

Entrevista con Rodrigo Rey Rosa

«Empiezo a escribir escribiendo»

**Un arsenal de escritura: Rodrigo Rey Rosa entre Borges y Bioy**

por Erica Durante

*Rodrigo Rey Rosa empieza a escribir relativamente pronto para el éxito de su destino literario, relativamente tarde para muchos de sus lectores cautivados por sus cuentos y sus novelas que desprenden una prosa inédita en la literatura contemporánea. El derecho de ciudadanía de Rodrigo Rey Rosa en la literatura comienza con su lectura de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares. De la obra a la vez común y autónoma de ambos autores, Rey Rosa hereda la familiaridad con ciertos géneros como el cuento y la ciencia ficción, pero también la maestría del lenguaje y la perfecta construcción del relato, ambos magistralmente medidos, en los que nada está librado al azar. Es difícil que esta escritura llegue a defraudar, a agotar; es más fácil que no deje de sorprender, y que convenza a reconciliarse con los libros a aquellos lectores poco confiados o irreversiblemente refractarios. ¿Acaso no se mide así el hecho de ser un buen escritor? Cárceles, árboles, caballerizas, orillas africanas, zoos, esos espacios que dan el título a algunos de los mejores textos del escritor, definen el marco de acción de un complejo material humano, hecho de hombres y mujeres, ancianos, jóvenes y niños, mendigos, traidores, presos, periodistas, custodios, abogados, militares, vaqueros, víctimas de una corrupción indomable, que cada uno desafía hasta el límite de la sordidez o de cierta ilusión de justicia. Durante muchas horas, que siempre permanecerán secretas para nosotros, en un departamento de Nueva York o de Ciudad de Guatemala, Rodrigo Rey Rosa ha preferido la lectura a la escritura. De ese silencio y de ese aislamiento solo lo pudo sacar la delicadeza y la generosidad de Paul Bowles, que vio en él el talento, la gana física de escribir, y, a pesar de la juventud, una intensidad de vida vivida, que hoy, veinticinco años después de aquellos primeros textos, sigue encendiendo cada una de sus páginas. Mostrándonos por primera vez aquellos cuadernos y libretas que son sus borradores, el autor nos introduce dulce y modestamente en la intimidad de su creación, donde se fabrica aquel misterio, o aquel miedo, como él prefiere nombrarlo, que, además de muchas otras felicidades, nos impide desvincularnos de su literatura.*

**Rodrigo Rey Rosa, muchas veces se le ha vinculado con Paul Bowles, cuya amistad Ud. siempre definió como un evento crucial en su carrera literaria. Sin embargo su escritura nos parece revelar sobre todo la presencia, o la influencia, de un autor contemporáneo de Bowles: Jorge Luis Borges. ¿Cómo definiría el hecho de «escribir bajo la influencia de alguien»?**

En el caso de Borges, es muy fácil decirlo para mí. No se trata de querer escribir como él, sino que aplicando su estética. Borges, como Henry James, en cada uno de sus prólogos expresa una poética. Pienso sobre todo en una de mis primeras colecciones de cuentos, *El cuchillo del mendigo*, un libro concebido según una estética borgiana, pero que no puede considerarse un texto culto, al estar escrito con conciencia de mi marginalidad cultural, por ser guatemalteco, o sea por venir de un país en los arrabales de la civilización. Hay gente muy cultivada en Guatemala, pero yo, en aquella fase, me sentía como una especie de bárbaro usando la estética borgiana para llenar páginas y ordenar palabras. *El cuchillo del mendigo*, más que otros de mis libros, está escrito utilizando la idea del sueño como una creación estética, y de lo que yo llamaría un «culto al coraje físico» de Borges que corresponde, en la acción narrada, al momento de vencer el miedo y lanzarse al duelo, a la batalla. Eso Borges lo canta mucho; a diferencia de los suyos, mis personajes no son ni generales ni soldados, son gente muy humilde o aun mendigos. Los cuentos de esta colección quieren bajar de la épica a la picaresca, tal vez un poco por instinto de conservación. Entonces no pretendía escribir alta literatura; incluso el título quería ser humilde. Creo que esos textos son muy humildes, aunque para escribirlos haya recurrido, una vez más muy concientemente, a la poética de éste que para mí era un maestro secreto. Digo secreto porque en ese momento casi nadie de mi generación leía a Borges. La lectura de Borges fue de hecho mi primer punto de contacto con Bowles; él sentía una gran admiración por Borges, y teníamos esa complicidad. En esa época, Borges no era un escritor del que se hablara mucho. Ahora todo el mundo sabe quién es y lo valora. En mi círculo guatemalteco, estaba más bien despreciado por razones

políticas. Pero, para mí, como el mismo Borges dice de otros escritores, *la literatura era él*. Lo leía un poco dogmáticamente, quizás dogmáticamente no es la palabra justa, (Borges no es dogmático en su poética), pero lo que quiero decir es que me lo tomaba muy en serio. La lección que aprendí de él fue técnica, lingüística, y consistió en aprender a utilizar una clase de lenguaje que aparece en ciertos de sus textos, y que no es coloquial, ni pretencioso, ni florido. Él me enseñó a buscar la originalidad en la construcción y en el orden sintáctico, más que en la palabra rara. Por eso creo que en los cuentos de *El cuchillo del mendigo* yo uso un léxico muy borgiano, evitando el cultismo y, al mismo tiempo buscando mi lugar dentro de la escritura. Parte del juego era saber quién era quien, siguiéndolo al maestro, pero sin querer igualarlo, emulándolo, pero en busca de un camino propio. Los cuentos del *Agua quieta*, por influencia marroquí, se acercan más al cuento oral, y se alejan de Borges también, por ser cuentos más directos, menos subjetivos, aunque éstas son palabras que se prestan a mucha confusión. Esos cuentos no querían venir de un sueño, sino que querían representar una estampa. Tienen cinco, diez, quince páginas, que presuponen, yo creo, un tratamiento realista y necesitan un poco más de aire para tomar forma.

### **Borges, este «maestro secreto» al que invoca, ¿también interviene en su decisión de ser escritor?**

Recuerdo el momento en que yo decidí que quería escribir: fue mientras leía *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Estaba en una fase de mucha vacilación, en que no sabía muy bien lo que quería hacer. Mi disyuntiva estaba entre volverme o hippie, o asceta, o tal vez *clochard*, y escribir. Creo que al principio yo trabajaba más como un poeta, sin pensar en un argumento, sino que más bien en un ambiente que yo trataba de traducir en palabras, y a veces era directamente sacado de un sueño, un poco a la Borges. Yo creo que escribí mis primeros cuatro libros bajo el signo de Borges y de Bioy, entendiendo a Bioy como una especie de escape de lo puramente borgiano. Me identifiqué mucho con Borges, como alguien que está muy cerca de él, pero que tiene que alejarse porque es una sombra que se puede volver nociva, casi, porque no puedes escribir como él, ni mucho menos, ni siquiera el tono de él se puede repetir sin producir una parodia. Desde luego eso no era lo que yo quería hacer. Yo vi en Bioy a alguien a quien le pasaba lo mismo: en un momento, escribe como Borges, pero se quiere escapar, y es cuando empieza a hacer esa especie de novela costumbrista bonaerense. En ese sentido, yo creo que Bioy fue demasiado lejos, queriendo emprender algo demasiado diferente con respecto a Borges. Pero obras como *La Invención de Morel* y *Plan de evasión*, sobre todo, me parecen textos únicos y perfectamente logrados, pese a ser borgianos, si se quiere, son tal vez los mejores de Bioy.

### **¿La influencia de Borges siempre fue propicia para su escritura?**

En realidad, al cabo de muchos años de lectura de Borges llegué a una época en que ya su obra me paralizaba un poco. Me acuerdo que se lo comenté a Paul Bowles, que me dijo: «entonces ya no lo lea». Seguí un poco su consejo, y fue como pasar a otra etapa. Pero la influencia estaba ahí, en la medida en que yo viví bajo su signo durante siete años de constante lectura y ejercicio dentro de esa poética. Pero después de veinticinco años uno ya es un escritor marcado, y las cosas que creo haber aprendido de Borges son como reflejos. Lo sigo releendo, pero ya no es lo mismo. Ahora lo leo como un lector civilizado más que como un salvaje que se está civilizando y representa siempre un placer más que otra cosa. De todos modos, es curioso... casi todos mis escritores favoritos empiezan por «B», Bioy, Borges, Bowles, como que tengo una debilidad por la B.

### **¿Cuál de sus libros mejor refleja la doble presencia de Borges y de Bioy?**

Evidentemente *Cárcel de árboles* está escrita en esa clave borgiana y, al mismo tiempo, representa algo demasiado estrafalario para Borges. En realidad ese libro está pensado, de manera muy conciente, bajo el signo de ambos, Borges y Bioy, con alusiones constantes a ambos. Cuando lo comencé, tuve que enfrentarme a un problema que era muy técnico y formal, en la medida en que se trataba para mí de escribir, por primera vez, un texto largo, digamos de por lo menos sesenta páginas. Entonces empecé a ver qué materia podría servir para un texto más extenso que los que tenía la costumbre de componer, y que eran más bien oníricos e impresionistas.

### **Volviendo a sus propios mecanismos de creación ¿cómo comienza a escribir?**

Empiezo a escribir escribiendo, por costumbre, porque no tengo nada mejor que hacer, y me pongo a escribir cualquier cosa. De hecho, podría decir que primero vienen las ganas, físicas o psicológicas, y <http://www.revuerctoverso.com>

luego viene una idea que trae consigo otras ideas. Generalmente empiezo a trabajar en cuadernos sin líneas donde voy apuntando. A veces llega una idea que llena más de dos páginas, es como una vena que puedo seguir, las otras se rompen antes. De eso, a veces, hay algo que queda, la mayor parte del tiempo hay intentos frustrados que no pasan de cinco líneas, porque me doy cuenta de que no es una idea que pueda servirme a mí, o por lo menos de que en ese momento no estoy listo para esa idea, entonces la abandono. A veces ciertas ideas resurgen, pero generalmente no tengo ningún problema para desechar ideas para las que no estoy listo o que no están listas para mí. De todas formas, el comienzo de la escritura es un poco un misterio y para todos los escritores debe de haber, creo, un cierto misterio al respecto.

**¿Existe, por así decirlo, una disposición de espíritu que lo lleva hacia la escritura?**

Sí, de alguna forma. Cuando estoy dispuesto a escribir, suelo irme a un lugar lejos de lo cotidiano y empiezo a poner mucha atención a mis sueños. Casi todos mis cuentos comienzan con sueños y, de pronto, ya no escribo sueños sino que empiezo a escribir una historia. El dormir siempre me ha servido. Suelo escribir tarde de noche y temprano por la mañana. Generalmente, lo hago antes de acostarme, en la cama, casi nunca escribo en una mesa. Por la noche guardo el cuaderno al lado. Muchas veces no puedo dormir, y si se me ocurre algo que sirva para lo que estoy escribiendo lo anoto inmediatamente. Para otros escritores también es así. Patricia Highsmith construye casi una estética alrededor de eso: irse a dormir cuando uno tiene un problema y ver que se levanta con una solución que le da el sueño, ya que el cerebro sigue procesando el problema durante la noche. No se trata de escribir un sueño en sí, sino de escribirlo como algo exterior. Mis sueños son a veces producciones de un realismo que me sorprende. A veces tengo algunos caóticos, pero la mayor parte del tiempo no entiendo cómo consiguen armarse tan nítidamente, con una complejidad que no parece que surja de mi inconsciente sino de la realidad. Después de tantos años de ponerles atención, hay una especie de mecanismo que me es muy útil para narrar. Siempre cuando estoy escribiendo hay una manera de soñar que se vuelve más lúcida, formal, casi como si los sueños me diesen ejemplos de poética y me regalasen otro plano de realidad que da vida y relieve a una escena.

**¿La presencia de cierta violencia en sus narraciones, que alguna vez Ud. mismo ha mencionado como uno de los elementos de su escritura, proviene de esos sueños?**

Al querer escribir, pero también al soñar, la violencia es como un motivo espontáneo en mi imaginario. Haciendo ejercicios de escritura, muchas veces, actos violentos me venían a la mano, y por eso empecé a escribirlos. Era tal vez lo más fácil. Cuando era adolescente tenía una mente violenta, creo que muchos adolescentes hombres (y guatemaltecos), de mi generación, tendrían ese temperamento. Antes de comenzar, tenía visiones de violencia recurrentes que podía narrar con relativa facilidad. Creo que por eso empecé a escribir sobre la violencia.

**Sus lectores lo han visto evolucionar a través de distintos formatos de textos, por lo general breves, como cuentos y novelas cortas. ¿Qué motiva el paso de un formato al otro?**

Supongo que eso se hace por hastío de uno mismo. Cuando uno cultiva una sola técnica, ya se vuelve como un truco. Tal vez quería ver lo que podía hacer yo con otras formas. Creo que algo parecido pasaría con la pintura. Si uno pinta siempre miniaturas o cuadros de pequeño formato y un día decide hacer un cuadro de formato más grande, resultaría algo diferente, ¿no?, pero no simplemente una miniatura en aumento... Todavía escribo textos breves e, incluso, si pretenden ser novelas, son novelas breves. *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.

**Su escritura también se caracteriza por explorar distintos géneros, entre ellos la novela policial y la novela social. ¿La frontera entre estos géneros es para Ud. tan clara a la hora de escribir?**

Una novela policial puede ser social, y viceversa. Creo que, estrictamente hablando, no hay un género policial en mi obra, aunque sí puede haber algo de *thriller*. Hay una influencia de lo policial como método de indagación social, tal vez, pero no creo que mi literatura corresponda al género detectivesco clásico, ni al más moderno de la vena de Raymond Chandler o Dashiell Hamett. Yo más bien diría que es el tipo de policial de Leonardo Sciascia. De hecho, comencé a usar el marco del policial por influencia de Sciascia, no de los ingleses, que había leído mucho. Fue Sciascia el que me hizo entrar

en el policial, como una especie de instrumento para escarbar en la realidad guatemalteca. Sobre todo por su manera de tejer la trama sin resolverla, desde el punto de vista policial, sin castigo y a veces sin juicio para los criminales, porque el sistema de justicia mismo y la policía están corruptos, y su fin real no es resolver crímenes, como de hecho ocurre a veces en países como Italia, por el poder de la mafia, o como Guatemala, por la corrupción generalizada.

***Cárcel de árboles* marca justamente un cruce a la vez de formato y de género, al ser su primera novela con una trama compleja y tres distintos planos narrativos. ¿Cómo se fueron definiendo y superponiéndose esos distintos marcos de la narración?**

En ese caso, yo quería hacer una novela. Antes de llegar a la ciencia ficción, yo solamente supe que ya no me interesaba hacer algo de diez páginas. Era como pensar en otra clase de historia, lo cual me dio otro tono y me hizo concebir un argumento que justificara una extensión mayor. Había leído las novelas de Bioy y pensaba que me gustaría hacer algo en esa clave. Supongo que yo veía el pretexto para algo largo en la línea de la ciencia ficción, pero una ciencia ficción no futurista, ni sideral, sino terrestre, siguiendo a Bioy y algo de Borges también. Estaba leyendo un tratado científico sobre los monstruos que, por puro azar, había encontrado en una acera de Tángier, en una venta de libros viejos. Pero una noche tuve una especie de visión tal vez inspirada por un poco de humo de kif. Vi a un hombre amarrado a un árbol, muy maltratado y simplemente decidí explicarme por qué estaba ahí, así empecé a escribir «estoy atado a este árbol»<sup>1</sup>. Algo me hizo pensar que ahí había un fondo muy misterioso. Ese árbol tenía que ver con el árbol del cerebro. Aquella visión tan involuntaria, tan llamativa para mí en ese momento, fue esencial. Sin ella no hubiera escrito el libro; fue un regalo. Es una visión que no puedo racionalizar. ¿Por qué imaginé a un hombre amarrado a un árbol en medio de la selva?, me costó muchísimo dilucidarlo. Recuerdo que al día siguiente fui a ver a Paul Bowles para anunciarle que me iba de viaje hacia el Sur, que tenía una idea para un cuento. «Le deseo la mejor de las suertes, espero su cuento», me contestó. Al día siguiente tomé un autobús y me fui. Mi idea era seguir y, hasta no tener el cuento resuelto, no volver. Entonces empecé a llevar un diario siguiendo los pasos de este pobre tipo. Cuando llegué al punto en el que yo ya supe lo que le había pasado, tomé el autobús de vuelta. Durante una semana no supe cómo resolver la estructura de la narración. Había muchas maneras posibles, pero no quería un truco fácil, quería que fuera verosímil; y tampoco quería más acción, sentía que tenía que haber una explicación científica, en cierta manera, y por eso elegí la solución de la ciencia ficción. Entonces inventé el primer lector del diario, el doctor; pero también había que dar una explicación política, un contexto que explicara la situación de esos presos. Pensé en introducir paréntesis narrativos, digamos, para que, formalmente, el cuaderno fuese siempre el núcleo, y las otras acciones como marcos de diferente nivel. El cuaderno era la materia prima que tenía. El segundo hallazgo fue imaginar la caída de una avioneta y, como el personaje no puede hablar, va a escribir con los lápices y cuadernos que encuentra en la avioneta. A partir del momento en que el protagonista se da cuenta de que puede escribir, es él mismo quien hace los próximos descubrimientos y no el narrador, y los va haciendo poco a poco. Tal vez lo único que tenía claro era la situación geográfica de donde podía pasar la acción. Ese año había estado en Guatemala para Navidades y fue la primera vez que se encontraron cárceles clandestinas, centros de tortura, en el Petén. Cárceles multitudinarias manejadas por el ejército, en las que torturaban a los presos políticos. Con ese libro creo que fue con el que más he gozado físicamente escribiendo, buscando las ideas, que requerían cierto esfuerzo.

**¿En ese caso, escribir implicó también una posibilidad de denuncia?**

Yo creo que todo lo que un escritor de ficción puede denunciar ya fue denunciado mil veces por la prensa. Lo que tiene la literatura es la posibilidad de profundizar en la naturaleza criminal de la sociedad, tal vez, pero no denunciar, sino simplemente reflexionar sobre eso, tratar de ver la realidad de una manera menos banal con respecto a lo que la prensa denuncia. No creo que la ficción tenga actitudes para la denuncia, más bien para la profundización de lo que todo el mundo sabe. Pero es igual acerca del amor, del comercio: al tratarlo uno literariamente, lo que hace es que se vuelve a ver y se ve más claramente o más detenidamente, pero eso no es denuncia, es simplemente reflexión.

**«Gozar físicamente» de la escritura que se va elaborando es una expresión que Ud. mismo utiliza. ¿A cuáles de sus libros la aplica?**

<http://www.revuerectoverso.com>

ISSN 1954-31744

Fui muy feliz escribiendo *Cárcel de árboles* y *La orilla africana*. Me acuerdo esos días con felicidad, aunque son textos muy diferentes el uno del otro, ambos me causaron euforia. Salía a caminar pensando en el próximo párrafo. Me acuerdo de esos días como los días más felices de mi vida. En el caso de *Cárcel de árboles*, a pesar de las penas físicas (porque ese viaje era muy incómodo), yo estaba en otro mundo.

### **¿Hay algún texto suyo del cual se arrepienta?**

Me arrepiento del cuento *Elementos* de la colección *Ningún lugar sagrado*, y de todo, en general... Al leer mis textos, pienso que están mal logrados, que eso se pudo hacer mejor. No es que me avergüence, pero pienso que pude haber puesto más cuidado en muchas cosas. Pero, tal vez por una especie de impaciencia, no podría ni reescribir ni retocar, aunque vea torpezas por todos lados.

### **¿Recuerda haberse censurado alguna vez al escribir?**

Generalmente trato de no censurarme. De todas formas, en el manuscrito dejo todo. Tal vez puedo censurar cuando paso el texto a máquina; pero nunca dejo de escribirlo. No me parece buena idea. A veces por no ofender a alguien, trato de bajar un tono. Pero lo que hago es más bien cortar un pasaje entero, no falsearlo. En un texto como *Caballeriza*, o el que preparo ahora mismo, en los que trato con dureza a gente real de mi entorno, me tengo por lo menos que tratar yo con la misma dureza. Ahí, sí, me parece una obligación, y si voy a revelar alguna debilidad tengo que iluminarme a mí mismo con la misma luz con la que ilumino a los demás, y a mis seres queridos, incluso, que son parte de mí.

### **El misterio, según muchos de sus lectores, es lo que más impacta de su escritura. ¿Cómo lo construye y lo mantiene?**

Creo que es por la clase de materias que busco, que suelen ser misteriosas, pero es así como funciona mi cabeza; no me parece un logro, es más bien, tal vez, un rasgo, una característica; no es voluntario, es algo que siempre estuvo ahí. Desde mis primeros textos, la gente que los leía me decía que había un misterio. Eso me halagaba, pero no es algo que yo pude haber logrado técnicamente... se ve que tengo una mente misteriosa, o solamente defectuosa. Pero claro, en arte, y tal vez la literatura es también un arte, los defectos pueden causar efectos que no están mal; o más bien, en arte hay que sacar provecho de nuestros defectos.

### **Tomemos *Ningún lugar sagrado*, una de sus colecciones de cuentos que más suerte tuvieron. ¿Cómo construye un libro de cuentos?**

Yo había vivido mucho tiempo en Nueva York y, estando ahí, no había podido escribir nada, como le comenté en una carta a Bowles. En su respuesta me aconsejó que redactase un texto sobre esa misma imposibilidad de escribir en Nueva Cork; eso me liberó un poco. El primer texto que comencé después de recibir esa carta fue sobre unas prisiones privadas cuya existencia me había asombrado e indignado. Los otros salieron casi por reflejo, por seguir probando. Eso me quitó la inhibición de escribir en Nueva York. Vi la necesidad de que esas tentativas no se quedaran sueltas y empecé a hacer una selección de textos homogéneos para incorporarlos a este primero. Es así como nació la colección de cuentos que hoy se llama *Ningún lugar sagrado*. Este libro tiene una clara voluntad experimental en términos formales. Creo que el peor cuento es el último; lo debí eliminar, pero no lo hice, no se por qué. En un principio, el cuento que se titula *Ningún lugar sagrado* no estaba en esa colección. El editor, Seix Barral, me aconsejó que escribiese un nuevo texto porque el libro tenía muy pocas páginas..., o sea, la escritura se debió a una necesidad extraliteraria, editorial. Pero, en este caso, me alegra que me lo hayan pedido, porque creo que ese cuento enriquece a los demás. Fue el más afortunado, tal vez porque cuando lo escribí ya no estaba en Nueva York.

### **Recién evocó Ud. un proyecto sobre el cual está actualmente trabajando. ¿Podría contarnos un poco más al respecto?**

Todo empezó porque quería hacer un texto más extenso, en lugar de las cien páginas habituales; ya no un cuadro, sino un fresco, digamos. Por la prensa me enteré del descubrimiento de un archivo policiaco que abarcaba poco más de un siglo, y por curiosidad, y por falta de nada mejor que hacer, quise visitar ese lugar, pensando que ahí habría material para un texto largo. Fue así que descubrí la existencia de una gran cantidad de fichas que relataban crímenes políticos y delitos menores como



robos o tráficos de sustancias ilícitas. Pero también las había que registraban crímenes que parecían inverosímiles, como vender dulces o lustrar botas sin tener licencia, ejercer las ciencias ocultas, no tener libreta de trabajo, o abofetear a la madre, que se pagaban, eso sí, con condenas a trabajos forzados. Leí unas tres mil fichas en total, pero solo transcribí las que me parecían las más llamativas o esperpénticas. Muchas eran como *poèmes trouvés*, transmitían una atmósfera, o sugerían historias. No se todavía si el proyecto de escritura va a cuajar; ni sé qué forma podría llegar a tener el libro. Pero sí siento que si lo termino, de todos mis textos, este será a la vez el menos personal y el más íntimo.

**Varias veces Ud. ha mencionado la presencia de un lector al cual se dirige mentalmente al momento de escribir. ¿Sigue siendo así? ¿Tiene un nombre ese lector?**

Sí, generalmente tengo un lector en mente. Paul Bowles fue ese lector durante mucho tiempo. Nunca escribimos juntos, pero Paul iba a leer prácticamente cualquier cosa que yo escribiera y para mí su opinión era muy estimulante. En ese sentido, tenía una gran delicadeza y un gran cuidado. Él sabía el poder de influencia que pudo tener sobre mí, pero nunca lo ejerció, no directamente, al menos. Sus comentarios eran para mí muy reveladores. Cuando, por ejemplo, decía «no entendí», yo sabía que algo no funcionaba; a veces simplemente no decía nada, y yo sabía que el texto no le había gustado. Entonces rompía el cuento si ya lo había pasado a maquina; no destruía el manuscrito, pero me daba cuenta de que él tenía razón. Creo que de mis textos le gustaron más cosas de las que merecían aprecio. Sin duda, Pere Gimferrer, el editor de Seix Barral, es ahora uno de mis lectores guías, hasta diría que, después de Bowles, se ha vuelto mi otro lector ideal.

**¿Qué es un «lector ideal»?**

Los lectores ideales son para mí como jueces, aunque jueces benévolos. Pueden resentir una palabra, una coma mal puesta, y es un consuelo saber que alguien te va a leer con esa clase de atención. En ese sentido, a la hora de corregir o de pulir, soy obsesivo. Al final de la redacción propiamente dicha, hay un último trabajo de inspección, más que de reescritura, que justamente hago como si tuviera encima del hombro a esos lectores guía, cuya lectura considero un privilegio. Como quiero pasar esa prueba, me exijo mucho a la hora de la última lectura. Trato de ser lo más severo conmigo mismo acerca de la expresión de los pensamientos y de la articulación de la escritura. De un texto a otro, esto varía mucho. Hay textos que casi salen hechos, hay otros que corto mucho, otros a los que a la hora de redactar agregó cosas que no estaban, que nunca estuvieron en el cuaderno preparatorio. No es el caso del cuento *Ningún lugar sagrado*, que, un poco por la naturaleza misma del texto, salió casi hecho. Cuando vuelvo a ver los borradores, desde luego, *Cárcel de árboles* es el que más editado parece.

**Los borradores que menciona ¿también los guarda?**

Sí. No se por qué. Los he guardado todo el tiempo. Fue un consejo de Bowles y de otros amigos escritores. Así que los fui conservando desde que comencé a escribir. Quizás sea un gesto muy vanidoso. Hace poco he vuelto a mirar algunos de esos borradores de hace veinticinco años y me veo a mí mismo como un extraño, como un muerto.

**Además de sus propios archivos, Ud. también es el albacea de Paul Bowles. ¿Qué implica esta designación para Ud.?**

Sigo considerando ese papel como un gran honor, una investidura de fortuna, y lo hago con agradecimiento eterno. Eterno, en el sentido de que durará mientras yo dure. Es un trabajo que hago con alegría. Nunca no lo he hecho con alegría. Cuidar los textos para que sean publicados como fueron escritos, revisar las galeras de las distintas reediciones...eso me parece lo mínimo. Yo sigo un diálogo constante con Bowles; era un interlocutor que me enriquecía mucho, y sigo hablando imaginariamente con él, y a través de los libros, más. Siento que cuidando de sus libros algo puedo devolverle de todo el bien que me hizo.

**Biografía sintética de Rodrigo Rey Rosa**

Nacido en Guatemala en 1958. Tras acabar los estudios en su país, residió en Nueva York y posteriormente en Tánger. En Estados Unidos, donde se instaló después de abandonar Guatemala, se <http://www.revuerectoverso.com>

ISSN 1954-31746

matriculó en una escuela de cine, pero no llegó a terminar sus estudios. En su primer viaje a Marruecos conoció a Paul Bowles (1910-1999) en un taller de escritura. Éste tradujo sus tres primeras obras al inglés, lo que le permitió darse a conocer en el mundo anglosajón. Rodrigo Rey Rosa ha traducido al español varios libros de Bowles, y a otros autores como Norman Lewis, Paul Léauteaud y François Augiéras. Ha dirigido también el largometraje *Lo que soñó Sebastián (What Sebastian Dreamt)*, basado en su novela homónima, que participó en el festival de Sundance 2004. En el 2005 recibió en Guatemala el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias. Con el dinero que le fue otorgado, Rey Rosa creó el Premio B'atz' de literatura indígena, que se entregó por primera vez en agosto del 2007. Vive actualmente en la Ciudad de Guatemala. Su obra ha sido traducida al alemán, al danés, al francés, al griego, al inglés, al italiano, al japonés, al portugués, al rumano, al ruso y al sueco.

### **Bibliografía de Rodrigo Rey Rosa**

#### **Obra en lengua original**

- El cuchillo del mendigo*, Guatemala, Publicaciones Vista, 1986 [publicado por primera vez en 1985, en Estados Unidos, en la traducción en lengua inglesa de Paul Bowles].
- El agua quieta*, Guatemala, Publicaciones Vista, 1990 [publicado por primera vez en 1989, en Londres, en la traducción en lengua inglesa de Paul Bowles].
- Cárcel de árboles*, Guatemala, Fundación Guatemalteca para las Letras, 1991.
- Cárcel de árboles/El salvador de buques*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- El cuchillo del mendigo/El agua quieta*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Lo que soñó Sebastián*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- Lo que soñó Sebastián*, Guatemala, Magna Terra editores, 2000.
- El cojo bueno*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Que me maten si...*, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 1996.
- Con cinco barajas: antología personal*, México, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de Me\_xico, 1996.
- Que me maten si...*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Ningún lugar sagrado*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- Ningún lugar sagrado. Relatos*, México, Editorial Planeta, 1999.
- La orilla africana*, Barcelona, Seix Barral, 1999 [con un prólogo de Pere Gimferrer].
- Piedras encantadas*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- El cojo bueno*, San Salvador, Concultura, 2001.
- Noche de piedras*, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 2002.
- El tren a Travancore (Cartas indias)*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- Otro zoo*, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 2005.
- Caballeriza*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- Otro zoo*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- Caballeriza*, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 2007.

#### **Obra en colaboración**

- Barceló, M., *Toros*, fotografías de Lucien Clergue, textos de Rodrigo Rey Rosa, Zurich, Edition Gallery Bruno Bischofberger, 1991 [edición bilingüe: inglés, español].
- Barceló, M., *L'Ours blessé*, textos de Rodrigo Rey Rosa, Köln, Jablonka Galerie, 2001 [edición bilingüe: inglés, español].

#### **Traducciones**

##### **Al francés**

- Le Couteau du mendiant. L'Eau tranquille (El cuchillo del mendigo/El agua quieta)*, traduit par André Gabastou, Paris, Antoine Soriano éditeur, 1997.
- Un rêve en forêt. Le temps impari et autres nouvelles (Lo que soñó Sebastian, El salvador de buques)* traduit par Anny Amberni, Paris, Gallimard, 1997.
- Le Projet (Cárcel de árboles)*, traduit par Nelly Lhermillier, préface de Paul Bowles, Paris, Gallimard, 1999.

*Le Silence des eaux (Que me maten si...)*, traduit par André Gabastou, Paris, Gallimard, 2000.  
*L'Ange boiteux (El cojo bueno)*, traduit par André Gabastou, Paris, Gallimard, 2002.  
*Pierres enchantées (Piedras encantadas)*, traduit par André Gabastou, Paris, Gallimard, 2005.  
*La Rive africaine (La orilla africana)*, traduit par Claude Nathalie Thomas, Paris, Gallimard, 2007.

### **Al inglés**

*The Path Doubles Back (El camino se dobla)*, translated by Paul Bowles, with illustrations by David Craven, New York, Red Ozier Press, 1982 [editio princeps].  
*The Beggar's Knife (El cuchillo del mendigo)*, translated by Paul Bowles, San Francisco City, Lights Books, 1985 [editio princeps].  
*Dust on her tongue (El agua quieta)*, translated by Paul Bowles, Londres, Peter Owen Ltd., 1989.  
*Dust on her tongue (El agua quieta)*, translated by Paul Bowles, San Francisco, City Lights Books, 1992.  
*The Pelcari Project (Cárcel de árboles)*, translated by Paul Bowles, Tiburon, California, Cadmus Editions, 1997.  
*The Good Cripple (El cojo bueno)*, translated by Esther Allen, New York, New Directions Publishing Co., 2004.

### **Al italiano**

*Quel che sognò Sebastian (Lo que soñó Sebastian)*, traduzione di Vittoria Martinetto, Milano, Mondadori, 1998.  
*Il tempo concesso (Cárcel de árboles/El salvador de buques)*, traduzione di Vittoria Martinetto, Milano, Mondadori, 2002.  
*Giungla di pietra (Piedras encantadas)*, traduzione di Sara della Corte, Napoli, Cargo Edizioni, 2006.

---

<sup>1</sup> Transcribimos por completo el comienzo del diario al cual se refiere el autor: « Creo que soy el único que está despierto, atado con una cadena al tronco de un árbol, igual que los otros », R. Rey Rosa, *Cárcel de árboles/El salvador de buques*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 19.