



Vol. 6, No. 2, Winter 2009, 21-45

www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Territorialidad fantasmática y periferias: Una lectura de *La orilla africana*, de Rodrigo Rey Rosa

Claudia García

University of Nebraska—Omaha

Con excepción de *Ningún lugar sagrado* (1998), *La orilla africana* (1999), y *El tren a Travancore: (cartas indias)* (2002), la narrativa del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958) suele estar ambientada en su país natal. Escritor nómada y viajero entusiasta, Rey Rosa es considerado actualmente el escritor más prominente de la escena literaria guatemalteca; su prestigio internacional, tanto en Europa (España, Francia) como en Estados Unidos, lo convierte—según el diario español *El País*—, en uno de los referentes de la narrativa latinoamericana contemporánea, junto a escritores como Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya, Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Alan Pauls, y Jorge Volpi, entre otros (“Entre voces rescatadas...”).

Este trabajo aborda el análisis de *La orilla africana*, novela cuya anécdota se desarrolla en Tánger, a partir de las vicisitudes de un colombiano que pierde su pasaporte. Aquí entenderé la novela como una meditación sobre la identidad en el contexto de la globalización, en la que

se cuestionan la representación literaria, la construcción misma de centros y periferias, y la irracionalidad que guía la lógica globalizadora. Pese a que Guatemala no aparece como un referente explícito, el texto despliega su presencia fantasmática, y articula las complejas relaciones de las periferias y los centros y de las periferias entre sí.

Mi lectura de *La orilla africana* parte del examen de los procedimientos y de las estrategias de construcción del relato para plantear dos hipótesis interrelacionadas. Primero, propondré que, a través del juego de perspectivas y de la estrategia descriptiva, el texto revisa los supuestos de la poética de Borges y los ficcionaliza. Por lo tanto, la novela reactualiza la discusión cosmopolitismo versus regionalismo—o conflicto del regionalismo con la modernización (Rama 71)—, en el contexto globalizado de fines del siglo XX, encontrando un modo de escribir de y desde una periferia (y la periferia) en el nuevo orden global. En segundo término, argumentaré que la lectura de *La orilla africana* queda emplazada en un espacio estructuralmente paradójico, que es consecuencia de dos oposiciones: la tensión polifonía-control monológico, y el contraste causalidad-casualidad en la estructuración de la trama. Por una parte, el análisis de los procedimientos de construcción del relato permitirá observar cómo se contraponen estructuralmente perspectivismo polifónico y control monológico. Por otra parte, el texto cuestiona el principio de la causalidad como elemento estructurante de la trama: al sustituir la articulación lógica con otra regida por el azar, socava los fundamentos de la coherencia textual. Así, sugiere una visión crítica de la relación centros-periferias y de las dinámicas de la globalización. La subordinación de las diversas perspectivas textuales a una instancia englobadora subraya la disimetría de las primeras con respecto a ésta última; en tanto que la persistencia de la coherencia textual como dadora de un sentido que carece de fundamento racional, pone en evidencia la lógica falaz inherente al discurso de la globalización.¹

¹ En este trabajo, entiendo globalización como “a set of processes in which capital, technology, people, goods and information move relentlessly across the inherited map of political boundaries, and through which the interdependence of societies over vast distances and ever-shortening time frames has been intensified...[and] made possible by the dramatic decline in the costs of transportation, communication, and production, and by changes in the formal

Ficcionalización de la poética borgeana

Rey Rosa nace en el seno de una familia acomodada y se inicia como escritor a comienzos de los años ochenta, durante su residencia en Nueva York y en Marruecos. Su salida de Guatemala, si bien no impuesta por motivos políticos, tiene como trasfondo la violencia de la guerra civil en la que el país estuvo sumido durante treinta y seis años (Sánchez). Sus primeras obras fueron publicadas en Guatemala: *El cuchillo del mendigo* (1986); *El agua quieta* (1990); *Cárcel de árboles* (1991); *El salvador de buques* (1993); su amistad con Paul Bowles (1910-1999), a quien conoció en Tánger y quien tradujo sus primeros libros, facilitó la difusión internacional de sus textos. A partir de 1992 comienza a publicar bajo el sello español Seix Barral, si bien sigue dando a conocer sus textos a través de editoriales guatemaltecas. Ha pasado temporadas en Colombia y en la India y, desde 1997, vive nuevamente en Guatemala.

La obra de Rey Rosa se caracteriza por la austeridad, la llaneza y la precisión expresivas (Posadas), así como por el formato breve. La producción más reciente de Rey Rosa incluye las novelas *Lo que soñó Sebastián* (1994), *El cojo bueno* (1996). *Que me maten si...* (1997), *Noche de piedras* (2002), *El tren a Travancore: (cartas indias)* y *Caballeriza* (2006) y dos colecciones de cuentos, *Ningún lugar sagrado* y *Otro zoo* (2005). Su obra ha sido traducida a varios idiomas (entre ellos, inglés, alemán y francés), y galardonada con el Premio Nacional de Literatura “Miguel Angel Asturias” en el 2004. La recepción positiva de sus textos por parte de la crítica española, centroamericana y estadounidense subraya el hecho de que su práctica literaria se inscribe en circuitos de producción y de consumo internacionales, no ajenos a los procesos de exilio político e inserción transnacional de los intelectuales guatemaltecos y centroamericanos (década del ochenta), y a la globalización económica de la década del noventa y de comienzos de siglo.

rules that once established substantial...barriers against flows across borders...[Globalization] is an outcome of decisions made by individuals, groups, firms, nation-states, and transnational organizations. Moreover, globalization can be slowed, deflected, or...stopped” (O’Loughlin et al. 3-20).

La recepción crítica de *La orilla africana* ha sido en general elogiosa, especialmente en el ámbito español. Pere Gimferrer, autor del prólogo, señala la “diafanidad”, el “carácter enigmático” y el lenguaje estético del texto, que recobra una percepción del mundo comparable a la de “los relatos lulianos, de *Las mil y una noches* o de *Tirant lo blanc*” (12). En una entrevista con Rey Rosa, Gustavo Guerrero ubica esta novela dentro del viraje al realismo que el autor iniciara con *El cojo bueno* y *Que me maten si...*, y la entiende como el experimento, único en Hispanoamérica, de escribir una novela negra transparente e inquietante (103), que por su economía minimalista se aproxima al objetivismo del *nouveau roman* y al juego de omisiones borgeano. Por su parte, Raquel Luzárraga afirma en su reseña del texto que en *La orilla africana* la falta de argumento quiebra la aparente linealidad del relato y constituye una forma total de violencia (“Reseña” 109), destacándose entre otras constantes temáticas de Rey Rosa presentes en el texto (el destino, la causalidad y el azar, la oposición no explicitada entre culturas, la violencia). Análogamente, Elena Pérez de Medina, en el único trabajo de crítica académica publicado hasta la fecha sobre la novela, señala la violencia constante y la incertidumbre que se esconden bajo situaciones aparentemente triviales, como marcas propias de la contemporaneidad (197).

En este contexto, es preciso mencionar el tono menos entusiasta de la reseña de Daniel Attala, aparecida pocos meses después de publicada la novela. Attala se centra en el pintoresquismo del texto y en su “desconcertante estrategia descriptiva” (“La orilla africana”), la cual tanto cumple como contradice las expectativas de color local para esta anécdota ubicada en Tánger. Attala trae a colación la influencia de Jorge Luis Borges en la obra de Rey Rosa, y encuentra desprolijas las instancias textuales en que Rey Rosa recurre a lo exótico en contra del dictum borgeano: desde la mención exhaustiva de las calles de Tánger hasta la homogeneización del mundo musulmán.

Rey Rosa se ha referido en numerosas oportunidades a los escritores que ejercieron mayor influencia en su obra, fundamentalmente Borges (Guerrero, Luzárraga, Gray), autor a quien admite haber tomado como “escuela y mapa para la literatura universal” (Solares 4), así como

Adolfo Bioy Casares, visible en sus inicios en el género fantástico, y Paul Bowles, quien fue también un lector clave de sus textos (Guerrero 106).² Siguiendo la apreciación de Guerrero y contrariamente a lo que afirma Attala, en mi opinión la representación del espacio en *La orilla africana* y el empleo ostensible del color local no constituyen “el fantasma del camello” borgeano, o sea un residuo que no llega a conjurarse, sino que forman parte de un voluntario trabajo con ese intertexto: *La orilla africana* retoma los supuestos de la poética de Borges a la luz de la globalización de fin de siglo.

Es sabido que en “El escritor argentino y la tradición” (1951), Borges cancela el debate literario que opone las nociones de tradicionalismo e innovación (y, por extensión, lo nacional versus lo cosmopolita), cuestionando su punto de partida, es decir “la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce” (270).³ Borges llega a dos conclusiones, que constituyen una poética y un modo de posicionarse frente a la literatura universal: todo lo escrito “con felicidad” por los escritores argentinos pertenece inexorablemente a la tradición argentina, más allá del campo temático de referencia; por otra parte, el escritor argentino o sudamericano escribe desde un espacio de enunciación privilegiado—el espacio periférico—desde donde le es posible apropiarse del conjunto total de la cultura occidental con una mayor libertad de transformación de los materiales de ésta.

Quiere decir que, para Borges, pertenecer a la tradición nacional surge como resultado de la calidad del trabajo literario (su “felicidad”) y no del tratamiento de ciertos temas representativos de la esencia de la nación.

² “[A comienzos de la década del ochenta], yo leía a Borges con entusiasmo y, casi exclusivamente, leía a los autores o libros citados por él. Es decir, textos de índole más bien clásica. De modo que la narrativa de Bowles...me pareció algo nuevo, verdaderamente moderno” (Guerrero 104). En el caso de *La orilla africana* importa la figura de Bowles porque, según el autor, el “impulso para escribir esta novela fueron los cambios ocurridos en Tánger desde que murió Bowles. Para mí era territorio vedado, porque me parece que Bowles ha escrito todo lo que se podía decir sobre el tema, pero desde su muerte la ciudad ha cambiado tanto que ya no es como él la describió, y quise probar la mano con el nuevo material” (Solares 2). Para completar este breve panorama del sistema literario activo en la producción de Rey Rosa, hay que mencionar su relativo apartamiento de la tradición literaria y crítica guatemalteca.

³ “El escritor argentino y la tradición” fue una conferencia dictada en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, que Borges revisa y corrige posteriormente; publicada en 1955 por la Revista Sur, está incluida en *Discusión*.

En el conocido ejemplo de la ausencia de camellos en el Corán, que Borges invoca para confirmar que “lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local” (270), traza también la equivalencia de los términos “falsario”, “turista” y “nacionalista”. Si bien la inversión crítica de lo nacionalista como falso tuvo un propósito contestatario (oponerse al peronismo), lo que no se cuestiona es la nacionalidad en sí misma, en este caso la categoría “argentinos”: a mediados de siglo—aún por varias décadas—, la identidad nacional es una certidumbre de base en la imaginación teórica y crítica.

De estos planteamientos de Borges se desprenden al menos dos conclusiones estéticas que ejercieron gran influencia en la producción literaria posterior y que permanecen aún activas en la novela de Rey Rosa: la literatura como alusión, y el principio de la paradoja. Tomás Eloy Martínez menciona el enorme impacto que tuvo la idea de que “la literatura es alusión, elusión, callar lo que se sabe”, así como la de suponer que “la cultura argentina puede apropiarse, con irreverencia y sin complejos, de ‘toda la cultura occidental’” (“Una mirada”). Precisamente, la calidad enigmática y la tensión opacidad-transparencia que la crítica celebra en el texto de Rey Rosa, son una puesta en práctica de los principios estéticos borgeanos de la alusión y de la omisión, cuya eficacia es parcialmente atribuible al efecto disonante de estos procedimientos en el sistema literario guatemalteco-centroamericano; tal sistema estuvo marcado en la última parte del siglo veinte por la especificidad del testimonio, el cual concentra sus esfuerzos en explicitar más que en aludir o eludir.

Para Víctor Bravo, el principio estético de la paradoja ocupa el centro de la visión borgeana, y pone en crisis el andamiaje lógico de la representación escrituraria. Bravo afirma que “El escritor argentino y la tradición” responde a la paradoja que “revela por ausencia” (la autenticidad del Corán por la ausencia de camellos; lo culto de la poesía gauchesca por la deliberada presencia de lo popular, etc). Esta paradoja se encuentra espejada en otra, la del ocultamiento por presencia, en la que se cifra el “hallazgo más espectacular de la época moderna, la insustancialidad de lo real” (51). A través del despliegue de esta paradoja, *La orilla africana* resquebraja la estructura centros-periferias. Varios niveles de paradójicas

“revelaciones por ausencia”—en que lo periférico marroquí es representado desde lo periférico colombiano, que a su vez da cabida a la mirada marroquí sobre lo colombiano y la mirada europea sobre lo colombiano y lo marroquí—, señalan grietas y desencuentros en el orden de lo representado, induciendo a cuestionar lo real y sus representaciones.

La orilla africana no sólo es sensible al legado borgeano sino que también ficcionaliza los planteos de “El escritor argentino y la tradición” en el marco de la globalización. En primer término, el texto lleva las propuestas borgeanas a extremos paródico-lúdicos. La elección de Tánger como referente geográfico y la de un colombiano como protagonista inscriben en el nivel de la trama una distancia aparentemente máxima con lo local guatemalteco.⁴ Esta pretensión de romper con la nacionalidad como configuración identitaria está enfatizada por el motivo de la pérdida del pasaporte—uno de los ejes de la concatenación de acciones—, y subrayada por la pluralidad de perspectivas que concurren al armado del texto.

En Borges, la certidumbre de una identidad nacional había legitimado, desde la periferia y como vínculo no problemático, la apropiación de la cultura universal. Tal identidad, resquebrajada ahora por la globalización, se abre en la novela de Rey Rosa a un campo más amplio, que coincide con una identidad periférica desglosada en formas diversas, pero que remite fantasmáticamente (en ausencia) y por medio del texto social (la persona biográfica del autor y su producción precedente) al contexto guatemalteco.

La novela, narrada en casi su totalidad por una voz en tercera persona de omnisciencia parcial, está estructurada en tres partes que

⁴ La elección de Tánger es particularmente significativa. Desde el punto de vista de las literaturas europeas, ésta evoca la tradición del lugar exótico que permite plantear la reflexión sobre el lugar propio “central” (los *Ensayos* [1571-1592] de Michel de Montaigne, las *Cartas persas* [1721] de Charles de Montesquieu, las *Cartas marruecas* [1773-74; 1794] de José Cadalso, la *Reivindicación del Conde don Julián* [1970], de Juan Goytisolo). Además de la intertextualidad con la obra de Bowles, que no desarrollaré en este trabajo, pero a través de la cual la novela de Rey Rosa se enlaza con la tradición literaria y cultural norteamericana en el exilio, en el nivel referencial, Tánger sirve de epítome de la globalización. Tanto por sus orígenes, que se remontan a su fundación por Cartago, como por su emplazamiento geográfico, Tánger ha sido históricamente un centro de comercio internacional. En la actualidad, la actividad económica más importante de Tánger es el turismo, y dos de sus cuatro parques industriales son zonas económicas libres.

despliegan un complejo juego de perspectivas. Estas perspectivas introducen niveles de diferenciación étnica, cultural, de género y de clase y permiten mapear la hiperdiferenciación económica del espacio impuesta a la geografía periférica por el flujo dinámico de la globalización.⁵ Las perspectivas nodales son la de Hamsa, un adolescente marroquí huérfano y pobre, y la de Angel, un colombiano de clase media-alta; a su vez, una de las secciones de la segunda parte da paso a la perspectiva de la esposa de Angel en Colombia.

Así, la primera parte de la novela (“El frío” y “Los ojos de la lechuza”) se centra en el punto de vista de Hamsa, que cuida un rebaño de ovejas no lejos del mar, en un entorno aparentemente aislado y bucólico (17, 18), el cual pocas páginas más adelante se revela inserto en un barrio residencial de clase alta habitado por extranjeros y fácilmente conectado con el centro urbano (28).⁶ El mundo semi-rural y musulmán en que se desenvuelve la vida de Hamsa se basa en una jerarquía patriarcal regida por la edad y diferenciada por clase, jerarquía manifiesta en las relaciones que éste establece con los otros personajes. Hamsa vive en una choza y cuida las ovejas de un marroquí rico (20); en tanto sus abuelos trabajan como sirvientes para Mme Choiseul, una francesa adinerada residente en Tánger y con negocios en París (24, 111, 92), lo cual les da acceso a mayores recursos y dinero (28, 30).

En el otro extremo, Hamsa ejerce su superioridad sobre el pequeño Ismail, compañero de juegos al que somete sexualmente (25, 39); y espera a su tío Jalid, ahora en España y reconvertido en traficante, quien ofrece a Hamsa participar en una operación como vigía. Los Nike’s de imitación que

⁵ Tomo la noción de hiperdiferenciación del espacio de Richard Grant y Jan Nijman, para quienes “globalization is in essence a geographical concept... [which] refers to a process of rescaling...of economic relations so that these relations are increasingly conditioned at larger scales...from restricted local scales all the way up to the global scale... [T]he most dramatic accelerations of uneven development...occur in peripheral regions of the world economy that witnessed major shifts toward deregulation. These kinds of regions...have become characterized by a differentiation of economic space, which forms a logical accompaniment to the hypermobility of capital or to the hypervolatility of financial markets” (49-50).

⁶ La referencia a “las laderas de Shlokía” y a la “casona abandona de los Perdicaris” (17) en la primera página de la novela sirven de anclaje para el lector familiarizado con el entorno tangerino pero resultan opacas para el que lo desconoce. Ver las estrategias descriptivas más abajo.

Jalid le regala a Hamsa para envidia de Ismail y el sueño de abundancia fácil que le propone (24-25), apuntan a las vinculaciones entre la hiperdiferenciación del espacio y la extraterritorialidad del crimen organizado (piratería, tráfico de drogas) como uno de los modos complementarios del capitalismo global.

La segunda parte sigue, en su sección más extensa (“Calaveras”), el punto de vista del colombiano, ostensiblemente de turismo, quien pierde su pasaporte y debe permanecer en Tánger. La perspectiva de este personaje (cuyo nombre, Angel Tejedor, es escamoteado hasta la tercera parte) permite el tránsito por una diversa gama de espacios urbanos, que reflejan tanto la situación marginal de Angel—turista, “indocumentado”—como su ambigüedad (turista/traficante).

Habiendo perdido su pasaporte y comprado azarosamente una lechuza, Angel va agotando su dinero: esto lo obliga a dejar el hotel para turistas (donde se aloja con sus amigos colombianos al comienzo de la segunda parte) por una sórdida pensión cerca del Zoco Chico (71), la que también abandona cuando, gracias a su encuentro con la francesa Julie, consigue instalarse en la suntuosa casa de Mme Choiseul (105). Por otra parte, la búsqueda de kif y de alimento para la lechuza orientan su deambular por mercados, tugurios y calles laberínticas, dando pie a la recreación de una galería de personajes marginales (69-70, 73-74, 78-79).

Entre éstos, sobresale la figura del revendedor Rashid, que cumplirá tanto la función de guía en el laberinto de los bajos fondos tangerinos como de nexo con las capas burguesas marroquíes (86-87), las que a su vez están vinculadas con sectores de la burguesía internacional.⁷ Por último, el motivo del pasaporte, a través del dudoso cónsul honorario de Colombia (representante de un estado-nación del que no es ciudadano y que ni siquiera conoce), da entrada a otro espacio, también asociado con la comunidad extranjera en Tánger, que se mueve en el límite entre lo lícito y lo ilegal.

⁷ Ver, como ejemplos, la relación entre Mme Choiseul y el veterinario (88-93), la cena en casa de Mme Choiseul con una belga y su marido marroquí, la francesa Julie y el colombiano (117-19); y la relación del norteamericano—cónsul honorario de Colombia—con Morad (67).

El texto emplea la parodia para subrayar la cuestionabilidad del cónsul, quien evoca a los expatriados norteamericanos de los años cincuenta y sesenta, y que resulta desacreditado por otros personajes (Mme Choiseul, el tío de Angel en Colombia) y por el hecho de que un conserje de hotel es capaz de proporcionar mejor información sobre los procedimientos consulares. En un nivel descriptivo-crítico de las dinámicas de la globalización, este espacio límite apunta a lo que Saskia Sassen denomina “regulatory fractures”, es decir “a series of economic activities that take place in national contexts but that are sufficiently novel in some of their features (organizational or locational) so that while they do not appear to violate existing regulatory frameworks, they cannot be said to comply with them either” (266).

A continuación, la sección “Collar” de la segunda parte hilvana siete cartas/fax que envía la esposa del protagonista desde Colombia. El texto introduce, así, una voz femenina en primera persona, cuya narración resulta complementaria de la de “Calaveras” (tamizada por la subjetividad de Angel); desde la perspectiva de este personaje de clase media alta se recrea la periferia latinoamericana, precisamente el mundo que Angel desea abandonar (47) para inventarse “un destino marroquí” (84).

En este espacio periférico, cuyos extremos son el entorno urbano de Cali y la naturaleza del parque del Chocó, la movilidad constituye una prerrogativa de clase: ir en avioneta al Chocó por un cumpleaños o para evitar las incomodidades del huracán (130, 133). Sin embargo, tal prerrogativa homogeniza a las clases altas tanto periféricas como centrales, y supone el aprovechamiento de la hiperdiferenciación económica del espacio en su beneficio. En este sentido, es equiparable a la versatilidad lingüística de Angel, también una prerrogativa de clase que le permite desplazarse entre grupos socio-culturales diversos en beneficio propio. Lo mismo puede argumentarse sobre la tarjeta de banco y el permiso de conducir (80), sustitutos temporarios del pasaporte, que marcan la identidad en tanto pertenencia a una clase socio-económica.

La tercera parte, “Fuga”, da cierre a los diversos hilos argumentales, retomando primero la perspectiva del colombiano y luego la de Hamsa. Si en “Calaveras” el texto subraya las semejanzas de las periferias (109)—lo

que, en el nivel del argumento, figura como el pacto entre el colombiano y los ganadores marroquíes de la quiniela española—, en “Fuga” se enfatiza la diferencia. Una vez en Melilla, Angel es perseguido por un marroquí. La violencia entre el colombiano y su perseguidor es la disputa por un pasaporte, es decir por una identidad periférica pero admitida por los centros. La instancia textual en que se revela el nombre del colombiano es también el momento en que éste afirma su identidad, y hace del marroquí un “otro”: “Sus manos se convirtieron en garras, y la cabellera del enemigo en una ventaja para él, pues pudo asirla con fuerza y hacer[la] golpear contra el suelo” (145).

Así, en el espacio de la extraterritorialidad, el texto hace coincidir el abuso extractivo de Angel, quien cobrará finalmente el total de la quiniela, con una visión nostálgica de Tánger desde la orilla española (143), lo que sugiere la reproducción periférica de los mecanismos de extracción y de exotización ejercidos por los centros. Esto parece confirmarse desde la perspectiva de Hamsa: el encarcelamiento de Jalid y el rechazo sexual de Julie suponen el fin tanto de su ilusorio progreso material como de una limitada reversión de su condición subordinada.

Estas perspectivas—básicamente la de Hamsa y la del colombiano—, cuyo encastre constituye “la orilla africana”, planteando un diálogo entre la periferia desde sí misma (la perspectiva de Hamsa) y la periferia desde la periferia (el punto de vista del colombiano), van acompañadas por una estrategia descriptiva específica. Esta estrategia cumple dos fines: por un lado, responde al propósito manifiesto de Rey Rosa de representar los cambios en Tánger a partir de la muerte de Bowles; por otro, en el nivel del intertexto borgeano, cuestiona la autenticidad de lo que representa a través del uso deliberado del color local, subrayando así el artificio de toda representación (verosímil de la recreación de lo oriental).

Esta estrategia está orientada hacia un lector no árabe, ajeno al mundo cultural representado, a quien se dirige el texto. Un primer rasgo que la caracteriza es la diseminación de referencias culturales incluyentes por medio del empleo de parentéticas (18, 24, 61, 78) o de digresiones breves con propósito explicativo (25, 30, 35, 47, 150). Estas cumplen la función de explicitar elementos históricos y socio-culturales para un lector

no familiarizado con el código cultural representado. Así se despliega tanto lo que podría denominarse la perspectiva “encantada” de la cultura popular marroquí (21, 25, 30, 35, 146, 148) como la del *vademecum* turístico de Angel (47, 49). Por contraposición, también se emplean referencias culturales excluyentes—habitualmente términos o expresiones en árabe no traducidos—, que buscan un efecto de extrañamiento discursivo, opacando la comprensión pero sin llegar a impedirla (17, 19, 23, 31, 38, 74, 111).

Un segundo elemento característico de esta estrategia descriptiva es el empleo de la sinécdoque (específicamente adjetivos que denotan pertenencia religiosa como gentilicios) para señalar la diferencia identitaria con los personajes percibidos como ajenos a la cultura vivida. Para Hamsa, Mme Choiseul es “una cristiana” (24); su abuela desconfía de “la medicina de los nazarenos” (30); desde la perspectiva de Angel, “musulmán” remplace a “hombre” (46, 53, 65, 80); para el cónsul honorario, “la evolución mental de los moros iba en retroceso” (57).

Además, como inflexiones privativas del punto de vista de Angel, es preciso mencionar dos procedimientos: por un lado, el detallado registro del espacio urbano de Tánger, que sigue un preciso recorrido de calles y sitios de interés turístico (47, 51, 55, 57, 64, 78, 93, 98, 107, 125), evocando el diario de viajes y el cuadro de costumbres; por otro, la explotación connotativa de los gentilicios como descriptores (45, 69, 95, 101). Hablar de la “claridad del mediodía africano” (45) o del “espléndido cielo marroquí” (69), supone un uso de la adjetivación que no aporta nuevos elementos denotativos sino que apela a la enciclopedia del lector, apoyándose en lo ya culturalmente codificado o estereotipado.

Estos procedimientos descriptivos que, en el marco de la intertextualidad con “El escritor argentino y la tradición”, funcionan como un guiño indicando el carácter no auténtico, deliberadamente artificial, del mundo representado, constituyen la estrategia más evidente de desterritorialización en el texto. Siguiendo a Borges, escribir desde la periferia guatemalteca en un mundo globalizado permite escribir sobre cualquier otra periferia como si fuera la propia, pero a la vez señalando que no lo es, y que la construcción misma de la periferia remite a un orden subordinante. Así, la exquisita diafanidad de Tánger se devela como un

artefacto discursivo equiparable a la exuberancia de la naturaleza colombiana (130): ambos son productos (culturales, turísticos, de consumo) que se sostienen a condición de reproducir incesantemente la marginalidad periférica, y de enmascararla.⁸

La marginalidad irrumpe en el texto como contrapartida re-territorializante de la estrategia descriptiva anterior (98, 120), distinguiéndose por el lenguaje cinematográfico, directo y denotativo que la inscribe. A través del cambio de registro, es decir del viraje a la descripción objetiva, el texto se desplaza de la distancia del discurso de doble voz, y define una nueva relación con el espacio representado. El comentario de Julie, quien “decía que era típico de un país del Sur que las casas de los ricos estuvieran rodeadas de barriadas sumidas en la pobreza y [que] preguntó si en Cali era también así” (98), constata tanto la dimensión global de la miseria—la hiperdiferenciación del espacio—, como la indiferencia de las clases acomodadas centrales y periféricas frente a ella.

Polifonía-control monológico; casualidad-causalidad

Más arriba me he referido a la voz en tercera persona de omnisciencia parcial que narra la novela, y a las perspectivas encastradas que organizan el relato, concentrándome en los dos puntos de vista predominantes en el texto, el de Hamsa y el de Angel. Ahora será preciso re-examinar la pluralidad de perspectivas y dar cuenta de aquéllas que, sin ser dominantes, emergen en la narración; mi análisis se desplazará del nivel de las perspectivas al de las voces que afloran a través del discurso directo y del discurso indirecto libre.

En lo que sigue utilizaré dos conceptos claramente diferenciados—perspectiva y polifonía—, pero que se vinculan entre sí, en la medida en que el punto de vista desde el que un narrador organiza su discurso (perspectiva) supone una voz que lo sustenta; esta voz puede emerger y comportarse en el texto de modo más o menos controlado o independiente según cómo se implemente la autoridad semántica del autor sobre el todo

⁸ La referencia histórica al origen marroquí de los leones sacrificados en el Coliseo romano (124) señala otro de los efectos de esta producción del margen, al enlazar la función extractiva de los centros sobre la periferia con la participación subordinada de ésta en la consolidación del dominio imperial.

verbal (Bakhtin 203). Estoy aquí pensando a partir de los dos extremos que propone Mikhail Bakhtin al analizar el discurso en Dostoievsky. Para la novela monológica, “[w]hatever discourse types are introduced by the author-monologist, whatever their compositional distribution, the author’s intentions and evaluations must dominate over all others and must form a compact and unambiguous whole” (203). Por el contrario, la novela polifónica “does not fear the most extreme activization of vari-directional accents in double-voiced discourse...A plurality of voices, after all, is not meant to be eliminated...but in fact is meant to triumph” (204). Además, para el caso de esta novela, particularmente adecuada para observar la orientación de una palabra entre otras, es decir la percepción variable de la palabra de otro y los medios variados de reaccionar ante ella, es preciso recordar la importancia que Bakhtin atribuye a la situación histórica específica en que surge el texto: “By no means all historical situations permit the ultimate semantic authority of the creator to be expressed without mediation in direct, unrefracted, unconditional authorial discourse. When there is no access to one’s own personal ‘ultimate’ word, then every thought, feeling, experience must be refracted through the medium of someone else’s discourse, with which it cannot immediately be merged without reservation, without distance, without refraction” (202).

Con excepción de la sección “Collar” en la segunda parte de la novela, que, como dije antes, sigue el modelo del género epistolar, enfocando en el punto de vista de la esposa de Angel (con una voz narrativa en primera persona), tres de las restantes perspectivas se presentan como deslizamientos del narrador desde el punto de vista nodal (Hamsa o Angel) a otro de menor importancia actancial (Ismail, Fátima y Julie). Estas instancias de fuga, en las que la perspectiva se desplaza de un personaje a otro, no llegan a fisurar la homogeneidad de la voz narrativa sino que discuten (comentan, limitan o contradicen) el punto de vista hegemónico. Aproximándose en ocasiones al fundido cinematográfico—Ismail (28)—o al aparte teatral—Julie (108)—, estos deslices cuestionan la alianza privilegiada entre el narrador y un personaje específico, y establecen una red alternativa de relaciones de complicidad y exclusión que otorga espesor sociológico al universo de la ficción.

Estos deslizamientos se complementan con la irrupción de una cuarta perspectiva, claramente privilegiada en el texto tanto por su importancia en el nivel de la trama como por su tratamiento anómalo con relación a las otras perspectivas menores. Se trata del punto de vista de la lechuza. Por una parte, éste puede considerarse un cambio de registro (de realista a fantástico) o un desprendimiento de la perspectiva “encantada” de Hamsa y de Ismail; por otra, introduce una transgresión de niveles al focalizar la narración en un motivo textual que no cumple una función de actante (personaje) sino de objeto del deseo (o del rechazo) de los personajes.

En tercer término, a diferencia de las perspectivas menores, que son deslizamientos desde una perspectiva nodal, el punto de vista de la lechuza enlaza ambas perspectivas centrales: aflora desde la de Angel (66), alcanza autonomía composicional (capítulo XXXVIII), y cierra la novela como un desplazamiento del punto de vista de Hamsa (156-57). A través de ella, el texto propone una mirada panóptica o englobadora, circular y alerta como la de la lechuza (60), pero que fuga del orden hegemónico político-social, y re-clasifica según el eje humano/no humano (112).⁹

El juego de perspectivas se inscribe dentro de la autoridad semántica del narrador en tercera persona; sin embargo, el texto da paso a una pluralidad de voces que filtran niveles de contradicción irresoluble (no dialéctica). El carácter más específicamente dialógico se activa por medio del discurso referido, tanto en estilo directo como indirecto, aunque el texto también deja aflorar la voz que sustenta el punto de vista narrativo, subrayando la densidad polifónica que encubre la pluralidad de perspectivas (20-21).

A través del discurso referido, el texto escenifica la negociación de las diferencias, tanto las socio-económicas (30) como las que surgen del contacto entre culturas disímiles (24-26, 105-106, 109-111, 117-119, 150-156). En estas instancias textuales se dirime la diferencia cultural como malentendido, con dos efectos posibles: o bien humorístico—que surge de la representación tergiversada del otro, y que el texto evidencia o corrige—,

⁹ Utilizo el término “panóptico” en su acepción más propiamente etimológica como “visión de la totalidad”, sin subrayar (aunque tampoco sin excluir) el sentido foucaultiano de sociedad disciplinaria.

o bien polémico, en que la diferencia se despliega como límite irresoluble, acento no eliminable de la voz que enuncia.¹⁰

Así, por ejemplo, cuando uno de los amigos colombianos de Angel supone que “las chicas [marroquíes] se prostituyen para hacerse con una dote, sin la cual no pueden aspirar a casarse” (49), el texto repara el malentendido al nivel actancial (éste es corregido por otro de los personajes), dejando en evidencia el etnocentrismo cultural occidental del colombiano (la periferia vista desde la periferia pero a través de la hegemonía de Occidente).

Por contraposición, en la secuencia en que Julie acepta una pipa de kif preparada por Hamsa y, tosiendo, protesta porque “[t]iene tabaco”, en tanto Hamsa, extrañado, afirma que “[t]iene que tenerlo” (154), el malentendido se resuelve humorísticamente al nivel del discurso, estableciendo una complicidad entre el narrador y el lector. Este malentendido, basado en la expectativa occidental de autenticidad nativa, se despliega en el nivel actancial como una negociación exitosa, que muestra a Julie probando “otra vez” y reconociendo la calidad de la droga, es decir incorporando normas culturales ajenas.

Tal resolución armónica de las diferencias, sin embargo, contrasta con el diálogo entre Angel y el taxista, en el que la amistosa constatación de las semejanzas culturales (109), e incluso la posibilidad de asimilación (“Si quieres, puedes convertirte en musulmán” [110]), devienen altercado y violencia verbal, al hacerse manifiestas las contradicciones materiales de la relación entre ambos (111). La imposibilidad de negociar un precio satisfactorio por el servicio prestado señala un límite insalvable en la secuencia, pero un límite que se origina no en lo culturalmente irreducible sino en el funcionamiento del mercado. De forma análoga, la discusión entre Julie y el amigo marroquí de Mme Choiseul devela irónicamente la contradicción inherente al liberalismo y a la hegemonía occidentales:

—No, no —decía Adil—. Está bien que pongan en la cárcel a los negros sin papeles. Son un verdadero problema.
Julie se enfureció.

¹⁰ A propósito de la diferencia cultural como malentendido, y de la importancia de la figura de la lechuza como punto de convergencia del deseo, sería posible rastrear aquí también las vinculaciones intertextuales con “La busca de Averroes” y “El Zahir”, de Borges. Ver Bravo 44-49.

—Usted sabrá mucho de sardinas o de aceite de oliva —le dijo a Adil—pero sus opiniones acerca de lo demás no le llevarán muy lejos en Europa ni en el resto del mundo civilizado.
—No pienso cambiar de país —dijo Adil, sonriendo un poco amargamente—ni de religión, así que eso que dice no me parece un problema. (119)

La ironía del pasaje se basa, por una parte, en que lo tildado de “bárbaro” para describir al sujeto periférico—encarcelar al otro indocumentado—constituye no sólo la norma de conducta en el “mundo civilizado”, sino también uno de los motivos estructurantes del argumento de la novela; por otra parte, el texto evidencia el eurocentrismo de Julie (quien supone que la conducta de Adil debe adaptarse a los parámetros europeos), homologándolo al racismo del marroquí contra los negros. De modo que cuestionar un centro (como hace Julie en este pasaje), lejos de anular el orden subordinante, subraya la multiplicidad de ejes a partir de los que el centro se re-crea. Por tanto en las dos secuencias (la del viaje en taxi y la de la cena), el estilo directo presenta voces cuyas contradicciones no se resuelven ni en la instancia del discurso referido ni en la del narrador.

Imbricada con este elemento polifónico, la pluralidad de perspectivas establece una tensión dinámica que afecta a la construcción del sentido total del texto. Es decir, no es posible re-armar la línea argumental a menos que se tome una decisión sobre el punto de vista desde donde se observa el conjunto; el efecto paradójico de esta estrategia compositiva, como observa Gimferrer, es el de “una peripecia cada uno de cuyos detalles es perfectamente comprensible para cualquier lector, pero cuyo sentido final parece escapársenos” (9).

La crítica suele escoger una perspectiva (en general la de Angel) y se refiere a ella como el único punto de entrada al texto. Esos puntos de entrada son múltiples y las diversas tramas posibles, de gran densidad semántica: ésta resulta de combinar información, alusión y omisión. Mencionaré cuatro tramas posibles a modo de ejemplo, aunque no son las únicas. Desde la perspectiva de Angel, el argumento referiría su viaje en apariencia de turismo pero probablemente con fines ilícitos, que involucran una fraguada pérdida de su pasaporte en Tánger. Mientras espera un duplicado, Angel adquiere una lechuza, conoce a una turista francesa y a un

revendedor de kif, quien le propone cobrar un premio de quiniela en España a cambio de un porcentaje. Con su nuevo pasaporte, Angel va a España pero estafa al marroquí.

Desde la perspectiva de Hamsa, la trama de la novela relata su necesidad de encontrar una lechuza para arrancarle los ojos y hacer con ellos un amuleto que le permita permanecer despierto toda una noche, cuando su tío desde España le dé aviso sobre una operación de tráfico de drogas en la que Hamsa servirá de vigía. Hamsa encuentra esa lechuza mientras se repone de una enfermedad en la casa de la patrona francesa de sus abuelos, pero la operación se frustra porque su tío cae preso.

Desde la perspectiva de la lechuza, la historia narra cómo es capturada por un niño en el caserón abandonado donde anida, cómo es vendida a un hombre, herida en un ala, y posteriormente robada por un joven; cómo recupera el movimiento del ala y fuga, retornando al caserón. Desde la perspectiva de Julie, cuyo interés en Tánger se relaciona con sus estudios de arqueología, el texto narra su estadía en casa de la adinerada Mme Choiseul, probablemente su amante, donde conoce a Angel (con quien desarrolla una vinculación de tipo sexual), y a Hamsa, quien, meses más tarde, le propone darle la lechuza a cambio también de sus favores sexuales. Pese a aceptar el trato, Julie debe rechazar a Hamsa (y escaparse de él) cuando se percata de que éste tiene una enfermedad venérea; su fuga y la de la lechuza son simultáneas.

Si bien la vinculación del punto de vista con la reconstrucción del sentido en la novela favorece el predominio de la polifonía, la división del texto en partes y en secciones, así como los títulos de éstas últimas y la numeración de los capítulos manifiestan una instancia textual de control monológico. Por una parte, tal instancia de control propone una coherencia basada en los títulos—“El frío”, “Los ojos de la lechuza”, “Calaveras”, “Collar”, “Fuga”—, los que, a modo de esqueleto semántico, funcionan alternativamente como deícticos o como enigmas: señalan el significado de algunas de las acciones, aglutinándolas y explicándolas, o invitan a descubrir el sentido menos obvio de otras.¹¹

¹¹ Ese sentido general, según se desprende de los títulos, podría formalarse en estos términos: “el frío” permite a Hamsa encontrar “los ojos de la lechuza” que necesita; de los “calaveras” colombianos (Angel, Víctor), el primero se imagina

Por otra parte, el control monológico se desprende de la secuencialidad de la lectura (orden de la trama), el cual se sobreimpone al encadenamiento temporal de las unidades de la historia. Así, guía la lectura un orden englobador, inducido por esta autoridad semántica, que desafía el componente polifónico, y emplaza la construcción del sentido en el espacio de la paradoja, en el cual el control monológico y su resquebrajamiento se remiten mutuamente.

La tensión polifonía/control monológico se acopla, a su vez, con una segunda serie de procedimientos que igualmente emplazan la lectura en un espacio estructuralmente paradójico; estos procedimientos giran alrededor de la función del azar en el argumento. Rey Rosa afirma que *La orilla africana* presenta una “superposición de situaciones, no una historia”, en la que “el azar se mira con microscopio, es lo que sustenta todo” (Luzárraga, “Entrevista” 112). Sin embargo, ya he mencionado cómo la articulación del conjunto textual en partes y en secciones encabezadas por títulos propone una coherencia lógica que debe ser repuesta a través de la actividad de la lectura. Tal coherencia indicada o sugerida reposa sobre la ley de causa-efecto, si bien cuestionándola.

En primer término, el orden de la lectura, que sigue la secuencia numerada de capítulos, contradice la organización temporal de las unidades de la historia, basada en el principio de la simultaneidad. Los hechos narrados en “Los ojos de la lechuza” de la primera parte confluyen con los que se narran casi al final de “Calaveras”: Angel y Julie son así primeramente presentados desde la perspectiva de Hamsa (31); en tanto el capítulo VIII y el XXXVIII tienen lugar simultáneamente, relatándose la captura de la lechuza desde el punto de vista de Hamsa y desde el de la lechuza. Esto indica que los acontecimientos de “El frío” y de “Calaveras” se desarrollan paralelamente, como ocurre también con los hechos narrados por la esposa de Angel en sus cartas (“Collar”). De este modo, el montaje temporal de la novela trabaja a dos niveles: por un lado, enfatiza la paradoja nuclear de la escritura misma, forzada a reducir el orden multidimensional de la existencia a la secuencia sintagmática del discurso;

regalando un “collar” a su mujer para aplacar su descontento pero es el segundo quien, al seducirla, metafóricamente se lo entrega; finalmente todo termina en una “fuga”.

y por otro, al replegarse sobre la disposición cronológica de los hechos, subraya cómo la coherencia textual está sustentada por una matriz teleológica (“Fuga”).

En segundo término, el azar como función textual—es decir, como elemento coagulante de la trama—, se despliega a través de una constelación de motivos (la roca que causa indirectamente la caída del cordero al mar; el viento que echa la ropa de Hamsa al agua, la pérdida del pasaporte, el juego de quiniela, etc), entre los que resulta central el motivo de la lechuza. En el nivel del discurso, la frecuencia de uso del término “azar” o de equivalentes semánticos como “suerte” y “accidente” (51, 52, 57, 69, 70, 77, 92, 99, 110, 126) se combina con la inclusión de imágenes (111) y de mini-unidades narrativas (79) que, evocando a la lechuza, refuerzan en el plano lingüístico la importancia argumental del motivo.¹²

La lechuza, que Angel encuentra por casualidad y compra sin causa, apunta a la irrupción de lo aleatorio y sus consecuencias. La concatenación de hechos que, remontándose a la lechuza como razón última, se inscribe como uno de los ejes argumentales en el texto invita a reflexionar acerca de cómo lo que no tiene causa—el puro azar—produce, sin embargo, efectos. El funcionamiento automático y puntual de la ley de causa-efecto enfatiza su falta de sentido profundo; desconectada del universo material (aleatoria), la causalidad opera como un mero dispositivo discursivo.¹³ A su vez, el texto articula este nivel paradójico con otro, el del deseo como impulso sin motivo (o con motivos ilógicos y turbios): así, la lechuza constituye un objeto codiciado por múltiples personajes —Angel, Julie, Hamsa, Morad, el veterinario, Ismail—, independientemente de que el deseo esté motivado por la atracción o el rechazo hacia el pájaro.

¹² Estas imágenes operan paradigmáticamente apoyándose en la analogía y en la función poética del lenguaje para crear un sistema de evocaciones y de desplazamientos, que enhebra detalles argumentales y descriptivos alrededor de la lechuza, reforzando la cohesión del universo de ficción. Ver, por ejemplo, las manos de Hamsa, “aferradas a un *cuerno* de roca” (18); el “viejo que reparaba una tetera de latón *en un nicho empotrado en la pared*” (79), a quien Angel encuentra cuando persigue al ladrón de la lechuza; la “*cornisa* donde [la lechuza] había hecho nido” (113); y la “*hendidura* conveniente en la pared áspera” (157) donde se asienta después de su fuga (en todos los casos las bastardillas son mías).

¹³ Ver el comentario que hace la esposa de Angel sobre la falta de sentido de los acontecimientos, la cual se enfatiza al presentarlos fuera de su contexto (o desde el contexto latinoamericano), al referirse a ellos en una de sus cartas: “lo de la mudanza del [hotel] a causa de una lechuza es original” (133).

Finalmente, si la mirada circular y alerta de la lechuza (“El pájaro...clavó sus grandes ojos en él...lo siguió con la mirada, volviendo la cabeza...los ojos de la lechuza lo siguieron con otra evolución de la cabeza y permanecieron clavados en él” [60]), y la tensión atracción-rechazo que ésta provoca remiten a las contradicciones de la globalización, el motivo del valor de la lechuza y el precio que se paga por ella sugieren tanto el funcionamiento irracional de los mercados como el componente impredecible de la ley de la oferta y la demanda.

Aunque es comprada sólo una vez por cincuenta dirhams y posteriormente regalada, la lechuza da pie a una serie de intentos de compra-venta, en las que el precio que se ofrece por ella no sólo oscila entre mil y trescientos dirhams (76, 153) sino que también puede ser sustituido por servicios dispares (veterinarios [87], sexuales [153], o simplemente anulado (“¿No me la regalas?” [103])). La cuestión del valor del pájaro, determinado no por el mercado sino por la cultura vivida (59, 65, 70, 80), hace de la lechuza un bien complejo, cuya posesión puede ser disputada en un espacio transcultural pero cuyas formas de consumo no se transfieren ni traducen fácilmente a través de las culturas. El desagrado generalizado que produce la lechuza a los personajes marroquíes—el cual contrasta marcadamente con los apelativos cariñosos que le dirigen Angel y Julie (68, 104)—, así como la resistencia transclase a revelar la verdadera importancia del animal a los extranjeros señalaría un núcleo cultural intransferible.

En síntesis, la paradoja estructural que se evidencia a partir del análisis de estos dos procedimientos textuales (tensión polifonía/control monológico y azar/causalidad) supone un cuestionamiento amplio de los modos en que se organiza discursivamente el orden de lo real, así como de la lógica profunda de la narración, que propone una coherencia inexistente en la materia pre-verbal. La importancia de las perspectivas narrativas (aquí también perspectivas culturales diversas) y su remisión a una autoridad semántica de tipo monológico, cuyo impulso subordinante éstas no consiguen nunca evadir plenamente, sugiere la disimetría fundante entre los centros y las periferias. Además, esta tensión invita a reflexionar sobre la naturaleza de las hegemonías en el contexto de la globalización y del capitalismo neoliberal, que, bajo la hégida democrática, tanto avanza el

reconocimiento de los derechos—del individuo, de las minorías étnicas y culturales, de los agentes del mercado—cuanto requiere de la subordinación (de agentes, minorías e individuos) al orden hegemónico. Por otra parte, la reconversión de lo fortuito como causado que se inscribe en la estructuración de la trama, sumada a la importancia que en ésta adquiere la figura de la lechuza como motivo evocador del orden globalizado, despliega la lógica aleatoria de las narrativas del neoliberalismo de fin de siglo, desvinculada de fundamentos racionales.

La orilla africana, cuya anécdota se mantiene aparentemente ajena al referente guatemalteco, no elimina la presencia fantasmática de Guatemala sino que la dispersa como horizonte de las estrategias de re-territorialización. En primer término, *La orilla africana* debe leerse en el marco más amplio de la producción de Rey Rosa, particularmente textos como *El cojo bueno*, *Que me maten si...*, *Noche de piedras* o *Caballeriza*, en los que la reflexión planteada por la anécdota toma su punto de partida en lo local guatemalteco. En segundo término, la marginalidad y la exclusión—espacios donde lo global se articula con lo local—definen el auténtico territorio desde donde las periferias acceden al orden globalizado; observarlas en su especificidad implica advertir la perspectiva global que las constituye. La lechuza, objeto en que confluye el deseo de centros y de periferias, se inscribe también como artefacto cultural único, cuyo sentido pleno depende de su función en un territorio cultural preciso, pero cuya fuga de éste es asimismo inevitable; análogamente, la re-inscripción de una referencialidad específica en el contexto de la globalización tenderá a fugar de cierto localismo restrictivo y a abrir el texto a una reflexión amplia y circular.

Obras citadas

- Attala, Daniel. "La orilla africana'. Reseñas". *Barcelona Review* 17 marzo-abril 2000. http://www.barcelonareview.com/17/s_criticaja.htm
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Barcelona: Hermes Editora General, 2000.
- "Entre voces rescatadas y voces nuevas". *El País*. 1 diciembre 2007: Cultura 45.
- Gimferrer, Pere. Prefacio. *La orilla africana*. Rodrigo Rey Rosa. Barcelona: Seix Barral, 1999. 9-12.
- Goytisolo, Juan. *Reivindicación del Conde don Julián*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Grant, Richard and Jan Nijman. "Globalization and the Hyperdifferentiation of Space in the Less Developed World". O'Loughlin et al. 45-66.
- Gray, Jeffrey. "Entrevista/Interview. Placing the Placeless: A Conversation with Rodrigo Rey Rosa". *A Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América Latina/ A Journal on Social History and Literature in Latin America* 4: 2 (Winter 2007): 160-186. www.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_07/Gray.pdf
- Guerrero, Gustavo. "Conversación con Rodrigo Rey Rosa". *Cuadernos hispanoamericanos* 624 (junio 2002): 103-108.
- Luzárraga, Raquel. "Reseña: Rodrigo Rey Rosa. *La orilla africana*". *Maga Revista Panameña de Cultura* 57-58 (2005). 108-109. http://www.utp.ac.pa/secciones/pdf/Maga_57_58.pdf
- . "Entrevista a Rodrigo Rey Rosa". *Maga Revista Panameña de Cultura* 57-58 (2005). 109-114. http://www.utp.ac.pa/secciones/pdf/Maga_57_58.pdf

- Martínez, Tomás Eloy. "Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino". Suplemento "Cultura". *La Nación*. 10 noviembre 1996. 20 febrero 2007.
<http://www.literatura.org/TEMartínez/canon.html>
- Montaigne, Michel de. *Les essais*. Paris: Librairie générale française, 2001.
- Montesquieu, Charles de Secondat, baron de. *Lettres persanes*. Paris: Garnier frères, 1965.
- O'Loughlin, John, Lynn Staeheli and Edward Greenberg (eds.). *Globalization and Its Outcomes*. New York, London: The Guilford Press, 2004.
- . "Globalization and Its Outcomes. An Introduction". O'Loughlin et al. 3-22.
- Pérez de Medina, Elena. "Variaciones sobre la incertidumbre y la violencia". *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Celina Manzoni, ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.
- Posadas, Claudia. "Una escritura sin precipitaciones. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 29 (marzo-junio 2005)
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/reyroza.html>
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Fundación Angel Rama, 1989.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El cuchillo del mendigo*. Guatemala: Publicaciones Vista, 1986.
- . *El agua quieta*. Guatemala: Publicaciones Vista, 1990.
- . *Cárcel de árboles*. Guatemala: Fundación Guatemalteca para las Letras, 1991.
- . *El salvador de buques*. Guatemala: Publicaciones Vista, 1993.
- . *Lo que soñó Sebastián*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . *El cojo bueno*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *Que me maten si...*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- . *Ningún lugar sagrado*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- . *La orilla africana*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- . *El tren a Travancore: (cartas indias)*. Barcelona: Mondadori, 2002.

- . *Noche de piedras*. La Antigua Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2002.
- . *Otro zoo*. Antigua Guatemala, Guatemala: Ediciones del Pensativo, 2005.
- . *Caballeriza*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Sánchez, Escarlata. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa y Alan Mills. *Puente de las Artes: "Belles étrangères": escritores de Guatemala*. Radio France Internationale Español. París, 3 diciembre 2008. 3 enero 2009 http://www.rfi.fr/actues/articles/108/article_9999.asp
- Sassen, Saskia. "Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization". Appadurai 260-278.
- Solares, Martín. "Entrevista con Rodrigo Rey Rosa: Un poco de paranoia no le hace mal a nadie". *Milenio Semanal* 190. 20 febrero 2007 <http://sololiteratura.com/rodentrunpoco.htm>