ambigüedades. El pacto lúdico de la autoficción fantástica”. *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*, editado por Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe. Iberoamericana/Vervuert, 2021, pp. 97-120.
- Liouville, Matthieu. “Textes mineurs, écritures ludiques: la littérature en jeu”. *Esthétique du rire*, editado por Alain Vaillant. Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013, pp.193-206.
- Mattalía, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1980-2000)*. Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Ortiz-Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Pellicer, Rosa. “El cadáver vuelve a la biblioteca: El género policiaco en la Argentina a partir de 1990”, *Aleph*, vol.22, 2007, pp.7-23.
- Picard, Michel. *La lecture comme jeu*. Les Éditions de Minuit, 1986.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Anagrama (Narrativas hispánicas), 2005.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Reuter, Yves. *Le roman policier*. Armand Colin, 2009.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Caballeriza*. Seix Barral, 2006.
- _____. *El material humano*. Anagrama, 2009.
- _____. *Imitación de Guatemala*. Alfaguara, 2013.

- _____. *Los sordos*. Alfaguara, 2011.
- Sáenz, Ronald. “‘Se hace lo que se puede y con lo que se tiene a mano’.
 Autoficción y parodia en *Caballeriza* de Rodrigo Rey Rosa”.
Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas, no.8, 2018, pp. 41-64
<http://dx.doi.org/10.15366/philobiblion2018.8.003>. 7 de octubre de 2022.
- Sánchez Zapatero, Javier. “Poéticas criminales: reflexiones teóricas de escritores
 de novela negra y policiaca”, *Tropelías. Revista de Teoría de la
 Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, no.2, 2017,
 pp.120-132.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América
 Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Vanden Berghe, Kristine. “Culpables impunes y narradores no fiables: tres cold
 cases en *Cartucho*, *Crónica de una muerte anunciada* y *La virgen de los
 sicarios*”, *Iberoromania*, no.94, 2021a, pp. 4-18.
- _____. “Jugar con Fernando Vallejo, Nellie Campobello y el Subcomandante
 Marcos”. *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo
 fantástico*, editado por Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden
 Berghe. Iberoamericana/Vervuert, 2021b, pp. 7-34.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

