



Hábitat,

HISTORIA ARTÍSTICA
Y LITERATURA
EN AMÉRICA CENTRAL:

UNA MIRADA DE LO LOCAL A LO REGIONAL



UCR

CIDICER

SO Sede de
Occidente

FUNDACIÓN
INTERARTES

709.728

H116h

Hábitat, historia artística y literatura en América Central: una mirada de lo local a lo regional/Luz Marina Vásquez Carranza y Henry Vargas Benavides; compiladores. -- 1. ed.-- San Ramón, Alajuela : Centro de Investigaciones sobre Diversidad Cultural y Estudios Regionales (CIDICER), Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica, 2024.

Recurso Electrónico: archivo de texto, digital, PDF; ilustraciones a color

ISBN: 978-9930578100

1. ARTE CENTROAMERICANO. 2. LITERATURA CENTROAMERICANA. 3. AMÉRICA CENTRAL – HISTORIA -INVESTIGACIONES. I. Vásquez Carranza, Luz Marina, comp. II. Vargas Benavides, Henry, comp.

CRÉDITOS

Centro de Investigaciones sobre Diversidad Cultural y Estudios Regionales, CIDICER

Directora

Dra. Luz Marina Vásquez Carranza

Comisión Editorial

Dra. Luz Marina Vásquez Carranza, Universidad de Costa Rica

Dr. Carlos Sandoval García, Universidad de Costa Rica

Dr. Henry Vargas Benavides, Universidad de Costa Rica

Dr. Jaime Javier Villanueva Barreto, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Dr. Minor Herrera Valenciano, Universidad de Costa Rica

Dr. Raúl Fonseca Hernández, Universidad Nacional de Costa Rica y Universidad de Costa Rica

Compilación

Dra. Luz Marina Vásquez Carranza

Dr. Henry Vargas Benavides

Diseño y diagramación

Francela Zamora Fernández

Corrección de edición

Raquel Victoria Wintter Vargas

CIDICER

Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente


San Ramón, Alajuela, Costa Rica

Contacto: (506) 2511-9022

Correo electrónico: cidicer@ucr.ac.cr

Sitio web: <https://cidicer.so.ucr.ac.cr>

Todos los derechos reservados, 2024. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su totalidad ni en parte, ni puede ser registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, magnético, por electroscopio, por fotocopiadora o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de las personas autoras o de la editorial.



Esta publicación es producto de la actividad de apoyo a la investigación n.º 836-C2-711 IV Coloquio internacional: Investigación y creación de la cultura artística centroamericana 2022, inscrita en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, desarrollada en conjunto con la Fundación Interartes y coordinada por el Dr. Henry Vargas Benavides.

Lindes y deslindes en *La orilla africana* (1999) de Rodrigo Rey Rosa: una cartografía literaria

Boundaries and boundaries in The African Shore (1999) by Rodrigo Rey Rosa: a literary cartography

Tatiana Herrera Ávila³⁷

Resumen

A la luz de la lógica eurocéntrica civilizatoria colonialista y orientalista, siguiendo lo planteado por Edward Said (1978), Marruecos se concebiría, normalmente, como un lugar tan lejano, ajeno y exótico para este lado del mundo Occidente y en particular América Latina como el propio planeta Marte. No obstante, en la novela *La orilla africana* (1999) del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958), la tierra marroquí se perfila como un borde más de nuestra identidad centro y latinoamericana, la cual aparece construida ya no dentro de las fronteras usuales y conocidas, si no que se conforma a partir de fragmentos, de diferencias y desencuentros, y de trascender dichos límites precisamente, poniéndolos en crisis y generando una ruptura de la lógica de las dualidades centro-periferia, Oriente-Occidente, desdibujando los bordes de la racionalidad e irracionalidad, e incluso de la ficción y la realidad. Esta lectura pretende demostrarlo mediante una cartografía literaria, siguiendo los planteamientos de Franco Moretti.

Palabras clave: La orilla africana, Rodrigo Rey Rosa, Literatura Latinoamericana, cartografía literaria, postcolonialismo

³⁷ Magíster en Literatura Latinoamericana. Profesora e investigadora en la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: tatiana.herrera@ucr.ac.cr

Abstract

Normally, Morocco is conceived, from a Eurocentric, civilizatorial, colonialist and orientalist point of view as established by Edward Said (1978), like a very remote, strange and exotic place for the Western part of the world, and in particular from Latin America, as if it was Planet Mars. Nevertheless, in the novel *La orilla africana* (The African Shore) by the Guatemalan writer Rodrigo Rey Rosa (1958), the Moroccan land appears as another of the boundaries of our Central and Latin American identity, which builds up not from the usual and well known frontiers, but from fragments, from differences and disagreements, and from transcending such limits precisely, questioning them and generating a disruption of the dual logic that implies the center and the borders, the West and the East, erasing the limits between rationality and irrationality, and even between fiction and reality. Our dissertation pretends to prove it through a literary cartography, following Franco Moretti's works.

Keywords: The African Shore, Rodrigo Rey Rosa, Latin American Literature, post-colonial studies, literary cartography

*El mundo es como aparece
ante mis cinco sentidos,
y ante los tuyos que son
las orillas de los míos
Miguel Hernández (1958)*

Al borde del texto: aproximaciones y rupturas

Etimológicamente la palabra orilla, eje sustantivo del título de la novela que nos ocupa, *La orilla africana* (1999) del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958), proviene del latín *ora*, cuyas traducciones incluyen 'borde', 'extremo', 'límite' o 'costa'. Este origen etimológico sirve como detonante para nuestro análisis, pues el texto literario, en abstracto, también tiene sus bordes, tanto intratextuales como extratextuales, que lo definen. Y es que hay que entender que los límites, en tanto son definitorios y enmarcan las cosas, posibilitan la existencia de los fenómenos. Con el lenguaje y la cultura y, por ende, con toda práctica cultural o textual, ocurre lo mismo, tal como lo indica el pensador Michel Foucault: "No hay una sola cultura en el mundo en que esté permitido hacerlo todo. Y se sabe desde hace largo tiempo que el hom-

bre no comienza con la libertad sino con el límite y la línea de lo infranqueable” (Foucault, 1964, p. 332).

Efectivamente, el límite que circunscribe otorga identidad a lo circunscrito, diferencia lo que está afuera de lo que está adentro, es decir, define lo que es y lo que no es; pero, simultáneamente, supone su propia transgresión. Ambos, el límite y su ruptura son caras de la misma moneda. El margen se determina por el espacio que él delimita y, claramente, implica que debe ser atravesado, roto, estirado. Esta tensión en el ámbito cultural es fundamental, pues constituye la dinámica misma por la que la cultura se produce. Los límites, entonces, se encuentran en constante movimiento y se modifica aquello que es permitido, aquello que es posible, aquello que está definido por el borde en cuestión.

En ese mismo orden de ideas y según lo planteado por Roland Barthes en *El placer del texto* (1978), podemos pensar el texto como un tejido de significantes que posee varios límites, los cuales deben tomarse en cuenta a la hora de la interpretación; lo dicho y lo no-dicho, lo denotado y lo connotado, lo explícito y lo latente, pero se distinguen sobre todo dos: la subversión y la cultura. El texto ocurre entre el escritor (o la idea que se tiene del autor) y el lector. Cuando el texto es de placer se acopla a lo permitido y a lo establecido por la cultura, y el lector que comparte los códigos lo recibe y lo comprende. Ahí no hay transgresión. Pero en el texto de goce, se producen los desbordamientos, aflora lo censurado, se subvierten y se invierten las cercas y los bordes, lo de adentro es afuera y lo de afuera es adentro (Barthes, 1978, p.15).

Ahora bien, en el caso del texto que nos ocupa, la transgresión de los límites ocurre ya desde el mismo título que nos habla de una orilla africana y, por ello, supone, evoca y comprende su mismo rompimiento, o incluso su disolución, en tanto es un texto latinoamericano cuya orilla no es el mar, no es otro país latinoamericano, u otra parte del continente americano, sino que es África. Sobre ello volveremos, cuando entremos en materia.

Así las cosas, su autor, Rodrigo Rey Rosa (1958) es guatemalteco de nacimiento, no obstante, esta novela excede los límites de la nacionalidad del autor y nos lleva a Marruecos, particularmente a Tánger, donde se desenvuelve el relato. Esta ruptura descentra, desde un inicio, al lector, pues lo enfrenta a un texto escrito por un guatemalteco, como decíamos, pero que no sucede en Guatemala y es más ni siquiera ocurre en América, sino en el aparente lejano Marruecos, específicamente en Tánger, y cuyo protagonista, por añadidura, es colombiano. Ello no debe sorprender; el autor ha pasado gran parte de su vida en la ciudad africana, donde asistió al taller del escritor y compositor estadou-

nidense Paul Bowles (1910-1999)³⁸, su amigo y benefactor, quien se había establecido, a su vez, en esta moderna ciudad desde los años cuarenta, y la cual se configura como el espacio de muchos de sus textos, de la misma manera que ocurre con los de Rey Rosa. Nuestro autor, además, en el 2004, se hizo acreedor del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias y en el 2015 recibió el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso. Aparte de escribir literatura, se dedica también a la traducción, al periodismo y al cine.

Se hace pertinente indicar que, más allá de las producciones de Rey Rosa y de las de su amigo Bowles, Marruecos posee una larga trayectoria como espacio literario representado tanto en la literatura española como en la latinoamericana. De ese modo, se constituye como un puente cultural desde la lejana Edad Media, vía Al-Andaluz, pasando por el siglo XIX y XX, donde destaca por ejemplo Benito Pérez Galdós, quien dentro de su reflexión sobre la identidad española incorporaba las relaciones hispano-marroquíes y sostenía el origen multicultural, tal y como se observa en *El caballero encantado*, y por lo cual hasta se habla de que Galdós plantea una “morización” o africanización de España (Abrihach, 2015, pp. 121-151). Con él, Dora Bacacoia Arnáiz, Concha López Sarasúa y Said el Kaddaoui, entre otros, se convierten, por consiguiente, en hacedores de un diálogo intercultural transmediterráneo.

De forma semejante, debe considerarse el panorama literario centroamericano en el que se inscribe la novela, pues de hecho es perceptible cierta tendencia, en las producciones de la región de las dos últimas décadas, de romper el localismo y contar historias que suceden más allá de nuestras fronteras. También, podemos referirnos a *Esto no es una pipa Saturno* (2003) de Eduardo Halfón, que se ubica principalmente en Francia; *Mil y una muertes* (2004) de Sergio Ramírez, el cual transcurre fundamentalmente en Mallorca; y de Gioconda Belli, *El pergamino de la seducción* (2005) en la España de los 1500 y *El infinito en la palma de la mano* (2008) en el antiguo y primigenio origen de

38 Paul Bowles es una de las mayores influencias literarias de Rey Rosa, además de su amigo personal y, de hecho, es quien le ayuda a publicar y a traducir gran parte de su producción literaria. Bowles funge como guía en la ciudad de Tánger para toda una generación de escritores, particularmente de los representantes de la generación Beat y a los del movimiento LGBT, como Tennessee Williams, Truman Capote, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Gore Vidal, Gregory Corso, Djuna Barnes o Cecil Beaton, e introdujo a algunos de ellos en curiosas drogas marroquíes como el *majoun*. Esto viene a colación debido a que en la novela varios de los personajes hacen uso del *kif*, también conocido como polen de cannabis o marihuana, preparación que se hace a partir de esta planta y que se considera más fina que el hachís. En Marruecos esta droga es ilegal.

los tiempos. Además, por supuesto, no podemos dejar de mencionar el notable caso de Rubén Darío a finales del siglo XIX, quien, a pesar de representar la visión colonialista y el exotismo propios del Modernismo, abrió la escena árabe para América Central.

Dicho eso, podemos abocarnos a nuestra propuesta de lectura, según la cual se demostrará que la novela *La orilla africana* (1999) presenta una transgresión de la idea de orilla y, con ello, pone en crisis las nociones mismas de identidad, rompiendo con el colonialismo eurocéntrico, descentrando al lector. Y es que, incluso, desde su fecha de publicación es un texto que bordea, es decir limítrofe, pues ve la luz al filo del cambio de milenio.

Así las cosas, nos proponemos elaborar, a partir del texto de Rey Rosa, una cartografía literaria, específicamente de la ciudad de Tánger, *locus* en el cual se desenvuelve la diégesis de la novela, siguiendo los postulados de Franco Moretti en su *Atlas de la novela europea, 1800-1900* (1997), con el fin de reconocer e interpretar las connotaciones espaciales e identitarias de estas rupturas y transitar por este istmo que se nos muestra colindante con el mundo marroquí. Esto por cuanto, como indicara Bryan Harley en *La nueva naturaleza de los mapas* (2005): “Lo que leemos en un mapa está tan relacionado con un mundo social invisible y con la ideología como con los fenómenos vistos y medidos en el paisaje” (p. 61).

Con ese punto de partida, Moretti en su texto construye un método de análisis que constituye, a su vez, un marco teórico, pues elabora mapas a partir de los textos literarios con el fin de alcanzar conclusiones tanto literarias como socioeconómicas y geopolíticas, de modo que los mapas literarios:

Primero, demuestran la naturaleza *origebunden*, ligada al lugar de la literatura: cada forma, como veremos, con su geometría, sus confines, sus tabúes espaciales y sus flujos de movimiento. Y después, los mapas ponen de manifiesto la lógica interna de la narración: el espacio semiótico, de la trama, en torno al cual la narración se auto-organiza. La forma literaria aparecerá así como la resultante de dos fuerzas contrarias, e igualmente importantes: una externa y otra interna. Es el problema de siempre, y en el fondo el único problema verdadero de la historia literaria: la sociedad, la retórica, y el entrelazamiento de ambas. (Moretti, 1999, p. 7)

En este sentido, y siguiendo lo estipulado por Moretti, en este artículo me dispongo a elaborar una cartografía literaria de la novela de Rey Rosa, esto es

identificar y situar en un mapa los lugares geográficos que aparecen en el texto, para identificar las diferentes implicaciones simbólicas y estructurales que de dicha cartografía se desprendan, y así demostrar las rupturas que el texto presenta en cuanto a la cuestión espacial e identitaria de la orilla y del límite. Este abordaje teórico-metodológico se hace pertinente puesto que ya desde el título, como bien se apuntó, el texto nos plantea cuestiones espaciales como lo es la cuestión de la orilla, es decir, el límite, el borde.

El texto

El tejido que esta vez nos interesa y desde el cual Rey Rosa rompe las fronteras convencionales, tanto geográficas como literarias, cuenta, mediante un narrador omnisciente en la mayoría del relato, un compuesto de líneas narrativas aparentemente desvinculadas, que conforman, más que una historia, fragmentos, al estilo de las fotografías instantáneas, y que el lector intuye como probablemente relacionadas; pero cuando se acerca al develamiento de tales relaciones, hace un giro que desvía la fácil o definitiva significancia, dejando más sensaciones que hechos narrados. Este narrador alterna con las irrupciones del narrador protagonista, lo cual colabora más con el extrañamiento y la sensación inquietante de desajuste.

La narración en sí sigue, primordialmente, los pasos de un colombiano en Tánger que pierde su pasaporte (Rey Rosa, 1999, pp. 42-45) y las aventuras que de ello se desprenden, pero de esto sabemos más por lo no dicho y lo apenas sugerido que por lo desplegado de manera explícita. Se nos presenta el relato con una estructura tripartita pero eminentemente circular, es decir que comienza donde termina. La primera se encuentra seccionada en dos: "El frío" y "Los ojos de la lechuza"; la segunda también consta de dos partes: "Calaveras" y "Collar"; y, por último, la tercera denominada "Fuga".

El desajuste se inicia desde la primera parte, pues lo primero narrado es lo que le ocurre a un adolescente marroquí llamado Hamsa, que no es el protagonista, pero sí, como se verá, su doble, y de quien sabemos pertenece a una familia pobre compuesta por su abuelo Atifo, su abuela Fátima, su tío Jalid, su hermano Rashid y su amigo Ismail. Sus vivencias dan cuenta de la precaria situación nacional y de lo poco a lo que pueden aspirar, en su ámbito campesino, bucólico y musulmán. Todos ellos trabajan en la mansión de la Mme. Choiseul, europea y que hospedará, en la segunda parte, al protagonista inmigrante/turista colombiano, Ángel Tejedor. Es importante señalar el hecho

de que este nombre lo sabemos hasta la tercera parte de la novela titulada “Fuga” (Rey Rosa, 1999, p. 144), pues eso nos orienta hacia el tema de identidad que se pone en crisis en la novela, mientras que el de Hamsa lo conocemos desde el inicio.

Contrastan, se oponen y se superponen así dos o, incluso si se quiere, tres mundos y sus personajes paralelos cuyos límites y orillas se entrelazan y se entrecruzan: el de los marroquíes pobres, el de los europeos que viven en Tánger ajenos a la realidad nacional (*expats*³⁹), y el del colombiano inmigrante, tan carente y necesitado como los marroquíes. Es mediante la utilización del género epistolar que se nos informa sobre las condiciones de vida y matrimonio de Ángel, pues asistimos al intercambio de siete cartas entre él y su esposa, ya casi al final de la novela, en la sección titulada “Collar”, precisamente cuando nos enteramos del sugerente nombre del protagonista, como ya dijimos, pues él como un ángel tejedor, va construyendo el relato, ya sea de forma directa o indirecta, y terminará por reconstruir o tejerse a sí mismo.

En cuanto a la onomástica, por cierto, debemos agregar que Hamsa significa cinco en árabe. Tanto árabes como judíos levantan la mano con los cinco dedos extendidos en señal de protección contra el mal de ojo (*ayin hara*). Se conformó como amuleto, protege de las enfermedades y atrae la buena suerte. Como se verá esto es irónico, pues Hamsa termina en muy malas condiciones, pero sí nos introduce en la temática de la magia.

En la misma línea de argumentación, es oportuno señalar que en la novela existe, en efecto, un discurso de lo mágico, el cual aumenta la transgresión, en tanto pone en crisis el discurso eurocéntrico asociado convencionalmente y *per se* con el logocentrismo, así como con el orden o sistema dominante. Ello se hace patente con referencias a la brujería o lo sobrenatural desde el inicio del texto: “Hamsa no tenía miedo, pues aquí no habría ningún *djinn*, ya que todos detestaban las espinas (y por eso los musulmanes protegen a sus muer-

³⁹ El *expat* en el uso cotidiano, sobre todo británico, es una categoría distinta del inmigrante. Si bien, de acuerdo con la acepción del DRAE que registra la palabra completa y no su apócope se define como alguien que vive fuera de su patria (DRAE, 2022), la mayoría de los europeos la entienden como referencia a la persona que pertenece a una cultura o país que vive en otra cultura u otro país, pero de manera legal y en condiciones económicas muy favorables, pues por lo general están respaldados por una empresa; por lo general son blancos y su país de origen es una potencia o país desarrollado, incluso conquistador y dueño de colonias en Asia, África o América Latina (Stephens, 2017).

tos dejando que los cardos crezcan sobre sus tumbas)” (Rey Rosa, 1999, p. 14). Creencias y costumbres populares como esta, el *djinn* es el vocablo árabe para genio, se presentan a lo largo de todo el texto, pero en particular gira en torno a una lechuza⁴⁰, la cual sirve de hilo conductor dentro del laberinto textual, convirtiéndonos, a los lectores, en Teseos que deben dar con el minotauro y acabar con él sin perderse en los recovecos.

Ángel se encuentra con la lechuza y la compra (Rey Rosa, 1999, p.56). Hamsa quiere la lechuza para obtener los poderes de no dormir (Rey Rosa, 1999, p.31), y es así donde empiezan los hilos a amarrarse y desamarrarse. En este sentido, perviven y coexisten en la novela perspectivas disímiles y contradictorias que representan diversos niveles sociales, culturales, étnicos, de género, religiosos y demás; de manera tal que tradición y modernidad colisionan, se anudan y desanudan en una trama de identidades puestas en crisis, donde las periferias se desbordan y el centro se descentra.

En otro orden de ideas y en relación con el espacio en el que se desarrolla el texto, que por cierto no es tema menor en cuanto a lo que a nuestra propuesta se refiere, nos es dado comentar que Tánger resulta más que sugerente, por cuanto, tal y como indica Claudia García en su artículo “Territorialidad fantasmática y periferias: Una lectura de *La orilla africana*, de Rodrigo Rey Rosa” (2009):

Desde el punto de vista de las literaturas europeas, esta 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

⁴⁰ Para comprender las diversas características mágicas de la lechuza, se puede ver la publicación de Manuel Ángel Charro Gorgojo “Lechuzas y búhos ¿aves de mal agüero” en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lechuzas-y-buhos-aves-de-mal-aguero/html/>.

importante de Tánger es el turismo, y dos de sus cuatro parques industriales son zonas económicas libres". (García, 2009, p. 27)

Por si fuera poco, la novela transita diversos géneros y tópicos entre los que sorprendentemente se cuele la nueva novela negra (Awad, 2015, p. 123), mediante el relato que involucra a la mafia, a una quiniela, a una estafa y al lavado de dinero.

No debe extrañar, por ello, que el texto haya encontrado buena acogida entre la crítica de acuerdo con el recuento que se elabora; para muestra baste mencionar los trabajos de Pere Gimferrer, quien prologa la novela, varias de las entrevistas hechas al escritor, como la que le realiza Gustavo Guerrero (2002) o la reseña de Raquel Luzárraga (2005). Se destaca el trabajo académico de Elena Pérez de Medina (2003), en el cual se aborda la violencia y la incertidumbre que se adivinan bajo situaciones triviales y que serían marcas de la contemporaneidad. El texto de García es particularmente atinente en nuestro análisis, pues aborda cuestiones que se cruzan con nuestros objetivos, particularmente la desterritorialización; nuestro aporte radica en que nos ocupamos de ella, pero mediante una metodología diferente, como lo es la cartografía literaria.

Cartografía de Tánger en *La orilla africana*

Como se dijo anteriormente, vamos a elaborar una cartografía literaria de Tánger, según las marcas geográficas de la novela, con el fin de analizar la identidad y la espacialidad que se nos presenta, como ya adelantábamos, descentrada, transgredida y transgresora.

Los mapas, en tanto representaciones geográficas del mundo, anteceden a la Historia, entendida esta como registro escrito. Se consideran tanto arte como ciencia. Ellos dan cuenta de la geofísica, pero además de las visiones cosmológicas de la gente, por lo que se relacionan simultáneamente con el poder y con la geopolítica, así como con la percepción del espacio que tenga determinado grupo en una circunstancia dada (Black, 2006, p. 6).

Es así como, en la medida en que el ser humano tiene conciencia de sí mismo, adquiere conciencia del mundo en el que vive y del lugar en el que se encuentra; y, a menudo, no comprende una sin la otra: su *locus* le otorga identidad. Además, en tanto se determinan y se conocen dichas coordenadas, el sujeto puede moverse por el espacio e ir apropiándose de él, aprehendiéndolo y conociéndolo, y conforme lo va haciendo, se va construyendo a sí mismo. En consecuencia, como dice Otmar Ette (2015): "detrás del espacio siempre hay movimiento".

Ahora bien, debemos explicar con mayor detalle qué se está entendiendo por cartografía literaria, pues no en vano es nuestro método de análisis. Para el geógrafo Edward W. Soja (1989), de la década de los ochenta en adelante, hubo lo que se conoce como el *spacial turn*, lo cual no es más que un marcado interés por la cuestión espacial. Dicho giro sobrevino por el surgimiento de los Sistemas de Información Geográfica (*GIS* por sus siglas en inglés) y de la *Big Data* e implicó, entre otros factores, preguntarse una vez más cómo leemos, dado que, por un lado, se tiene el *close reading* que implica un abordaje circunscrito al espacio inmediato y al estudio detallado de los fenómenos intratextuales y, por otro el otro, el *distant reading* que más bien propone el análisis de múltiples textos para compararlos y relacionarlos. Esta última perspectiva es la que plantea Frank Moretti (2005) y de donde se deriva la categoría teórica de cartografía literaria. Posteriormente, James F. English y Ted Underwood (2016) propusieron, más bien, solventar la oposición hacia una síntesis de ambas posibilidades, sobre todo con miras a la literatura global.

Lo que leemos en un mapa está tan relacionado con un mundo social invisible y con la ideología como con los fenómenos vistos y medidos en el paisaje, y, por lo tanto, también lo que leemos en un texto (Harley, 2005, p. 61). Ello ocurre en la medida en que, lejos de fungir como una simple imagen de la naturaleza que puede ser verdadera o falsa, los mapas redescubren el mundo, al igual que cualquier otro documento, en términos de relaciones y prácticas de poder, preferencias y prioridades culturales.

En el siguiente mapa, extraído de Google Maps⁴¹, de Tánger, que es de nuevo la locación de la novela, puede observarse cómo el espacio se configura tanto rural como urbano y, a la vez, como costero y de montaña.

⁴¹ Se ha utilizado la aplicación *Google Maps*, y no diagramas de mapas de propia elaboración, porque parte de la cartografía literaria, como metodología, es precisamente, utilizar los SIG o al menos mapas digitales reales con los cuales cotejar las locaciones que aparecen descritas en el texto literario.

Figura 1

Cabo Espartel, Tánger



Fuente: Tomado de Google Maps (2023).

Ahora bien, a partir de lo narrado en la novela, se pueden identificar dos espacios que procedimos a señalar en el segundo mapa de Tánger (Figura 2), para así obtener la cartografía de la novela. Y es que estos espacios son fundamentales para la narración, pues es entre ellos que se genera un intercambio y un recorrido, mediante el cual se produce la adquisición de una nueva identidad y la desaparición o aniquilación simbólica del doble.

Así, la señalización anaranjada que he colocado en el **mapa 2** que sigue a continuación corresponde al Cabo Espartel y según la novela es donde se puede ubicar a Hamsa y el grupo que lo acompaña junto con la lechuza, al inicio de la novela. El lugar se llama específicamente Agla, entre Tánger y el Cabo Espartel, y se caracteriza por ser un entorno campesino, agreste, con acantilados y el mar.

Por su parte, en la señal azul colocada en el mapa justo donde queda el Casbah, corresponde a donde podemos ubicar al otro personaje, Ángel Tejedor y asimismo a la lechuza, que constituye el hilo conductor de la narración: Los sitios que aparecen en el centro de Tánger se identifican en la novela como el Hotel Atlas, el Casbah, la Calle Musa Ben Musahir, el Boulevard Pasteur, Plaza de Faro, Calle Valázquez, La Medina, Café Ziriyab. Desde esta zona, además, se dice en el texto, se ven las columnas de Hércules a lo lejos en la orilla africana (Rey Rosa, 1999, p. 61). Otros lugares que se mencionan son el Zoco de Fuera, el Zoco Chico, el Café Tingis, la Pensión Calpe, la Plaza de Francia, el Café de París, la calle de Fez y la Avenida de España. Todos forman parte de un espacio urbano, hostil, decadente, confuso y peligroso, cercano a la orilla africana.

La lechuga viaja de un extremo al otro y se devuelve, indicando el tránsito y la transgresión de las orillas, de los bordes, tal y como se observa en el **mapa 2**, acompañando a Ángel y a Hamsa. Las flechas colocadas en el **mapa 2**, tanto la anaranjada como la azul, representan el movimiento de la lechuga, que conduce el hilo narrativo, como ya se indicó:

Figura 2

Cartografía literaria. Mapa de Tánger modificado con las marcas de las ubicaciones de los personajes y de sus trayectos a lo largo de la novela.



Fuente: Tomado de Google Maps (2023).

En este momento, debemos hacer una pausa y detenernos en la mención de las **Columnas de Hércules**, pues estas dan cuenta precisamente de la cuestión de la novela y de la puesta en crisis de las fronteras. Ya Barthes (1978) indicaba que nada es gratuito y nada sobra ni falta en un texto. De esta forma, recordemos que para realizar la décima proeza de capturar los rebaños de Gerión (un gigantesco monstruo con seis manos, conformado por tres cuerpos, que era considerado invulnerable hasta que Hércules lo dominó) el semidios tuvo que

superar múltiples obstáculos. Uno de ellos fue el paso hacia el océano Atlántico que estaba cerrado por una gran montaña que él partió a la mitad; esto creó dos promontorios que separaron definitivamente a África de Europa.

Es así como mítica y simbólicamente se explica la formación del monte Calpe (Gibraltar) en Europa y del monte Abyla o Abila (unas teorías afirman que se trata de Yebel Musa situado en el norte de Marruecos, y otros alegan que es el Hacho, donde se ubica la ciudad española autónoma de Ceuta). Posteriormente, Hércules logró llegar a la isla de Eritia, atravesando el recién liberado océano. En otra versión de este mito, las *Columnae Herculae* fueron erigidas allí por el héroe para avisar que estos dos puntos montañosos, a cada lado del estrecho de Gibraltar, marcaban el límite del mundo conocido, el fin del mar, el principio del caos, el borde de lo desconocido, *la orilla africana*: Tánger.

Doble y desdoble de la orilla: el texto caleidoscopio

Dicho lo anterior, y después de haber realizado la cartografía literaria de Tánger, siguiendo y marcando en el mapa real de la ciudad los trayectos y las ubicaciones de los personajes en la novela, es posible establecer, a partir de lo señalado en los mapas, la manera en que se produce el desbordamiento de la ficción desde los ojos de la lechuza. Al principio del texto, se narra sobre Hamsa y sobre su circunstancia pobre llena de carencias y la perspectiva de la vida mejor que le ofrece su tío Jalid, a cambio de que sirva de vigía y le haga señas para él poder llevar a cabo el acto a todas luces delictivo e ilegal, sin ser detectado por la policía (Rey Rosa, 1999, pp. 20-21). Estamos en la costa, en Angla, cerca de Cabo Espartel (tal y como se indicó en la Figura 2 con la marca anaranjada). Hamsa cae misteriosamente enfermo (Rey Rosa, 1999, p. 24). Seguidamente, en el apartado denominado “Los ojos de la lechuza”, se cuenta que las lechuzas y sus ojos tienen propiedades mágicas, pues ayudan a que uno siga despierto toda la noche:

Todo el mundo sabía que las lechuzas no duermen de noche y que ven en la oscuridad. Por eso, cuando alguien pensaba pasar la noche en vela era bueno capturar una lechuza y arrancarle los ojos. Había quienes los hervían en agua para comerlos, o podías hacer un amuleto con uno de los ojos y llevarlo colgado sobre el pecho para dominar el sueño. (Rey Rosa, 1999, p. 31)

Hamsa iba a necesitar una para poder hacer el trabajo que el tío le encomendó. Luego, efectivamente, la atrapa mientras duerme en la casa de herramientas, ya que al encontrarse enfermo allí lo trasladan a convalecer. Una vez que atrapa a la lechuza, le informa a su amigo Ismail que ya está curado. Esta lechuza tiene el ala rota, y luego Ángel será quien la compre. No se sabe por qué, ni si es Hamsa o Ismail el que vende la lechuza, pero pareciera que es Ismail, quien por cierto se había apiadado de la lechuza, ya que cuando Hamsa se la muestra y le cuenta sus planes, él exclama “¡Pobrecita!” (Rey Rosa, 1999, p. 36). Es uno de los tantos no-dichos del texto. Y es que, además, se sugiere que Hamsa abusa sexualmente de Ismail, que es menor que él, al final de ese mismo capítulo, pues “Cuando el pequeño estuvo a su alcance, le agarró un brazo y lo tiró hacia sí, al mismo tiempo que con la otra mano se arremangaba la gandura” (Rey Rosa, 1999, p. 36).

Es así como podemos conjeturar que Ismail apiadado de la lechuza y por vengarse de Hamsa vende la lechuza a Ángel. Además, de quien sabemos que quiere dinero por todo es Ismail. La lechuza funciona como borde, como límite, e incluso como transición narrativa entre la historia de Hamsa y la de Ángel. Una vez que Ángel obtiene la lechuza, se nos empieza a contar su historia. Ya para este entonces, nos trasladamos al centro de Tánger. Después, Ángel viene a hospedarse a la casa de Mme. Choiseul, que es donde trabaja Hamsa y trae consigo la lechuza de vuelta, tal y como indicamos en el mapa.

Y es que, en esta forma, la lechuza o sus ojos permiten que la ficción se salga de un ámbito al otro, del mundo campesino de Hamsa al mundo urbano de Ángel y transfigura el texto, como por arte de magia, y, a la vez, plantea el paralelismo entre ambos personajes, que funcionan como dobles que andan buscando cómo reinventarse, cómo ser otro: Hamsa quiere salir de pobre y de su vida de campesino; Ángel huye de su vida monótona en Colombia.

Es importante recurrir aquí a la definición del doble, el cual según Blumel debe entenderse como:

el doble es una creación del Yo que remite a la muerte. Porque si, originalmente, es una tentativa de negación de la muerte, él queda como su soporte y lo agita continuamente cuando se produce [...] Finalmente, permaneciendo como portador de una significación mortífera, él es enemigo del Yo, y cuando se presenta al Yo el doble aparece más bien como espectro. (Blumel, 1988, p. 46)

Y es que el doble está presente en casi todas las culturas y puede entenderse casi como un tópico literario en sí mismo. Así lo explica Jorge Luis Borges brevemente en *El libro de los seres imaginarios*, donde circunscribe su surgimiento a partir de los espejos y de los gemelos, y hace una serie de citas de su aparición en la literatura (Poe, Yeats, Dostoievski y Hawthorne, entre otros) y en algunas mitologías. Llama la atención la imagen que Escocia tiene del doble: lo llaman “Fetch, porque viene a buscar (fetch) a los hombres para llevarlos a la muerte” (Borges, 1999, p. 84), y toma relevancia cuando nos damos cuenta de que Ángel mata o al menos neutraliza a su doble y Hamsa también queda encaminado a su destrucción al final de la novela.

En otro orden de ideas, la lechuga los representa a ambos, herida, sin futuro, frágil igual que Ángel y como Hamsa. Cuando este último la recupera, vuelve a ocurrir otra transfiguración, y es que Ángel renuncia a ella con la condición de que Hamsa la cure. Una vez que el animalito es liberado, o más bien que se logra escapar, ya curado por Ismail (que por cierto también se escapa o se libera de Hamsa), de la misma manera Ángel consigue su pasaporte falso y logra huir a España. Pero Hamsa no, quien más bien queda en la pobreza, sin la lechuga y con una enfermedad venérea, en un claro proceso de degradación, propio del doble, pues siempre que se produce una relación especular, uno de los dos debe desaparecer: “cuando el doble se exhibe, cuando el Yo se ve al Yo, él no puede hacer sin que se perfille en su horizonte un espectro, la muerte” (Blumel, 1988, p. 46).

Decíamos que se establece una relación especular entre Ángel y Hamsa, y así también entre la orilla africana y la orilla americana, tal y como se desprende del diálogo que entabla Ángel con un taxista:

—¿De dónde eres?

—De Colombia.

—¿Pero hablan árabe en Colombia?

—No español.

—Aquí también hablamos español —dijo el taxista en español tangerino. —¿Cómo es la vida en tu país?

—Más o menos como aquí.

—Horrible entonces. (Rey Rosa, 1999, p. 107).

En esta misma línea de pensamiento, es posible afirmar que, así como las identidades de Hamsa y Ángel se desbordan y los transforman, similarmente se desborda el texto y, con ello, también la orilla africana se acerca a la orilla americana y se entrecruzan difuminando el límite.

Si bien en la novela hay un ir y venir de la costa a la urbe tangerinas, ese desplazamiento también implica la elasticidad de la orilla africana que se acerca a la latinoamericana, y a través de esos movimientos espaciales, las identidades se modifican, se (des)territorializan y se (re)territorializan. El texto entonces, aunque de estructura circular, como señalamos anteriormente, nos plantea descentramientos constantes, ruptura de bordes, cambio de narrador, cambios temporales, cambios de focalización que hacen que se convierta, mejor dicho, en un texto caleidoscopio de repeticiones especulares sin fin, que ponen en crisis el orden logo/eurocéntrico en el nivel mismo de la enunciación del discurso.

Si, adicionalmente, retomamos en este momento lo que anotábamos que Barthes afirmaba sobre el texto de placer o de goce, es necesario catalogar la novela de Rey Rosa, como puede observarse después del análisis de la cartografía literaria, como un texto de goce, donde las transgresiones se imponen y se rompe el sistema dominante. Incluso, y en el mismo sentido, Ángel obtiene un pasaporte precisamente mediante el encuentro con el doble y de manera ya no simbólica, como venía planteándose entre Hamsa y él, sino que se enfrenta literalmente con este, otorgando todavía más elementos de descentramiento:

El otro no se movió.

—¿Nos conocemos? -su voz sonó mal. Tragó una saliva ácida.

—Pero claro que te conozco, hombre. Tenía un acento inesperado.

—¿En verdad? —respiró—. Perdona, no te reconozco. ¿Cómo te llamas?

—Ángel Tejedor —dijo el otro claramente.

—¿Cómo? —Algo extraño ocurrió en sus vísceras. El picor que sentía en todos los poros de su piel era la adrenalina generada por el sueño. Las piernas comenzaron a temblarle ligera pero incontrolablemente. Ése, Ángel Tejedor, era su propio nombre—. ¿Es una broma? —atinó a decir.

—Ninguna broma. (Rey Rosa, 1999, p. 144).

Aparte de ser este el momento en que se nos da a conocer el nombre de nuestro protagonista, coincide con el instante en que su encuentro ominoso, visiblemente con el doble, que hasta tiene su mismo nombre, le da la oportunidad de reinventarse, adquiere, de esta forma, una nueva identidad, aunque con el mismo nombre, después, por supuesto, de destruir al doble. Es importante, entonces, hacer énfasis en las diversas relaciones especulares que se presentan en el texto. La relación especular que hemos señalado entre Hamsa y Ángel vendría a prefigurar y sirve de prolepsis de este momento determinante y crucial en el que Ángel recupera su identidad, pero, a la vez, siendo otro.

Y cometer la fuga: el locus sin fronteras

Para terminar, amerita preguntarse si la novela nos presenta un discurso decolonialista que trasciende fronteras y localismos. Y la respuesta que proponemos a partir de nuestra lectura es afirmativa. Las identidades especulares y líquidas de Hamsa y Ángel que quieren ser otro y reinventarse, más los ya mencionados juegos especulares que se plantean a lo largo de toda la novela, nos proponen la idea de que, al conocer al otro, termino por conocerme a mí mismo, mandato del Oráculo de Delfos.

Ángel que logra conseguir un nuevo pasaporte mediante ese raro encuentro con el hombre que se llamaba igual que él y al que asalta y debe matar, por lo mismo que ya se explicó acerca del doble, logra fugarse hacia su nueva vida a España:


Su mano dio con un objeto blando y rectangular. El pasaporte. Sin llegar a creerlo, como en un sueño, se puso de pie de un salto y salió corriendo callejón arriba. Una sola vez miró para atrás, antes de doblar la primera esquina. El otro parecía moverse. (Rey Rosa, 1999, p. 145-46).

La lechuza, de igual manera, se fuga antes de que Hamsa la mate y le quite los ojos. Ismail se fuga también y Hamsa, en un claro proceso de degradación, tiene una enfermedad venérea y queda solo sin la lechuza, posiblemente en un camino hacia la muerte.

Las fronteras todas quedan abolidas: Ángel se va de Tánger a España, traspasando la orilla africana, siendo ya otro, el texto en sí termina cerrándose y plegándose otra vez sobre sí mismo, con la lechuza que también logra escapar y que se ubica entre las tablas podridas de un desván, haciendo referencia a la podredumbre que acompaña a Hamsa. Un texto descentrado, un *locus* descentrado.

Referencias bibliográficas

- Attala, D. (2000). 'La orilla africana'. Reseñas. *Barcelona Review*. http://www.barcelonareview.com/17/s_criticaja.htm
- Awad, H. A. (2015) La orilla africana y la búsqueda de la identidad. En N. Achiri, Á. Baraibar y F. K. E. Schmelzer (Eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*. Publicaciones Digitales del GRISO.
- Barthes, R. (1978) *El placer del texto*. Siglo XXI.
- Borges, J. L. y Guerrero, M. (1999). *El libro de los seres imaginarios*. Alianza Editorial.
- Blumel, E. (1988). *Traducciones*. Fundación Freudiana de Medellín.
- Charro, M. A. (s.f.). *Lechuzas y búhos ¿aves de mal agüero?* <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lechuzas-y-buhos-aves-de-mal-aguero/html/>
- Freud, S. (2003). *Obras completas*. Vol. XVII. Amorrortu.
- García, C. (2009). Territorialidad fantasmática y periferias: Una lectura de *La orilla africana*, de Rodrigo Rey Rosa. *A contracorriente*, 6(2), 21-45. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/987>
- Gimferrer, P. (1999) Prefacio. En R. Rey Rosa, *La orilla africana* (pp. 9-12). Seix Barral.
- Google. (s.f.a.). Mapa tomado de Google Maps de Cabo Espartel, Tánger. [Ilustración]. <https://www.google.com/maps/@35.7877381,-5.933905,14z?entry=ttu>
- Google. (s.f.b.). Mapa tomado de Google Maps de Tánger. [Ilustración]. <https://www.google.com/maps/search/casbah+t%C3%A1nger+%D8%B7%D9%86%D8%AC%D8%A9%E2%80%AD%E2%80%AD/@35.7810699,-5.8836155,12z?entry=ttu>
- Guerrero, G. (2002). Conversación con Rodrigo Rey Rosa. *Cuadernos hispano-americanos* 624, 103-108.
- Hoffman, E. T. A. (1977). El hombre de la arena. En *El Puchero de Oro*. Editorial Costa Rica.
- Luzárraga, R. (2005). Reseña: Rodrigo Rey Rosa: *La orilla africana*. *Maga Revisita Panameña de Cultura*, 57-58, 108-109.
- Stephens, T. (2017). ¿Por qué nunca hablamos de expatriados ilegales? *Swissinfo.ch*. https://www.swissinfo.ch/spa/sociedad/definici%C3%B3n-de-expatriado_-por-qu%C3%A9-nunca-hablamos-de-expatriados-ilegales/43093770



Hábitat, historia artística y literatura en América Central: una mirada de lo local a lo regional

El presente compendio de textos especializados es el resultado de una parte de las reflexiones del IV Coloquio internacional: Investigación y creación de la cultura artística centroamericana 2022, que fue desarrollado de forma bimodal por el CIDICER y la Fundación Interartes.

El documento se divide en tres secciones: Literaturas locales y globales, Historias y poéticas locales: realidades diversas y Arquitectura en Mesoamérica. Se incluyen siete artículos versados en las anteriores temáticas.

En este encuentro se unieron especialistas de Guatemala, Honduras, El Salvador, Panamá, México, España, Estados Unidos y Costa Rica, para abordar distintas panorámicas como el turismo cultural, la cultura popular, la historia local, el hábitat, la arquitectura vernácula, además de diversas prácticas artísticas como *la performance*, la poesía, la música, la música popular, la literatura, el arte y el periodismo, el cine y las lenguas criollas.

Dr. Henry Vargas Benavides.

ISBN: 978-9930-578-10-0

