



**UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO**  
**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**Apuntes para una cartografía de Mogador: Configuraciones espaciales en torno al  
imaginario urbano en *El quinteto de Mogador* de Alberto Ruy Sánchez**

**T E S I S**

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

Presenta

**MONTSERRAT ZÚÑIGA MEZA**

Director

**Dr. Tarik Torres Mojica**

Guanajuato, Guanajuato 2020.

**Apuntes para una cartografía de Mogador: Configuraciones espaciales en torno al imaginario urbano en *El quinteto de Mogador* de Alberto Ruy Sánchez**

Introducción .....	3
 CAPÍTULO 1. La configuración del espacio en la obra literaria .....	 9
1.1 Prolegómenos teóricos: Generalidades de la obra literaria .....	9
1.1.2 Consideraciones generales de la obra literaria a partir de la propuesta de Roman Ingarden .....	9
1.1.1 Los objetos representados .....	15
1.2 Consideraciones teóricas sobre la construcción del espacio en la literatura .....	25
1.2.1 El espacio como marco: lugar y personajes .....	31
1.2.2 El espacio en la descripción .....	34
1.2.3 Más allá del texto: El espacio simbólico .....	44
1.2.4 La lectura como espacio del texto .....	49
 CAPÍTULO 2. Panorámica de la ciudad en la literatura latinoamericana .....	 58
2.1 Tres ciudades en el imaginario latinoamericano .....	62
2.1.1 La ciudad como utopía degradada en <i>La región más transparente</i> .....	63
2.1.2 Ciudades como puentes, París y Buenos Aires desde el exilio en la narrativa de Julio Cortázar .....	69
2.1.3 La ciudad mítica de Macondo en <i>Cien años de soledad</i> .....	75
2.2 La conformación de Mogador .....	81
2.2.1 La mirada de oriente desde América Latina .....	82
2.2.2 Mogador como ciudad reinventada .....	84

CAPÍTULO 3. Análisis de la ciudad en el <i>Quinteto de Mogador</i> .....	94
3.1 Primera espiral: Sujetos errantes, el desplazamiento como trazado de la ciudad. ....	95
3.2 Segunda espiral: La espacialidad de Mogador o la configuración femenina como cartografía urbana .....	115
3.2.1 La muralla .....	116
3.2.2 El jardín .....	121
3.2.3 El baño público.....	128
3.3 : Tercera espiralEl deseo o la geopoética de Mogador .....	135
Conclusiones .....	147
Bibliografía .....	159

## Introducción

¿Qué es hoy la ciudad para nosotros? Así comienza la disertación de Ítalo Calvino entorno a sus ciudades invisibles, mismas que hoy en día son un reflejo de los símbolos, las pasiones, los sujetos y todo aquello que se encuentra dentro de ella; “las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque [...] pero estos trueques no los son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos” (2013: 15). En la literatura, las ciudades se han congregado como espacios de creación e inspiración; lugares de encuentro y desencuentro del sujeto con su obra. Se constituyen como espacios que evocan, conservan la memoria, reflejan la conciencia, la fascinación por el extranjero y se construyen una y otra vez. Albergan un pasado a la vez que dan fe al proceso de evolución, transformación y modernización.

Pensar en las ciudades literarias, las latinoamericanas en particular, es recurrir a la construcción del espacio y la tradición misma. Dentro de este archivo literario encontramos espacios como Macondo o Buenos Aires, que han sido producto de toda una herencia donde los sujetos literarios transforman esos espacios y donde la misma ciudad es el reflejo de la creación literaria. Estas cartografías literarias forman parte de una Geopoética Latinoamericana, llamada así por Fernando Aínsa (2003) debido a que son espacios que dan cuenta de una cultura, del legado prehispánico en concordancia con el español, de los efectos de la modernidad y, por supuesto, de la construcción del sujeto. En el caso de estas invenciones urbanas, “los espacios no son meramente síntomas pasivos geográfica y social, y tampoco sirven como actores determinantes de esta problematización [...] la ocupación y el uso de los espacios como la pampa, la selva, o la ciudad, toman en cuenta su cotidianidad y su poder” (Schwartz, 2010: 10).

Dentro de esta tradición de ciudades literarias se encuentra Mogador, la pequeña ciudad marroquí proyectada por el escritor mexicano Alberto Ruy Sánchez. Esta ciudad tiene un carácter en particular pues se va construyendo en cada una de las novelas que forman parte del *Quinteto de Mogador*, es decir, cada novela aporta un lugar o un recorrido que construyen a la misma ciudad. Este lugar posee algo tan peculiar que puede formar parte del archivo de ciudades latinoamericanas, puesto que es proyectada como la ciudad del deseo, a diferencia de las otras ciudades del archivo literario, esta ciudad problematiza en torno a la búsqueda del sujeto por encontrar el deseo, en un viaje hacia el otro y él mismo. Es una ciudad tangente que erotiza todo aquello que se encuentra en su interior, donde los personajes se transforman en paseantes, como el *flâneur*, cuyos pasos son determinados precisamente por el deseo.

Bajo este talante, el proyecto tiene como objetivo elaborar una cartografía del deseo a través del conjunto de novelas del *Quinteto de Mogador* (2014), para ello es necesario determinar cómo se construye la ciudad como un espacio del deseo, que se encuentra presente en los recorridos urbanos y en la construcción de los personajes. Para el autor, este concepto tan abstracto se define precisamente a partir de las relaciones con el sujeto y el espacio, tal como lo afirma en una entrevista: “Relacionarse, no únicamente con la amada sino con el mundo, es un acto erótico. Eso es lo que yo trato de describir, así que fui paso a paso, minuciosamente, mostrando cómo todas las imágenes se cargan de este simbolismo erótico. El mundo se erotiza por el efecto de estar viviendo en la dimensión del deseo” (Ruy Sánchez en Salinas, 1998: 3).

Alberto Ruy Sánchez, es un escritor mexicano, nacido en 1951, y uno de los críticos, ensayistas y escritores contemporáneos más reconocidos de su tiempo. Perteneció cronológicamente a la generación de Jorge Volpi, Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza, Juan Villorio entre otros. Su obra más destacada es *El quinteto de Mogador*, libro que

congrega las novelas que durante décadas ha dedicado como tratados eróticos que giran en torno al deseo: *Nueve veces el asombro*, *En los labios del agua*, *Los jardines secretos de Mogador*, *Los nombres del aire* y *La mano de fuego*. Estos textos, de carácter autoficcional, están contruidos a partir de la experiencia del autor recreada en una novela. Tal como afirma: “Sin ser libros de testimonio periodístico, en mis novelas están implicadas las historias, pasiones y pulsiones que varias mujeres me han contado [...] Para escribir estos libros me fue necesario, además, buscar por el mundo esos lugares excepcionales donde la naturaleza se mezcla con la imaginación sensual, con frecuencia extravagante, de algunos apasionados” (Ruy Sánchez, 2010: 177).

Para abordar la construcción de la ciudad en la novela recurriremos en primera instancia a las nociones del espacio en la teoría literaria. El primer capítulo de esta investigación muestra un recorrido de las perspectivas que se han formulado en torno al lugar donde ocurre la historia, mismas que van desde la descripción y enumeración de momentos (Pimentel, 2001) hasta la connotación simbólica de los elementos que van apareciendo, en este caso, la ciudad. Dentro de estas afirmaciones se encuentra la teoría de Roman Ingarden (1998) respecto a los objetos representados, es decir aquel estrato que se muestra dentro del texto y funciona como un detonante simbólico ante lo que la novela proyecta; una vez localizados estos elementos se podrá realizar la cartografía que versa en torno al deseo en la ciudad de Mogador.

Es importante mencionar que los trayectos de los personajes y sus recorridos funcionan como mapas, son guías que van nombrando lo que la ciudad les muestra y esto permite que se vaya configurando una noción del deseo implícito en las acciones, los símbolos y los recorridos y, por ende, del espacio mismo. Las perspectivas que nos aportan

autores como Georges Poulet (1961) y Ricardo Gullón (1980) permiten una guía acerca de las figuras que se dan en torno al espacio.

Mogador se construye como un mundo representado, aun cuando haga referencia a un lugar ubicado en un mapamundi, se configura por una suerte de imágenes poéticas que irrumpen con esta referencia al mundo para hacer el propio. Este tipo de espacio es acorde con la noción que aporta Gastón Bachelard en *Poética del espacio* (2000) que concibe al espacio físico como un surtidor de imágenes poéticas desde una postura fenomenológica para extraer la esencia a través de los objetos que encontramos dentro de un espacio.

Para comprender la función de la ciudad dentro de la tradición literaria es necesario hacer un recorrido de las principales ciudades que se encuentran en el imaginario latinoamericano; en el segundo capítulo se hablará de la construcción de las ciudades de Macondo de Gabriel García Márquez, París y Buenos Aires en los cuentos de Julio Cortázar y la Ciudad de México proyectada en *La región más transparente* por Carlos Fuentes. Estas ciudades, imaginarias o, bien, con un referente geográfico que descomponen en la ficción, funcionan como preámbulo para hablar de Mogador debido a que son ciudades protagonistas, que se construyen a través de recorridos o, bien, edifican el origen de las civilizaciones latinoamericanas. Para Aínsa, estos autores –y todos los que han tomado el espacio como tema en su narrativa– establecen un diálogo con el espacio geográfico desde la “espacialización de la palabra para crear un sistema de lugares” (2003: 4), mismo que se presenta en la configuración de la ciudad de Mogador. Desde otro espacio, Ruy Sánchez toma el contexto árabe para tender puentes con las herencias que se encuentran presentes en la cultura mexicana, a diferencia de otros autores que han tomado el pretexto de lo extranjero para expatriarse, el autor en turno toma ese espacio para problematizarlo y dialogar con su

misma cultura desde la distancia, dentro de este capítulo se encuentra un apartado que suscribe un término llamado orientalismo horizontal.

En el tercer capítulo se presenta el análisis de la ciudad de Mogador, haciendo énfasis en las locaciones y cómo cada una de ellas va construyendo una poética del deseo, este elemento de carácter etéreo, intangible, esencia o pulsión vital se va manifestando simbólicamente en todo el espacio que compone a la ciudad. En un primer momento hablaremos de los recorridos como una forma de trazado de la ciudad, a través de la figura del *flâneur* que muestra un personaje de las novelas del *Quinteto*. Este personaje, el Halaquí, es un contador de historias que va construyendo el espacio a través de la palabra, su recorrido es importante porque a través de su experiencia se accede a los rincones de la ciudad.

Después de este primer acercamiento a la ciudad a través del recorrido, se presenta un análisis de las locaciones más importantes de Mogador: la muralla, el baño público y el jardín. Cada una de las novelas del *Quinteto* aborda una parte fundamental para la construcción de Mogador, de tal manera que es necesario analizarlas como conjunto. Sólo a través de este análisis tenemos una cartografía de la ciudad, de manera separada tenemos sólo fragmentos, apenas bosquejos de una ciudad marroquí de la cual se habla, pero no se conoce totalmente.

Finalmente, el último apartado se centra en el análisis del deseo y los elementos que congregan ese encuentro con la ciudad y el sujeto. Para ello, es importante tomar como eje central la figura de la espiral; debido a su movimiento concéntrico es también un elemento que se repite de manera reiterativa en las novelas y que, como veremos más adelante, se manifiesta como forma de recorrido de los personajes y como el trazado de la ciudad misma, su movimiento, del interior al exterior y viceversa, se construye como alegoría del deseo. Es también en este apartado donde se construye una metáfora de la ciudad como la mujer amada,

el deseo no sólo se concreta como un acto amoroso, si no como una pulsión vital, un impulso, un móvil que permite también la supervivencia de la ciudad, se trata de la búsqueda del sujeto por adaptarse ante las grandes urbes, un tratado amoroso que también se asemeja a una búsqueda identitaria.

En síntesis, Mogador se configura como una mujer, un cuerpo, un trazado, un acto erótico, pero es también una forma de reflexionar frente al entorno y a la forma como los sujetos se relacionan con la ciudad, quizá frente a la gran urbe; se rige bajo sus propias reglas y principios, requiere de un recorrido o un vagabundeo como formas de entrar en contacto para llegar verdaderamente a la esencia de una ciudad, misma que ya no es sólo un marco referencial, una locación geográfica, una ciudad, la literaria, es el reflejo de los mismos sujetos, de sus problemáticas, encuentros, identidades y, por supuesto, sus deseos. Todo depende del viaje a través de la pupila de sus paseantes.

## **CAPÍTULO 1. La construcción del espacio en la literatura**

### **1.1 Prolegómenos teóricos, generalidades de la obra literaria**

El quehacer de la teoría literaria tiene sus orígenes en el siglo XX bajo la premisa de aprehender la obra literaria a través de un carácter científicista que pudiera determinar la forma del hecho literario y la búsqueda por la esencia de un lenguaje propio para, así, establecer las diferencias respecto al lenguaje cotidiano. En este sentido, las concepciones respecto a la influencia de la biografía del autor sobre la obra pasaron a segundo término.

Los planteamientos que desatan estas reflexiones acerca de la obra literaria es a lo que Jonathan Culler denomina como *literariedad* enfocado a las características que permiten considerar al texto como hecho literario; siguiendo esta idea afirma que

pensar la literariedad [...] es mantener ante nosotros, como recursos para el análisis de esos discursos, ciertas prácticas que la literatura suscita: la suspensión de la exigencia de inteligibilidad inmediata, la reflexión sobre qué implica nuestros medios de expresión y la atención a cómo se producen el significado y el placer” (2004: 55).

Este pensar acerca de cómo se manifiesta la literariedad en la obra desencadenó una serie de propuestas teóricas que respondieron a estos planteamientos, entre ellos el formalismo y el estructuralismo que ofrecían un análisis de la literatura en términos de un carácter científicista, es decir, un método que pudiera determinar las características estructurales de la obra literaria. Estos nuevos paradigmas pronto encontrarían sus limitantes y con ellos nuevas formas de concebir al hecho literario; por una parte, estudios intrínsecos que continuaran reflexionando sobre la estructura y la conformación formal de la obra literaria y, en otra instancia, estudios extrínsecos que trataran el hecho literario a partir de las

relaciones con el sujeto y el contexto (Wellek, 1966). A la par de estos modos de reflexionar sobre la literatura se sitúa la propuesta de la obra de arte literaria del filósofo polaco Roman Ingarden, quien en correspondencia con los postulados de otros teóricos literarios señala lo siguiente: “exigimos un punto de arranque para los estudios literarios que sea fundamentalmente diferente de las tendencias psicológicas y psicológicas dominantes” (1998: 28). Para ello, propone partir de una postura fenomenológica para concebir a la obra de arte literaria, debido a que “mientras no asumamos una actitud fenomenológica hacia el objeto de nuestra investigación, dirigida hacia la esencia de la cosa, tendremos la tendencia de pasar por alto lo específicamente literario” (1998: 29). El autor considera que para determinar la esencia del hecho literario se debe optar por concebir a la obra literaria como una estructura estratificada, es decir, que a través de los elementos constitutivos de la obra se puede determinar su rasgo óptico (Ingarden, 1998: 53-55).

Ingarden reconoce, a su vez, que la estructura de la obra de arte literaria obedece a una construcción intencional por parte del autor que desentraña una serie de características que necesitan ser reconocidas por un tercer participante, el lector, cuyo papel se volverá fundamental para la comprensión de la obra de arte literaria: “tendremos que recurrir a la actitud subjetiva, en la cual los objetos de este tipo se dan directamente, solamente cuando sea indispensable para el entendimiento de la obra de arte literaria, para elucidarla como un objeto estético” (Ingarden, 1998: 42). La inclusión del lector como el agente que determina el sentido de la obra es la característica que sitúa a Roman Ingarden como el precursor de lo posteriormente se llamará Teoría de la recepción.

En su libro *La obra de arte literaria* (1998), Ingarden presenta un postulado acerca de los elementos constitutivos de la obra literaria desde un enfoque fenomenológico. El cuestionamiento fundamental es determinar cuál es la naturaleza de la obra literaria.

Presenciamos un hecho notable. Casi a diario tratamos con obras literarias. Las leemos; algunas nos conmueven y captan nuestra atención; otras no nos gustan. Las valoramos y pronunciamos juicios sobre ellas. Las hacemos temas de conversación; escribimos ensayos sobre algunas de ellas y nos interesa su destino [...] Parece entonces que nuestro conocimiento del objeto que ocupa nuestra atención es universal y exhaustivo. Sin embargo, se nos preguntará lo que es, en realidad, la obra de arte, tendríamos que confesar, quizá con sorpresa, que no podemos encontrar respuesta satisfactoria y correcta a esta pregunta (Ingarden, 1998: 27).

La preocupación que incita a la investigación sobre la obra de arte literaria está encaminada a determinar cuál es la esencia del objeto literario a partir de la cual se emiten juicios valorativos. Si todas las obras literarias poseen una esencia en común que comparten con otras, ¿cuál sería la estructura que pudiera determinar dicha afirmación? En este sentido, Silvia Ruiz Otero afirma que “las obras literarias tienen una estructura básica en común propia y exclusiva de ellas. Y a pesar de que cada obra de arte literaria es única, es percibida como una obra de arte literaria porque comparte esa estructura general a toda obra de arte literaria más allá de sus características particulares” (2006: 16). En este sentido podríamos preguntar cuál sería la estructura que compartiría una obra literaria como el *Quijote* (1605) a una obra que surge casi tres siglos después como *Cien años de soledad* (1967). Sin duda hay una estructura subyacente que las constituye esencialmente como una obra de arte literaria en su totalidad.

Al tomar en cuenta estas aseveraciones, Ingarden describe las características que no pertenecen a la obra de arte literaria con un afán de eliminar cualquier noción psicológica o psicologista. En primera instancia, establece que las vicisitudes y estados psíquicos del autor permanecen fuera de la obra y afirma que “el autor y su obra son dos objetos heterogéneos y que con base en su heterogeneidad radical tienen que ser adecuadamente diferenciados” (Ingarden, 1998: 43). Esto quiere decir que una vez terminada la obra literaria se convierte en un objeto autónomo y no en una extensión de la psique del autor.

En otra instancia, si se considera que la obra literaria no es más que un conjunto de experiencias del lector, cada uno daría una interpretación propia de la obra –tomando en cuenta su personalidad, su ambiente cultural y su época– lo cual fragmentaría la unidad y el sentido de la obra. Siguiendo con esta idea, determinar la esencia de la obra de arte literaria únicamente en manos de los aspectos psicológicos del lector sería nuevamente eliminar la noción de la obra literaria como un objeto ópticamente autónomo, más allá de consideraciones psicologistas.

Asimismo, Roman Ingarden considera que hablar de la obra literaria como un objeto puramente imaginacional sería sujetarla únicamente a la imaginación del autor y, por ende, no sería susceptible de interpretación; “sería, pues, no solamente imposible para el lector aprehender la «objetividad imaginacional» concebida por el autor, sino también sería imposible para el autor imaginar repetidamente el mismo objeto” (Ingarden, 1998: 39). Para que el lector pueda comprender lo descrito en la obra literaria tiene que existir algo que podríamos llamar pacto intersubjetivo donde lo escrito en la obra pueda entenderse de manera convencional entre autor y lector. Al anular la posibilidad de concebir a la obra como un objeto puramente imaginacional –por la patente problemática que sería el acto de

concretización– se llega a la conclusión de que la obra de arte literaria es, además, un objeto puramente intencional o imaginacional intersubjetivo porque los referentes que aparecen en la obra pueden ser aprehendidos por los lectores y no únicamente en favor de las experiencias psíquicas del autor. La obra como objeto puramente intencional no se ve afectada por el mundo real, pero requiere un sujeto psíquico para concretizarse, siendo éste el papel fundamental del lector.

Una vez descrita la problemática de abordar la obra de arte literaria, por una parte, al establecer que el autor queda fuera de la obra y que sus condiciones como sujeto psíquico que configura la obra dejan de existir a partir de que la obra se define como tal; y, por otra, se encuentra la noción de que la obra de arte literaria tampoco depende de la experiencia psíquica del lector, encontramos entonces que estas afirmaciones anulan los posicionamientos psicologistas que permiten concebir a la obra como un objeto puramente intencional a través de un complejo estratificado que en su conjunto conforma la esencia de la obra de arte literaria.

La obra literaria es una construcción de varias capas, que contiene: a) la capa de los sonidos, de las combinaciones fonéticas de la lengua y caracteres de un rango mayor, b) la capa de las unidades de significado: de los sentidos de la oración y de los sentidos de conjuntos enteros de oraciones, c) la capa de las perspectivas esquematizadas, en las que los objetos representados en la obra se manifiestan de diversas formas y d) la capa de las objetividades representadas en los estados intencionales creados por las oraciones (Ingarden, 2008: 31).

En esta síntesis del concepto de la obra de arte literaria se reconocen los aspectos que en su conjunto constituyen el complejo multiestratificado que se mencionaba anteriormente. Este constructo, tal como se menciona arriba, está compuesto en primera instancia por un sustrato

material –los sonidos y grafías– que constituyen la obra literaria y que Ingarden reconoce como materia fónica: “[...] el estrato fonético, y en particular el conjunto de sonidos verbales, forma la cáscara, externa y fija, de la obra literaria, en la que todos los demás estratos encuentran su punto de apoyo” (Ingarden, 1998: 79). Este estrato es el primero al que accedemos como lectores, a través de él podemos determinar cómo está construida la obra y es el que contiene a los demás estratos. En este estrato, la musicalidad y armonía son los primeros elementos con los que se enfrenta el lector al acceder a la obra en un primero momento.

Siguiendo con el estrato de las unidades de sentido, los enunciados, párrafos y capítulos se encuentran contenidos dentro de él; es decir, todo aquello que, como su nombre lo dice, articula el sentido de la obra; ya no se trata únicamente de la tesitura de las palabras aisladas sino del conjunto de palabras que, una vez articuladas, conforman una unidad. A partir de este estrato emergen los símbolos y gracias a él se comienza a acceder al sentido oculto del texto (Ruiz Otero, 2006). Este estrato no sólo contiene a los objetos representados sino a la forma como éstos se encuentran contenidos y es a través de la red de oraciones que conforman la obra literaria que se van perfilando y detallando.

En el estrato de los aspectos esquematizados o la capa de las perspectivas esquematizadas, como se señala arriba, son aquellos conjuntos de circunstancias que permiten aprehender a los objetos representados. En cuanto a la capa de las objetividades representadas, es donde se concentran los objetos representados, es decir, aquellos elementos constitutivos de la obra de arte literaria que poseen un sentido oculto y permiten al lector aprehender la esencia de la obra. Este estrato se encuentran las características que aportan los personajes, el espacio y el tiempo; elementos que reconstruyen el sentido de la obra. La

característica fundamental que posee este estrato es que en él se contiene algo que Ingarden denomina «manchas de indeterminación». Éstas se conforman por aquellos aspectos de los objetos representados que no se encuentran totalmente dados y que requieren de un lector para ser concretados.

Reconocer la forma como se estructura la obra literaria funciona como un primer acercamiento para determinar el estrato en el que se debe poner atención, atendiendo a las características particulares de la obra. Para los fines de esta investigación estas generalidades sobre la obra literaria nos permiten reconocer la forma como ésta se estructura, al tomar en cuenta todos los elementos que la componen y funciona como un primer modo de acercamiento para posteriormente centrarse en el estrato de los objetos representados. Para poder acotar los elementos que conforman a la ciudad de Mogador en las novelas de Alberto Ruy Sánchez es necesario reconocer que dentro de este estrato –el de los objetos representados– podemos detectar elementos sobresalientes que detonan un sentido más allá de lo expresado literalmente en el texto, Ingarden considera que el espacio, en este caso la construcción de la ciudad, funciona como objeto representado. A continuación, se presenta *grosso modo* los elementos que se encuentran dentro de este estrato de la obra de arte literaria.

### **1.1.1 Estrato de los objetos representados**

Antes de iniciar con las características que posee el estrato de los objetos representados en la propuesta de *La obra de arte literaria* de Roman Ingarden es necesario, en primera instancia,

establecer la distinción entre los objetos reales, imaginacionales y representados para llegar a la conformación de estos últimos. Los objetos reales son aquellos que encontramos dentro de un espacio concreto del mundo real y por lo tanto se encuentran totalmente dados; los objetos imaginacionales, por su parte, son aquellos concebidos por la percepción interna e individual de un sujeto. Frente a estos tipos de objetos –reales e imaginacionales– se encuentra el objeto representado, que aun cuando tiene un *habitus de realidad* porque están contenidos en esencia en la obra literaria, podría decirse de manera metafísica (Ingarden, 1998) pero no son los objetos tangibles en el mundo, sino –como su nombre lo indica– una representación.

Estos objetos están contenidos por espacios determinados –real, imaginacional o representado– que son aprehendidos de diferente forma a través de la percepción, la imaginación y la percepción intuitiva (Ruiz Otero, 2006: 88). De tal manera que a un objeto real le corresponde un espacio real, a un objeto imaginacional le corresponde un espacio imaginacional y, finalmente, a un objeto representado le corresponde un espacio representado. De la constitución del espacio hablaremos más adelante.

Siguiendo con el estrato de los objetos representados, en las primeras líneas que el filósofo polaco dedica a este apartado en su libro *La obra de arte literaria*, afirma que los objetos representados “aparecen como el estrato mejor conocido de la obra literaria y, de hecho, por costumbre, es el único factor de la obra de arte literaria que se comprende temáticamente” (Ingarden, 1998: 259). Cuando los lectores inician un acercamiento a la obra literaria reconocen a primera vista los objetos representados, detienen su atención en los personajes, el espacio y el tiempo donde se desarrolla la historia y, a partir de ello, comienzan a construir el sentido de la obra.

Ingarden afirma que “los objetos representados en una obra de arte literaria son objetos derivados, puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido” (1998: 260), por lo tanto, son las unidades de sentido las que permiten que se construya el objeto representado –debido a que no aparece como un objeto aislado–. A su vez, el autor continúa diciendo que el “«objeto representado» u (objetividad) ha de entenderse en un sentido amplio, abarcando todo lo que *nominalmente* se proyecta, sea cual sea su categoría o su esencia material” (Ingarden, 1998: 262). Al decir que el objeto representado es el que está presente en esencia material no significa que el objeto esté totalmente representado en el texto, sino que se proyecta, por lo tanto, la materialidad que se construye a través de las unidades de sentido solo sirve para presentarlo; lo que se proyecta es un sentido oculto que el lector debe desentrañar.

Los objetos representados ostentan un sentido potencial, al que el filósofo polaco llama «trasfondo» que no se limita únicamente al espacio de la descripción, sino que se traduce a que hay mucho más de lo que está representado, respondiendo así a una totalidad. A manera de ejemplo, es conveniente mencionar lo que ocurre en la novela *Aura* (1962) de Carlos Fuentes: el desarrollo de la narración ocurre dentro de una casa; aun cuando sabemos que los acontecimientos se concentran al interior, se intuye que la casa está situada en una calle y ésta, a su vez, en una ciudad –aunque esto no se mencione explícitamente–; si no se tuvieran en cuenta estas afirmaciones sería absurdo pensar la casa como un ente flotando. Los elementos que se deducen en relación con los objetos representados son a lo que Ingarden llama repertorio potencial de los sentidos verbales que aparecen en las oraciones. El filósofo polaco considera necesario “establecer el hecho de que una uniforme objetiva esfera

corresponde al texto literario uniforme y que, en cierto sentido, esta esfera supera [sobrepasa] lo que está explícitamente representado en los conjuntos de circunstancias” (1998: 262).

Al inicio de este apartado se hizo la distinción de que existen objetos reales, imaginaciones y representados. Siguiendo con esta clasificación, el espacio que está dentro de la obra no se trata del espacio real, así como tampoco se trata de un “«espacio orientacional» que necesariamente pertenece a lo primario y perceptivamente dado de las cosas que forma un sustrato constitutivo de la apariencia de este estrato único y real” (Ingarden, 1998: 265). Tampoco se habla de un «espacio imaginativo» porque se trataría de un espacio que pertenece esencialmente a cada imaginación intuitiva de los objetos extendidos.

El espacio correctamente representado en la obra literaria que señala Ingarden es el espacio caracterizado por manchas de indeterminación, circunstancia que en el espacio real no podría suceder porque todo está anticipadamente dado. En sus palabras: “llamo punto de indeterminación al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente” (Ingarden, 2008: 33).

Para concebir al espacio representado se requiere un centro de orientación a partir del cual los sujetos psíquicos comprenden a los objetos representados, de tal manera que:

Si en una obra literaria encontramos representadas cosas, animales y hombres, el espacio que se presenta junto con ellos no es abstracto y geométrico, no homogéneo y físico, más bien, es el tipo de espacio que corresponde al espacio perceptivamente dado. Luego tiene que ser exhibido, digamos por medio de un espacio orientacional (Ingarden, 1998: 272).

Este espacio orientacional se entiende como aquel a partir del cual se va concibiendo el espacio y se encuentra siempre dentro del mundo representacional. En este sentido, se concibe a partir del “yo” de la enunciación, tal como apunta Roman Ingarden “el centro de orientación está en el yo del poeta mismo no en el narrador real, sino en el narrador representado” (1998: 273). Es importante señalar estas cuestiones debido a que los objetos representados pueden comprenderse a partir del punto de orientación desde donde se enuncia, el lector abandona su centro de orientación para adoptar el del “yo” que está representado en el texto.

Ingarden, en relación con este aspecto, señala que “es como si una persona invisible, no determinadamente representada, fuera divagando por el mundo representado mostrándonos los objetos tales como se vieran desde su punto de vista. Y, en esto, de esta manera, el narrador es co-representado” (1998: 273). Esta persona invisible que crea este mundo representado, dentro del cual, el conjunto de circunstancias contribuye a la descripción del espacio —como narrador co-representado— figura como un espectador cuando las descripciones carecen de un “yo” que directamente se enuncia en el texto. Por ejemplo, este yo de la enunciación que se difumina en el texto y que nos va presentado los objetos que aparecen a su vista puede observarse en el acto preparatorio en *Al filo del agua* (1954) novela del escritor mexicano Agustín Yañez:

Pueblo de mujeres enlutadas. Aquí, allá, en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la lumbre del sol, alto, a las luces de la tarde [...] Gente y calles absortas. Regulares las hiladas de los muros, a grandes lienzos vacíos, puertas y ventanas de austera cantería, cerradas con tablonés macizos, de nobles, rancias maderas, desnudas de barnices y vidrios, todas como trabajadas por uno y el mismo artífice rudo y exacto. Pátina

del tiempo, del sol, de las lluvias, de las manos consuetudinarias, en los portones, en los dinteles y sobre los umbrales (2004: 3).

En el fragmento anterior se observa una serie de objetos representados que se desprenden a partir de la descripción del espacio y que la voz narrativa va construyendo a través de una enumeración. En apariencia, la descripción no da lugar a una narración, lo que se percibe a primera instancia es la ausencia de verbos y conforme se avanza en la lectura el lector puede reconocer cómo están constituidos los objetos que aparecen en la narración y la función que éstos poseen en el relato. En la cita anterior el texto comienza con una afirmación: “pueblo de mujeres enlutadas” y posteriormente la secuencia descriptiva presenta elementos que dan cuenta de una orientación “bajo la lumbre del sol”, “alto” y, por último, lo que se presenta al final de la cita es la enumeración de las casas y personas que pueblan el lugar. A partir de la descripción que el texto presenta deducimos que se trata de un pueblo que desde esa primera afirmación remite al olvido, el abandono y la muerte.

Tenemos entonces que el espacio representado contiene a los objetos, y éstos a su vez son susceptibles de concretización a partir de las manchas de indeterminación que ofrece el texto, al no estar totalmente dado, que sería la diferencia que se establece con el espacio real respecto al espacio representado.

A fin de comprender la espacialidad, debemos señalar que los objetos representados se encuentran sujetos a una temporalidad. Para ello, Ingarden establece las diferencias del tiempo real y el tiempo representado, entendiéndose el primero como un tiempo objetivo, puesto que pertenece al mundo real y el segundo, al tratarse de un tiempo representado, tendrá un carácter subjetivo de un sujeto consciente absoluto (1998: 276). En primera instancia porque se encuentran sujetos a un orden secuencial y determinados por lo tanto, a un orden

temporal. Este orden temporal no debe confundirse con la temporalidad del autor, así como tampoco la temporalidad respecto del lector al momento de acceder a la obra. El tiempo representado plantea una realidad independiente del texto que no debe ser confundido con estos tiempos anteriores.

Al anular la posibilidad de que el tiempo representado se encuentre en correlación con el tiempo real o el tiempo tanto del autor, como del lector, Ingarden reitera las diferencias entre las clases de tiempos, así como la posibilidad de que existan o no dentro de la obra literaria. Para ello retoma de Bergson las clasificaciones sobre el tiempo con un afán de eliminar nuevamente las visiones psicologistas en torno a la obra literaria. Establece, en primera instancia, que la obra literaria se inserta en un tiempo determinado y que éste no corresponde de ninguna manera al tiempo real. Para acotar sus clasificaciones del tiempo señala tres tipos: “(1) el tiempo homogéneo, «vacío», determinado, del mundo; (2) el tiempo intersubjetivo, intuitivamente aprehensible, en que todos vivimos colectivamente, (3) el tiempo estrictamente subjetivo” (Ingarden, 1998: 276). En este sentido, el tiempo real, como se afirmaba anteriormente, no pertenece a la obra literaria; mientras que los otros dos tiempos, el intersubjetivo y el subjetivo, sí pueden ser abarcados por la obra literaria; el primero por tratarse de un tiempo construido gracias a que es una aprehensión de la realidad que comparte con otros individuos y el subjetivo porque es el que está totalmente representado por la obra literaria.

Una vez determinado que el tiempo que se encuentra inmerso en la obra literaria no corresponde al tiempo real, Silvia Ruiz Otero señala que “Los *tempi* [...] tienen coloración, y, en el caso del tiempo representado, por analogía, éste también tiene momentos de diferentes coloraturas; esta coloración de las frases de los tiempos representados, depende,

sobre todo, de lo que experimentan los personajes y de lo que ocurre en el mundo representado” (Ruiz Otero, 2006: 94). Estas coloraturas corresponden únicamente al tiempo representado y son determinadas, tal como se señala arriba, a través de los personajes y el mundo representado, totalmente dado por los conjuntos de circunstancias, desligándose así del mundo real intersubjetivo tanto del autor como del lector.

En otra instancia, una característica que difiere entre el tiempo representado del tiempo real es el manejo de la temporalidad; Silvia Ruiz Otero, señala en relación con los tiempos verbales que en el tiempo real, el pasado es un «ya no», el futuro es un «todavía no», que puede ser o no ser, o es un «tiende a ser» y el presente es un «in actu esse», mientras tanto, en el tiempo representado estas fronteras temporales tienden a difuminarse, porque pueden confluir en un mismo instante, el cual no está determinado por el centro de orientación que tiene el tiempo real sino que se encuentra sujeto a los conjuntos de circunstancias y oraciones donde se proyecta, radicando así su existencia intencional (2006: 95). Más tarde, Philippe Hammon (1972) retoma esta característica al afirmar que en la narración –a nivel de la descripción– presente, pasado y futuro confluyen en una misma instancia que se estipula de manera sintáctica.

En una obra literaria, el manejo del tiempo puede concebirse como una estrategia narrativa, por ejemplo, si se utiliza el presente de la enunciación el lector puede posicionarse en el tiempo de la narración creando el efecto de inmediatez pues los acontecimientos suceden al tiempo de la lectura. A su vez, en obras literarias contemporáneas la temporalidad ya no se encuentra determinadamente establecida por una linealidad, sino que corresponde a una disolución temporal, es decir, las narraciones inscritas en estos relatos corresponden a

una temporalidad fragmentaria que entremezcla hechos tanto del pasado, presente y futuro, esta mezcla de fronteras temporales sólo puede ser característica del tiempo representado.

En conclusión, tenemos que, en la obra literaria el tiempo representado se encuentra dado determinadamente por los conjuntos de circunstancias que condicionan a los personajes y al espacio; obtenidos a través de una concatenación de hechos. Se diferencia del tiempo real debido a que es una entidad intersubjetiva desligada tanto del espacio temporal del autor como del espacio del lector. Finalmente posee su autonomía a través de la narración, que le ofrece la posibilidad de saltar de una temporalidad a otra.

Una vez descritos el espacio y el tiempo representado donde se inscriben los objetos representados, es necesario determinar otra característica fundamental que éstos poseen, las manchas de indeterminación, que son “la condición de posibilidad para que la obra literaria tenga vida, son el fundamento óptico de la existencia de diversas concretizaciones” (Ruiz Otero, 2006: 116).

La propuesta de Ruiz Otero para dar cuenta de las manchas de indeterminación, en primera instancia, es afirmar que hay objetos que no están totalmente dados en el texto y, en segunda, que a partir de los conjuntos de circunstancias se va perfilando el vacío que no puede llenarse, es decir “las unidades de sentido los tienen como preparados para su actualización” (2006: 117); lo anterior puede traducirse en términos de que lo indeterminado (las manchas de indeterminación), necesita de lo determinado (las unidades de sentido) para poder darse. Así mismo Ruiz Otero señala que, mediante el acto de concretización, cada lector extrae de la obra los aspectos en los que ha concentrado su atención y mediante su propia experiencia va llenando los «huecos» para poder reconstruir el objeto representado; posibilitando así toda suerte de concretizaciones que una sola obra puede ofrecer.

Una vez señalada la importancia de estos elementos llegamos a un siguiente momento: señalar que la función de estos objetos va más allá de constituir a la obra literaria, ya que poseen una carga simbólica, “La fuente óptica de los símbolos está en las unidades de sentido para poder constituir a los objetos representados como símbolos, pero una vez que éstos han sido constituidos como tales, ellos son los que simbolizan, es suya la función” (Ruiz Otero, 2006: 124). En este sentido la función simbólica que instauran los objetos representados da origen a las cualidades metafísicas. Este estrato puede determinar el conjunto de valores tanto de carácter estético como artístico que una obra de arte literaria puede ofrecer.

A modo de conclusión, en la descripción de este estrato, cabe mencionar que los objetos representados, al ser el primer estrato en el que el lector pone su atención, se suscriben como todo lo que nominalmente se proyecta en el texto: los personajes, el espacio, el tiempo y las circunstancias. Gracias a la concretización que el lector realiza a través de las manchas de indeterminación que poseen los objetos representados –puesto que no se encuentran totalmente dados– se construye un sentido simbólico que sobrepasa a la estructura del texto ofreciendo así toda una gama de posibilidades de interpretación. El objeto representado es, entonces, una estructura simbólica que contribuye al rasgo óptico, esencial en la obra de arte literaria.

Roman Ingarden es uno de los pioneros de la teoría literaria contemporánea, a partir de su perspectiva fenomenológica logró desentrañar rasgos que posteriormente se discutirán en otras teorías en particular. Para los fines de esta investigación cabe rescatar la teoría sobre el espacio del texto, pero para hablar de ella encontramos varios puntos de anclaje que sirven como antecedente: la focalización o el punto de observación del sujeto que describe, la

distinción entre el espacio y el tiempo representado de lo real y, finalmente, las manchas de indeterminación presentes a lo largo del texto y el papel del lector para la concretización que da como resultado la construcción de un espacio a través de la lectura. De estos aspectos hablaremos en los siguientes apartados.

## **1.2 Consideraciones teóricas sobre la construcción del espacio en la literatura**

Hablar del espacio en la literatura desencadena una serie de aspectos tanto sintácticos como semánticos que intervienen al momento de desentrañar aquel lugar donde sucede la narración. Más allá de fungir únicamente como el receptáculo donde transcurren las acciones de la narración, en algunos textos literarios el espacio ha funcionado como un actante en la historia y, con ello, provoca el surgimiento de una connotación simbólica. Esta categoría ha podido dar cuenta de los rasgos psicológicos de los personajes –como ocurre en la novela del siglo XIX– y, por otra parte, el espacio literario se construye a partir del mismo texto, como ocurre con el *Nouveau Roman* en el siglo XX, a través de la descripción como el recurso por antonomasia.

Ante este panorama, el concepto de «forma espacial» no se agota en el espacio novelesco –entendido como una entidad estática desprovista de movimiento– que siempre ha estado subordinado a la categoría temporal. Para Zubiarré, la forma espacial “es más un término metafórico aplicado a un rasgo estilístico o narrativo que una preocupación por el espacio literario interpretado sencillamente como *setting*, como el lugar en el que se manifiesta una acción” (2000: 17).

Estas consideraciones abren nuevos horizontes para abordar el término de espacio; hemos visto en el apartado anterior el punto de vista de Roman Ingarden sobre la función del espacio como objeto representado en la obra de arte literaria denominado como espacio representado –a diferencia del real y del imaginario– que se construye a partir de manchas de indeterminación y señala a su vez que este espacio necesita de un punto de orientación – ocupado por un narrador o un personaje– en virtud del cual se construye la narración. Recordemos que para el filósofo polaco la función primordial del espacio es la fungir como el lugar donde se congregan los objetos representados.

Aunado a estas reflexiones, se presenta en el siguiente apartado una serie de posturas teóricas que coadyuvan a la construcción del espacio visto no únicamente como una instancia narrativa, sino que figura –al desentrañar una serie de objetos representados– una dimensión simbólica a través de la correspondencia con los personajes y las relaciones metafóricas; aspectos que nutren al texto y le otorgan un carácter dinámico de manera que el espacio y las locaciones no son únicamente depositarios de las acciones de los personajes.

En el campo de la teoría literaria ha sido la concepción aristotélica del «espacio» como *lugar* la que ha servido como punto de partida para hablar de la función que éste ejerce en la narración. Bajo estos términos Aristóteles señala que “El lugar no es simplemente algo, sino un algo que ejerce cierta influencia, es decir, que afecta al cuerpo que está en él” (*Apud*. Ferrater Mora, 1999: 1079) señalando que el lugar ejerce una influencia sobre el cuerpo que lo comprende. En términos literarios, un espacio no funge únicamente como un lugar,<sup>1</sup> sino que hay una influencia en virtud de los objetos que habitan en su interior de modo que se

---

<sup>1</sup> Para hacer una distinción entre espacio y lugar, Mieke Bal señala que el lugar se relaciona con la forma física, matemáticamente medible, en cambio, las dimensiones espaciales se definen como “la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos” (1987: 101).

forma un todo significativo que configura su sentido a partir de la unión de los elementos. Ferrater Mora señala en el *Diccionario de Filosofía* (1999) que durante la Edad Media esta concepción aristotélica del espacio como lugar se distinguió entre espacio real e imaginario, el primero finito –tan limitado como sean los límites del universo de las cosas– y el segundo especialmente infinito que contiene las cosas posibles. Considerando esta categorización, “el espacio resulta ser un sistema de relaciones de orden real [espacio físico] o de orden imaginario [espacio psicológico]” (Cuevas Velasco: 2006, 34).

En otra instancia, Descartes concibe al espacio como una construcción lógica que va más allá de toda percepción (*Apud*. Schnaidt, 2010) y resalta la posibilidad de reconstruir el espacio más allá de una simple contemplación. Esta perspectiva se ajusta a las técnicas proyectivas durante el renacimiento donde los artistas lograron representar visualmente un espacio pensado, por ejemplo, para Alberti el posicionamiento de la mirada del hombre como un Dios permite concebir a los objetos en su totalidad de tal manera que se elabora una reconstrucción del espacio.

En el campo propiamente literario, la rama de la semiótica sostiene que el término «espacio» tiene diversas acepciones que giran en torno a un objeto construido con la finalidad de mostrar el artificio a partir del cual éste se construye y la manera como se configura a partir de la mirada del sujeto que lo concibe; estas consideraciones demuestran cómo el espacio se modifica gracias a los sujetos que habitan dentro de él, así como las relaciones o “polaridades espaciales”, es decir, las relaciones arriba/abajo, adentro/ afuera, etc. (Lotman, 1970). En la configuración del espacio hay un tú implícito [autor implícito] que se complementa con un yo [lector implícito] que se involucran en un sistema (Cuevas Velasco, 2006). A saber de estas nociones, Renato Prada señala que “la metáfora del espacio nos lleva

a poder imaginar que un discurso puede transitar de un espacio a otro entrando, al hacerlo, en relaciones de horizonte y marcos que hacen que este discurso adquiera diferentes valores de sentido” (*Apund.* Cuevas Velasco, 2006: 35).

Uno de los grandes aciertos en la teoría sobre el espacio es la aportación del término *cronotopo* de Bajtín, entendido como la materialización del tiempo en el espacio; con ello no sólo la connotación del espacio se libera de ese estigma de inmovilidad; por primera vez, tiempo y espacio se hermanan y entremezclan en una sola categoría:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989: 237-238).

El concepto se refiere a la configuración espacio- temporal de la historia y se plantea como un elemento básico de determinación y destino de los géneros y distintas modalidades. Uno de los pioneros en el estudio del espacio narrativo es el crítico norteamericano Joseph Frank, quien a partir de los conceptos formulados por Lessing<sup>2</sup> respecto al espacio de la pintura y la temporalidad de la poesía desarrolla el término de *spacial form* con el objeto de refutar las ideas de Lessing al afirmar que espacio y tiempo son dos extremos que se presentan en diversas formas literarias; de manera que la temporalidad no es el único elemento que

---

<sup>2</sup> Lessing en su libro *Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía* ha querido establecer las diferencias entre la poesía y la pintura, él considera que la pintura es una expresión necesariamente espacial y estática a diferencia de la poesía que considera como temporal y dinámica.

determina a la narración. En su estudio “observa cómo gran parte de la literatura moderna se caracteriza por lo que llama «*forma espacial*», por la socavación de la inherente consecutividad del lenguaje forzando al lector a percibir los elementos no en su desarrollo temporal sino en su yuxtaposición espacial, principalmente mediante la supresión de los conectivos causales y temporales” (Valles Calatrava, 1999: 13). El autor ejemplifica con *Madame Bovary*, *Ulises* y *Nightwood* la presencia de textos que carecen de acción –por lo tanto, de una secuencia temporal– y presentan continuas alusiones a imágenes, símbolos que se entretajan en una trama espacial y no en una fábula desarrollada por el tiempo (Frank, 1981: 17).

Al hablar de la dimensión espacial recurrimos a distintos tipos de estructuras o formas literarias que se encuentran presentes en los textos literarios para la organización del espacio y tiempo; Valles Calatrava afirma que existe la lineal o primera, representada por una “línea ondulada en forma de serpentina” (2009: 14-15) que indica el predominio de la continuidad temporal; y la segunda “tectónica o simétrica” esquematizada en un rombo dividido en cuatro partes iguales donde predomina la percepción de los efectos de la yuxtaposición espacial. Shklovsky (1970) en “La construcción de la nouvelle y de la novela” utiliza imágenes como la construcción circular o en anillo y la escalera para aludir a los distintos procedimientos de organización narrativa. En nuestro objeto de estudio, *El Quinteto de Mogador* (2014) distinguimos la figura de la espiral como la estructura que prevalece a lo largo de las novelas, noción que abordaremos más adelante.

La organización de la narración en figuras geométricas ha sido muy frecuente para el estudio del espacio por la crítica, dentro de ellos cabe mencionar a Georges Poulet sobre *La métamorphoses du circle* (1961) donde la figura del círculo permite descubrir el significado

de la obra al representar visualmente de modo adecuado las relaciones del hombre con su entorno y observar, a través de los cambios de esta figura, las variaciones en la conciencia espacio temporal; respecto a este autor, Calatrava menciona que:

Poulet simboliza cómo el círculo oprime al individuo en la novelística de Balzac y cómo se resiste o bien pone en peligro su entorno, cómo en el universo psíquico de las novelas de Nerval, el personaje se diluye en el espacio o cómo el círculo dividido en multitud de sectores contiguos representa el aislamiento e incomunicación del personaje en las obras de Henry James (2009: 16).

A lo largo de este breve recorrido sobre el estudio de la espacialidad encontramos diversas acepciones que se encaminan a otorgarle un carácter dinámico y no hablar únicamente del espacio como lugar, los estudios pretenden abordar esta categoría desde una instancia narrativa, discursiva y simbólica. Gabriel Zoran (1984) identifica tres niveles de estructuración del espacio en el texto para hacer una conexión entre la trama, la realidad y la organización textual: el nivel topográfico, donde el espacio aparece como una instancia estática, un mapa de estructuración del espacio en oposiciones binarias; el nivel de la estructura espacio-temporal que obedece a la noción cronotópica bajtiniana y, finalmente, el nivel textual o estructura impuesta en la configuración según tres criterios: el lenguaje, la ordenación y la duración del tiempo. En correlación con esta clasificación Valles Calatrava distingue metodológicamente tres instancias del espacio: el espacio como marco, el espacio del discurso y el espacio del lector.

Dichas clasificaciones serán retomadas para el análisis del objeto de estudio, pues en cada instancia encontramos diversas posturas teóricas que conviven para elaborar un estudio

sobre el espacio. En un primer momento, recurriremos al nivel topográfico, el del espacio como marco para hablar de la construcción del lugar y las locaciones espaciales de la ciudad de Mogador; en segundo lugar, utilizaremos el nivel descriptivo o el del espacio del texto para hablar de la construcción metafórica de la ciudad como mujer; en tercer lugar el espacio simbólico que se nutre de las dos dimensiones anteriores para elaborar una cartografía del deseo para, finalmente, tomar en cuenta el espacio de la lectura, es decir, el nivel de la concretización del lector porque éste, a través de la lectura como espacio, construye el sentido del texto.

### **1.2.1 El espacio como marco: lugar y personajes**

El espacio como marco que concentra a los personajes y su ámbito de actuación es quizá el elemento que resalta a primera vista para el lector en cualquier narración del carácter que sea; esta categoría, meramente descriptiva en un primer momento, obedece a una estructura de carácter ideológica, genérica y dinámica que involucra la verosimilitud del texto, la relación intrínseca con el personaje y el espacio, así como las dicotomías que dicha relación puede desencadenar.

La gama de posibles lugares, de ámbitos topográficos para la localización de personajes y acontecimientos en los textos literarios es tan amplia como el inventario de lugares reales o la serie ilimitada de emplazamientos puramente ficticios que pueden o no construirse a semejanza de los lugares reales. Bal (1987) y Zoran (1984) en sus respectivos trabajos, hacen una clasificación de los diversos lugares que aparecen en un texto literario: los geopolíticos y urbanos (la comarca, la ciudad, el país, la región), naturales (valles,

montañas, jardines), sociales de carácter público (calle, bar, plaza) o privado (casa, habitación).

La presencia de estos espacios en un texto literario no se limita a ser coordinada de un personaje o, bien, a resaltar la presencia de un mundo posible; lo verdaderamente importante radica en resaltar el número de coordenadas semánticas que hacen que esta locación dé un carácter de realidad o verosimilitud, bien sea para la construcción de una copia fiel de la realidad o, bien, para la construcción de un espacio ficticio con carácter de realidad, tal como señala Valles Calatrava: “Los elementos semánticos estrictamente ficcionales acentúan la verosimilitud de los personajes y acontecimientos contribuyen de manera esencial al carácter de la ficcionalidad textual a la realidad, cuestión está del carácter realista de la narración mediante la inserción ficcionalizada de una referencia local real” (1999: 21).

Por otra parte, es importante señalar que existen ciertos emplazamientos que son fundamentales y se repiten en diversas narraciones dependiendo del género. Bajo este precepto, Teresa Zubiarre (2000) señala que el espacio es una función histórica que entra en relación con la época y el género literario, sus características e importancia semántica corresponden en gran medida a esta noción histórica. Por ejemplo, la presencia de espacios abiertos en la novela pastoril, los cuartos y espacios cerrados en la novela realista, el cuarto cerrado en la novela criminal o el movimiento itinerante del protagonista por las calles de la ciudad en la novela negra.

La presencia de estos lugares obliga a detenerse en la función que éstos ejercen para con los personajes o la situación social; para ello Zoran (1984) propone la división del espacio en oposiciones binarias (campo/ ciudad, arriba/abajo, exterior/ interior, centro/ periferia) que

resalten el carácter ideológico o psicológico del texto permitiendo así la presencia de códigos supraliterarios, culturales e ideológicos. De tal forma que:

La oposición literaria entre el campo y la ciudad y el centro y los arrabales puede estar en relación con la visión cultural de las dicotomías reales entre rural/urbano y centro/periferia; la estancia de un personaje a veces en escenarios íntimos y en ocasiones en lugares multitudinarios pueden ligarse a dos ámbitos (público/ privado) del sujeto (Valles Calatrava: 1999: 22).

El espacio posee dos dimensiones, como lugar y como ámbito de actuación para los personajes; en este último se presenta la serie de coordenadas y elementos que entran en relación con el sujeto y el espacio, de tal manera que se establece una relación metonímica. Dentro de este ámbito encontramos el tipo de dimensión metonímica, la relación que se establece entre el espacio y los personajes, en la novela realista o el *Nouveau roman* donde el espacio en algunas ocasiones resulta ser un reflejo de las características internas del personaje, es decir su personalidad reflejada en el exterior. En nuestro objeto de estudio el espacio no es un reflejo de los protagonistas sino de su objeto de deseo: la ciudad se construye a partir de su carácter femenino, es mujer y cuerpo que refleja los deseos de los personajes que acceden a ella.

Otro elemento que forma parte del ámbito de la actuación, es la construcción de atmósferas donde los personajes, valiéndose de sus sentidos, perciben el espacio. Generalmente es la vista el elemento que entra en contacto de primera mano para esta construcción, sin embargo existen casos donde el gusto o el olfato son los sentidos privilegiados que conforman el espacio, como ocurre con Proust en su novela *En busca del tiempo perdido* (1998) por mencionar algún ejemplo. Ricardo Gullón (1980) hace hincapié

en la importancia de esta función, pues considera que la creación de atmósferas y su relación con los personajes contribuyen a la creación de un espacio simbólico.

Finalmente la presencia de estos elementos – el carácter de verosímil, las relaciones binómicas y el ámbito de actuación– nos sirve para hablar de la ciudad de Mogador y las locaciones tanto interiores como exteriores así como las relaciones que éstas establecen con los personajes, de ellos hablaremos en el tercer capítulo.

### **1.2.2 El espacio en la descripción**

Las características topológicas del apartado anterior que aparecen en un texto narrativo no serían posibles sin la presencia discursiva y la organización verbal, en tanto que son elementos que configuran un modo determinado y guarda principalmente relaciones con los códigos temporales, narrativos y representativos así como las relaciones intratextuales del autor y el lector implícito. Con esto me refiero al espacio que se construye a partir de la dimensión textual, el modo como están distribuidas las relaciones discursivas, el punto de vista, la ordenación temporal y la selectividad del lenguaje.

Para Luz Aurora Pimentel, la descripción construye un espacio, en primer término, el espacio diegético al interior del cual se establecen las relaciones intra y extra textuales respecto de otros espacios del mundo real o el mundo ficcional:

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad. Describir, en otras palabras, es creer que las cosas susceptibles de ser transcritas, incluso escritas (Pimentel, 2001: 16).

Es difícil pensar en la descripción de un lugar dentro del texto sin remitirnos a ese espacio que se está representando en el mundo ficcional, cada lector, de una manera u otra está haciendo una construcción de su propio espacio, del ambiente y la atmósfera contenidos en la narración. En palabras de Pimentel: “no se concibe un acontecimiento *narrado* sin un espacio descrito” (2001: 7).

Por otra parte, Genette observa que difícilmente se puede dar cuenta de los acontecimientos sin una instancia narrativa, de manera que “la descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir –quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos” (1989: 57).

Describir es también crear una ilusión de realidad, la palabra funciona como espejo en el mundo de lo verbal para crear ese carácter ilusorio de verosimilitud; es hacer creer que las palabras son las cosas. En otras palabras, la descripción pretende esbozar una representación.

En la construcción del carácter de realidad, la esencia está en la importancia del detalle para configurar al mundo representado. Bajo este precepto Roland Barthes (1972) menciona, respecto a la novela realista, que la lectura que se hace del retrato realista no es como su nombre lo indica, «realista»; se trata más bien de una lectura cubista puesto que los elementos de la descripción se encuentran apilados como torres de cubos para desentrañar diversos sentidos; una descripción potencializa los sentidos más allá de los que se encuentran inscritos en las palabras del texto. En palabras de Pimentel, “la descripción no es simplemente la adecuación entre lo lingüístico y lo real, sino el resultado de un conjunto de propiedades y de procedimientos textuales que son los que dan su identidad como tal” (2001: 19).

La manera en la que se combinan los elementos que se presentan en la descripción del espacio guiará al lector para introducirse al texto y a partir de él, no sólo observa una representación de la realidad, sino que busca configurar una atmósfera cubierta de elementos significantes. Por ejemplo, en el inicio de la novela *De Sobremesa* (1996) de José Asunción Silva puede verse cómo la descripción genera una atmósfera:

Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa (Silva, 1996: 229).

En este fragmento se observa la descripción prolongada y la preocupación por el detalle que no crea únicamente un espacio, más bien presenta la atmósfera lúgubre que genera la luz tibia de la lámpara a través de la cual los objetos son percibidos; el recorrido descriptivo que se realiza parece una vista en cinematógrafo debido a que no muestra una visión completa de la escena, sino que la va diseccionando, presentado uno a uno los objetos que pueblan la habitación. La construcción de atmósferas y ambientes posee la función de intensificar el desarrollo de algunos acontecimientos de la historia, los espacios interiores –como el que se describe en la cita anterior– pueden sugerir connotaciones como protección o encierro, mientras que los exteriores se suscriben bajo la amenaza o la libertad (Sánchez Carbó, 2009: 133).

En la descripción también se espera una concatenación de elementos concordantes, es decir que las estructuras léxico-semánticas correspondan a un campo semántico para

conformar un principio organizador de manera que se establezca una relación dinámica entre el todo y las partes. Como vimos en el ejemplo anterior, la correspondencia de los objetos mostraba un todo, se trataba de la descripción de una estancia. “El adjetivo, el adverbio y toda clase de frases cuya función sea calificativa, constituyen los instrumentos lingüísticos privilegiados para dar cuenta de todas esas «propiedades» que el objeto posee morfológicamente o por atribución” (Pimentel, 2001: 26); los elementos constitutivos de la descripción tales como los nombres, adjetivos y algunos tropos –en especial la metáfora– cuyo valor icónico y referencial los convierte en los elementos privilegiados en la construcción de una ilusión de realidad.

En función de estos elementos privilegiados que configuran la descripción, el nombre propio es la categoría que se sitúa en primer lugar cuando hablamos de la configuración de un espacio diegético; “Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial (Pimentel, 2001: 29). Cuando nos encontramos en un texto literario con un nombre que hace referencia a un lugar que existe en un mapamundi, inmediatamente hacemos, como lectores, la referencia a ese lugar existente; todas las características que posee ese lugar como referente de la realidad pasan a la instancia narrativa para configurar el espacio representado. Para Pimentel “el nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados” (2001: 29).

Por otra parte, la ciudad es para Greimas:

un «referente global imaginario» que se consolida gracias a la transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales [...] sin contar con los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad [...] [ese referente global] sirve de pretexto a las elaboraciones secundarias más variadas que se manifiestan bajo la forma de diversas mitologías urbanas: toda arquitectura de significaciones se erige así sobre el espacio urbano determinado, en buena medida, su aceptación o su rechazo, la felicidad y la belleza de la vida urbana o su insoportable miseria (Greimas, 1979a: 30).

A partir de que la ciudad se nombra trae consigo un detonante de significados que se asocian a otros discursos, tal como Greimas señala en la cita anterior, el nombre de la ciudad en un texto no implica sólo la referencia a un lugar geográfico sino a un espacio que se configura a través del conjunto de discursos culturales que lo contiene; “un espacio construido –sea en el mundo real o en el ficcional– nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo es un referente sino un sentido” (Pimentel, 2001: 31) precisamente por ser un espacio construido cada elemento que aparece en él es un detonador de significantes. En palabras de Sánchez Carbó (2009), la ciudad dota a los escritores de innumerables posibilidades narrativas porque aglutina aspectos sociales, económicos, ideológicos o religiosos y puede simbolizar un microcosmos y posibilitar el juego entre espacios semiotizados.

A medida que avanza la descripción de la ciudad en el texto literario se va separando de su referente extratextual, que sería la ciudad real para tomar su propio significado y generar así una ciudad construida en el texto. Por ejemplo, el Distrito Federal que aparece representada en la novela *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño se va construyendo a través de los desplazamientos y las descripciones de su protagonista, Auxilio Lacouture, configurándose así una imagen de la ciudad a partir de la decadencia, los espacios nocturnos

y la bohemia, separándose de su referente extratextual, la ciudad de México que existe geográficamente.

En el caso de nuestro objeto de estudio, la ciudad imaginaria de Mogador, en las novelas de Alberto Ruy Sánchez tiene su referente extratextual en Essaouira una ciudad amurallada situada en Marruecos. Este referente le sirve al lector como identificación para ubicarla en un lugar preciso; sin embargo, conforme avanza la descripción y se observa la función de la ciudad en el texto vemos que sólo Essaouira funciona como el pretexto de la estructura de la ciudad amurallada puesto que los significantes que se encuentran en Mogador van construyendo una ciudad imaginaria que se transforma en una metáfora del deseo y las pasiones humanas, como veremos más adelante.

El mundo real también se ha inscrito como un texto de amplia significación en torno a la ciudad, que resuena inmediatamente en el texto ficcional, éste funciona como un eco de ese referente real; la relación intertextual entre el texto real y el de ficción se establece a través del nombre propio.

A saber de Philippe Hamon la ciudad como tema descriptivo tiene un alto potencial de previsibilidad léxica ya que hay todo un sistema de contigüidades obligadas que construye un campo semántico; “El tema «ciudad» [...] obliga, al desarrollarse, a una actualización descriptiva de sus partes: calles, casas y edificios, monumentos, jardines [...] designados ora por medio de nombres comunes, ora por medio de nombres propios; a su vez cada una de estas partes designadas potencialmente un tema descriptivo susceptible de otro desarrollo” (1972: 474-475).

Otro tipo de relación persistente en la configuración de la ciudad dentro del espacio narrativo es la relación intertextual entre el espacio diegético construido y el cultural; esta relación es significativa porque en ocasiones se constituye con valores contradictorios. Es decir, el espacio que se describe en la narración posee valores distintos a los que existen en el referente cultural. Tal es el caso de Comala, el pueblo donde se desenvuelve la novela de *Pedro Páramo* (1955); a pesar de compartir el mismo nombre con el pueblo colimense, construye otra carga distinta de valores –a diferencia del referente geográfico– se trata de un pueblo por la memoria de los fantasmas que habitan en él.

Entre los elementos que posee la descripción en un texto literario, existe un fenómeno que se reconoce como «iteratividad» para hacer alusión a la redundancia y las repeticiones que se hacen en torno a la descripción a fin de reforzar los elementos que aparecen ella. En este sentido: “La iteratividad [o redundancia] hace que la primera descripción se convierta, por su sola prioridad textual, en el lugar de referencia al cual han de remitirse las descripciones subsecuentes, dejando en segundo plano la referencia extratextual” (Pimentel: 2001: 45). El espacio va tomando una forma independiente de su referente extratextual gracias a las repeticiones que existen dentro del texto, formándose así el fenómeno que se conoce como referencia intratextual. Esta iteratividad descriptiva no se limita únicamente a los nombres sino es una tendencia a repetir los adjetivos, no sólo en una identidad lexemática sino semántica; “la redundancia semántica unifica *tonalmente* al espacio diegético proyectado” (46).

Para la proyección del espacio diegético y la distribución de los objetos que en él se encuentran se recurren a modelos binarios de espacialidad (Pimentel, 2001), basados en categorías lógico-lingüísticas: lejano/cercano, arriba/abajo, vertical/ horizontal, etc. Bajo este

precepto, Greimas presenta un modelo denominado «modelo taxonómico dimensional», que es “resultado de la articulación de tres categorías espaciales llamadas dimensiones: *horizontalidad/ verticalidad/ prospectividad*, cuya intersección constituye una deixis de referencia que permite situar, en relación con ellas, las diferentes entidades que se encuentran en un espacio dado” (Greimas, 1979a). Podría decirse que esta deixis de referencia constituye el punto cero de orientación pues a partir de ahí se organiza el espacio, generalmente este punto de orientación es ocupado por el narrador o un personaje de la historia que a partir de su observación configura el espacio diegético.

Los modos de operación de la deixis son tres –ubicua, móvil o fija— el primero corresponde a un narrador omnisciente que se impone a sí mismo un mínimo de restricciones y puede así variar el punto cero a partir del cual se describe el espacio diegético; los dos modelos restantes pueden ser asumidos por el narrador o bien por un personaje, en movimiento o en posición fija. En estas modalidades el espacio diegético en ocasiones se ve comprometido debido a que estos sujetos muestran una visión parcializada del espacio. El tipo de focalización es fundamental para ver cómo se va construyendo el espacio en la narración; la sucesión o la coexistencia de los objetos dependen de este sujeto que observa y nombra al espacio.

El sujeto que configura el espacio construye una secuencia que el lector va reconociendo en el transcurso de la lectura. Esta secuencia es denominada por Greimas como *configuración descriptiva* y la define como “una especie de microrrelatos, con una organización microsemántica autónoma y susceptible de integrarse en unidades discursivas más amplias en las que adquiere entonces significaciones funcionales en correspondencia con el dispositivo en conjunto” (Greimas, 1979). En estas configuraciones descriptivas se

articula la realidad ficcional como un elemento de referencia bajo el cual se inscribe el objeto descrito.

Por otra parte, lejos de ser una mera repetición de los elementos inscritos en el texto, las configuraciones descriptivas se presentan como un fenómeno de construcción de lectura gracias a que el lector en el transcurso de la misma se encuentra con ciertos objetos y los pone en relación con otros; a este tipo de relaciones se les llama intertextuales puesto que son conexiones que hacen con otros discursos para comprender mejor el texto al que se aproxima.

La importancia de esta configuración descriptiva es mostrar, a partir de la iteratividad, los elementos que se encuentran dentro de ella y la manera como estos se encuentran distribuidos. Esta configuración funciona como un fenómeno relacional y un modelo de lectura pues a partir de ahí el lector es, como menciona Luz Aurora Pimentel, una figura significativa a partir de la cual se extraen relaciones análogas de carácter simbólico e ideológico que se encuentran representadas a través de frases calificativas, adjetivos, etc.

Tomando en cuenta lo anterior, la importancia en la descripción del texto radica en la posibilidad de reconocer la noción simbólica configurada a través de las metáforas que se construyen, no en el nivel textual sino en las configuraciones descriptivas. La descripción potencializa lo simbólico, en palabras de Pimentel:

Una disposición de rasgos semánticos que produce una especie de «figura» y que no se reconoce como tal mientras no se repita en algún otro punto del texto. Llamamos a este tipo de ordenamiento local una *configuración descriptiva*: ciertas partes de la serie predicativa, al ser descritas, se ordenan de un modo particular, o se guardan relaciones especiales que generan una cierta significación (2001: 73).

A lo largo de este apartado hemos visto que la descripción funciona como una forma de construir un espacio, dentro del cual se comprende una serie de elementos que desentraña un potencial universo de carácter simbólico. La función que ejercen los nombres en el texto permite relaciones inter y extra textuales que nutren al discurso diegético al mantener relación con otros discursos culturales.

La importancia de la descripción del espacio diegético radicará en determinar cómo se encuentran los objetos, fácilmente localizables a través de la iteratividad o redundancia de adjetivos o relaciones adjetivales que refuerzan su carga significativa. Los sistemas descriptivos que se organizan a través de la parte por el todo constituyen una configuración que, como hemos visto, funciona como una construcción de lectura para conferir el carácter simbólico e ideológico del texto.

Con lo anterior, podemos darnos cuenta de la importancia de centrar el estudio en las funciones que posee el espacio en un texto literario; pues a partir de cómo se organiza se pueden rastrear las formas descriptivas constantes y homogéneas para analizar el juego dinámico que se establece con los modelos de lo interior y lo exterior del texto y así desentrañar si se trata de un modelo realista o antirrealista y, en consecuencia, determinar qué tanto el espacio representado da cuenta de los sujetos que se encuentran insertos en el texto. En nuestro caso, interesa observar cómo se construye la ciudad a través de la descripción y localizar la función de los elementos y los espacios que se congregan dentro de ella para llegar a la construcción del universo simbólico a partir de la relación ciudad/ cuerpo.

El lexema jardín aparece como el elemento que conjuga la relación ciudad/cuerpo; interesa observar cómo se construye el campo semántico perteneciente a este lexema dentro del texto. A grandes rasgos, se observa la transgresión del campo semántico debido a que la

noción de jardín no siempre se encuentra asociada con plantas, árboles, etc.; sin embargo, conserva sus propiedades significativas correspondientes a funciones de fertilidad y germinación. Esto se detallará en el tercer capítulo de esta investigación.

En síntesis, la descripción es para el espacio diegético su modo de funcionamiento, en ella se congregan sus posibilidades de configuración de carácter simbólico o ideológico. Ésta es la primera etapa para localizar los objetos representados que se contienen en el espacio, los cuales son los portadores de sentido de la obra de arte literaria. En el siguiente apartado dedico unas líneas para hablar acerca de cómo se construye un espacio a través de las imágenes poéticas en el sentido fenomenológico del que habla Gastón Bachelard, su aportación para la configuración del espacio es relevante porque describe cómo es que ciertos espacios dan cuenta de la intimidad del ser humano a través del asombro que provoca la imagen poética de quien la observa. Este enfoque es otra posibilidad de concebir el espacio literario que se complementa con el nivel descriptivo y nutre el carácter simbólico de los objetos que pueblan este espacio.

### **1.2.2 Más allá del texto: la construcción del espacio simbólico**

Ante las distintas perspectivas que ofrece el estudio sobre el espacio en la narrativa previamente mencionadas desde la descripción y las cadenas semánticas que se desarrollan para configurar el sentido de éste en un texto literario. Conviene entonces preguntarse a qué corresponde la esencia de los objetos que, insertos en la obra literaria, figuran un nivel más profundo y en cierta medida determinan al sujeto que los nombra; para ello presento en este apartado las posturas teóricas que se encaminan a determinar esta función.

En primera instancia, el filósofo Gastón Bachelard desarrolla en *La poética del espacio* (2010) cómo es que se construyen los espacios felices, o topofilias, a través de ciertas imágenes poéticas que veremos a continuación. En su libro describe las figuras de la ensoñación y pone especial énfasis en los espacios de la intimidad. Aun cuando se refiera a figuras del imaginario poético, considero que el enfoque antropológico y las características atribuidas a las imágenes poéticas, son de especial utilidad cuando hablo del espacio y los elementos que perviven en la ciudad de Mogador.

Bachelard concibe al espacio físico como un surtidor de imágenes poéticas y, desde una postura fenomenológica, se sirve para extraer la esencia a través de los objetos que encontramos dentro de un espacio literario. El espacio de la ensoñación al que se refiere el filósofo francés es considerado como un estado propio para la imaginación:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo un espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser* en el interior de los límites que lo protegen [...] La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes (Bachelard, 2010: 28).

Explorar el espacio captado de la imaginación es pretender explorar las riquezas del ser imaginado y las particularidades de los objetos que se encuentran sujetos a éste, es también una posibilidad de adentrarse y vivirlo, sin contemplarlo desde la distancia. En particular, la imagen poética para Bachelard tiene un ser propio y los poetas se sirven de su cualidad ontológica para hablar de los rasgos propios para así reflejarlos en el espacio que construyen. En este sentido, Bachelard señala que la casa, por ejemplo, da cuenta de una construcción antropológica del ser humano y, a su vez, recoge el pasado entrañable de la infancia.) En los

valores de la casa se concentran los espacios de intimidad que se asocian con el ser humano, donde se refugia cada vez que lo necesita y es evocado a través del sueño:

Todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de soledad o gozado con ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedio, extraños ya a todas las promesas del porvenir, incluso cuando ya no se tiene granero ni desván, quedará siempre el cariño que le tuvimos al granero, la vida que vivimos en la guardilla. Se vuelve ahí en los sueños más profundos (Bachelard, 2010: 40).

Como puede observarse, el ejercicio que realiza Bachelard es una exploración de un espacio psicológico a través del esquema de un espacio físico, de esta manera se extraen valores significativos que, para los fines del autor, demuestran que el espacio físico en términos de lo literario no funge únicamente como el lugar donde ocurren las acciones, por el contrario, es un espacio donde los objetos contenidos en él, se ven reflejados en los sujetos que se encuentran ahí mismo. Bachelard continúa con esta exploración de los espacios de la intimidad con otras imágenes poéticas como el armario, la concha y el nido y termina con valores más abstractos: la inmensidad y lo mínimo que son plasmados a partir de diversas imágenes poéticas. Las imágenes para Bachelard “tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares” (2010: 64), por lo tanto, una imagen tiene una esencia peculiar, una historia y una prehistoria donde el poder de la imagen poética radica en la reapropiación que hacen ciertas imágenes en particular. El autor afirma que cuando los poetas sueñan con dos posibilidades de una misma imagen potencializan su sentido; “la

convergencia de dos imágenes excepcionales representa en cierto modo, una comprobación para la encuesta fenomenológica. La imagen pierde su carácter gratuito” (2010: 91).

El ejercicio de Bachelard por una exploración de los espacios de intimidad que se representan gracias a algunas imágenes poéticas resulta de utilidad para los fines de esta investigación; en las novelas de Alberto Ruy Sánchez, el deseo es una connotación que configura a los elementos que se encuentran dentro de la ciudad de Mogador. Este concepto, tan particularmente abstracto –como lo son para Bachelard la intimidad y la felicidad– tiene su correspondencia en ciertas imágenes poéticas, tales como el jardín, el cuerpo, los amantes, etc. Por otra parte, la figura de la espiral metaforiza el movimiento de los espacios interiores y exteriores, y entra en relación con el desplazamiento que hace el sujeto por la ciudad. Esta movilidad permite a los personajes de las novelas un reconocimiento de su ser interior reflejado en el espacio de la ciudad.

En el caso de *Los jardines secretos de Mogador*, el narrador construye su propio imaginario poético a la par que realiza ese desplazamiento a través de la ciudad y potencializa los elementos que encuentra en su recorrido para equiparar lo observado con el cuerpo femenino; de esta manera el juego de la exterioridad se da en términos de la ciudad y los jardines y la interioridad se expresa a través del cuerpo. El narrador de la novela, hace lo que es la función del poeta para Bachelard: “un poeta evoca una función de geógrafo, sabe por instinto que esa dimensión se lee en lo inmóvil porque está enraizada en un valor onírico particular” (2010: 224).

Estamos, por lo tanto, ante la presencia de un espacio construido que tiene sus orígenes en un espacio físico y que se reconfigura a través de la mirada, como lo hacían los artistas del Renacimiento: el posicionamiento del sujeto como el creador del espacio. Esta

perspectiva de carácter simbólica, permite desentrañar los objetos que están en el espacio y así, elaborar una construcción del sujeto a partir de éste –presente en la novela realista– el enfoque está en que el espacio no necesariamente da cuenta de las actitudes del personaje, sino que se abre como un abanico de posibilidades que satisfagan la necesidad latente en el sujeto y será él quien resinifique y reconstruya lo que observa. El espacio y el sujeto se construyen de manera recíproca, es el sujeto quien nombra a partir de lo observado y es el espacio quien completa sus necesidades.

Los objetos que poseen la carga simbólica para el sujeto serán la figura de la ciudad, el jardín y el cuerpo; elementos que se conjugan a partir de una característica en común: el deseo en todas sus acepciones. En el tercer capítulo se ejemplifica con las novelas que conforman *El quinteto de Mogador* cómo es que estos elementos entran en juego y de qué manera de construye el deseo. Por ahora, basta con señalar su presencia y su función como símbolo.

### **1.2.3 La lectura como espacio del texto**

El conjunto de elementos que permite comprender la estructuración del texto narrativo y, por ende, de la espacialización a través de la descripción no serían de suma importancia si no existiera un elemento, ajeno al texto literario, que tomara en cuenta estas consideraciones para llevarlas a cabo a un nivel superior. Sabemos que dentro de la misma narración existe un lector implícito que marca las pautas del punto de orientación y a su vez ciertas estrategias de lectura que no tendrían sentido sin la participación del lector como agente externo al texto que construye la concretización del mismo. Esta concretización se concibe también como un

elemento para la construcción del espacio literario, por lo tanto, en este apartado dedicaremos unas líneas para explicar el carácter apelativo del texto en relación con el papel del lector.

A menudo hablamos del carácter estructural, histórico, temático, etc. de la obra literaria sin reparar que a partir de la lectura todo comienza a adquirir sentido, quizá es redundante hacer hincapié en este elemento porque damos por sentado que todo texto existe para ser leído, sin embargo, su importancia radica en que este proceso antecede a cualquier interpretación, comprender el texto permite acceder a los mecanismos que se encuentran en la obra para desentrañar y construir su sentido. Cuando tratamos de explicar estos mecanismos, recurrimos en primera instancia al proceso de lectura centrando la atención en la relación que se establece entre lector y texto al considerar que éste “representa algo y que el significado de lo representado existe independientemente de las más diversas reacciones que pueda provocar un significado tal” (Iser, 2011: 100); frente a esto se elimina cualquier tipo de arbitrariedad que pudiera existir entre un texto y las interpretaciones del lector, es decir, reconocemos en primera instancia que el texto de primera mano provee las claves de su interpretación.

Dentro del proceso de lectura creemos en la multiplicidad de interpretaciones que puede ofrecer un texto; las claves de lectura en un primer momento se encuentran marcadas por el autor al ser quien construye la obra, sin embargo, éstas van adquiriendo autonomía a lo largo del texto (Eco, 1997: 80-84). La producción del sentido va más allá de las consideraciones que tiene el autor para con su obra, dentro de este proceso intervienen en ocasiones elementos en los que el autor no había caído en la cuenta y, pese a ello, se justifican perfectamente debido a las condiciones que el mismo texto establece; éste es el juego que plantea la obra literaria.

Respecto a la construcción del sentido del texto, Roland Barthes (1987) señala que el texto no se encuentra conformado por un único sentido, sino que se compone de un espacio de múltiples dimensiones dentro de los cuales concuerdan y contrastan diversas escrituras que obedecen a un tiempo y espacio correspondiente al sujeto que está desentrañando el sentido, es decir que “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (150).

En concordancia con esta idea que desarrolla Barthes, existe el concepto de «*obra abierta*» que desarrolla Umberto Eco, fácilmente detectable al hablar del texto literario; el adjetivo atribuido propiamente a la obra alude a la capacidad de lecturas que un solo texto puede generar; en sus palabras “un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...] un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque desea ser interpretado” (Eco, 1987: 2). La idea de ambos autores es clara: la estructura del texto literario da lugar a una infinidad de interpretaciones.

Por otra parte, es necesario cuestionar cuáles son los elementos que intervienen en el texto literario para hacer partícipe al lector, en un primer momento Ian Mukarovsky (1977) considera que hay dos frentes de acción fundamentales: el texto visto como una radiografía que permite develar su construcción y, por otro, su destino, el contemplador que la comprende y asume como una creación artística. De tal manera que existen dos ámbitos dentro de la obra literaria: el artefacto material, que será propiamente el texto, y el objeto artístico, como resultado de la conciencia del lector. Este último será diferente según el lector, su contexto y la época en que se desarrolla. Por ende, al artefacto material le corresponderán innumerables objetos estéticos.

En este punto ya no hablamos de una cualidad puramente estructural cuando nos referimos a la obra, sino que ésta se extrae a partir de dos elementos: texto y lector. El objeto estético no debe ser entendido como un elemento reconocible y extraíble del texto, es una función que se determina, nuevamente, por una relación entre sujeto y objeto (Iser, 2011: 122).

Al resaltar la relación estética que existe entre texto y lector pasamos a un segundo momento, hablar de cómo el texto literario se construye para determinar su carácter apelativo. El texto literario a diferencia de otras clases de textos –cuyos mensajes sólo necesitan una clase de lector y obedecen a una única interpretación–<sup>3</sup> se constituyen como objetos contruidos que no tienen una relación directa con la realidad. Dependiendo del modo de construcción corresponderá el grado de indeterminación que existe en el texto. En palabras de Wolfgang Iser, el texto literario:

Se distingue de otros tipos de textos, porque este tipo ni explicita objetos reales determinados ni los produce y, por otro lado, se distingue de las experiencias reales del lector, porque ofrece opiniones y abre perspectivas en las cuales aparece de una manera diferente un mundo conocido por su experiencia. De esta manera, el texto literario no se puede comparar totalmente ni con los objetos reales del “mundo vital” ni con las experiencias reales del lector (2011: 103).

---

<sup>3</sup> En relación a los tipos de texto que existen, Iser identifica dos tipos de textos: por la naturaleza de su lenguaje en términos de establecer una verdad; *language of statement* a los textos que poseen una única verdad y *language of performance* a los textos que construyen una idea de la realidad; a este último grupo pertenece el texto literario (véase Iser, 2011: 102).

De tal manera que la obra literaria se construye en el umbral de lo que existe a nivel textual como mundo representado y lo que el lector construye tomando como base lo que éste dice (y omite), sin olvidar su contexto y sus conocimientos.

La indeterminación es el elemento que configura el carácter apelativo del texto literario, ésta se encuentra dentro de lo que Ingarden denomina «perspectivas esquematizadas» (cfr. p. 6-7) y que son retomadas por Iser para hablar de los aspectos que intervienen en la concretización de la obra. Las perspectivas esquematizadas con frecuencia chocan unas con otras, al entrar en contacto se forman ciertos huecos dentro del texto; a un mayor número de vacíos corresponde un alto grado de indeterminación y por ende un incremento en las posibilidades interpretativas. El lector será quien a través del acto de lectura eliminará esos vacíos y construirá las relaciones no formuladas entre los huecos de las perspectivas esquematizadas; por lo tanto “todo acto de lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura” (Iser, 2011: 104).

El texto se construye como un objeto estético como si fuera un rompecabezas; el lector será quien haga el armado y elegirá las piezas para determinar el lugar donde corresponden, los vacíos o huecos de indeterminación<sup>4</sup> conformados por las piezas faltantes. Estos huecos son deducidos a partir de las piezas que se encuentran a su alrededor, es decir, el conjunto de perspectivas esquematizadas; ante el contexto el lector interpreta y

---

<sup>4</sup> Wolfgang Iser denomina «huecos de indeterminación» al concepto que retoma de Roman Ingarden, conocido como «manchas de indeterminación»; ambos se refieren a los vacíos que se encuentran en el texto y que el lector debe llenar a través del acto de concretización.

complementa tomando en cuenta lo que se encuentra plenamente determinado por las piezas del rompecabezas.

Dentro del texto literario existe un conjunto de condiciones técnicas que cualifican su carácter apelativo, es decir, las estructuras que determinan las reacciones del lector; en palabras de Iser:

Estos textos muestran una técnica de corte, de montaje o de segmentación, esto significa que se conceden una libertad relativamente amplia respecto a la conectabilidad de sus modelos. Si, por el contrario, están más reorganizados según un principio de contraste o de oposición, entonces la conectabilidad de los modelos del texto está prescrita de una manera relativamente fuerte” (2011: 111)..

La forma como están contruidos los textos literarios –ya sea a través de una técnica de corte, montaje o segmentación– determina el grado de indeterminación; por ejemplo, un texto construido en base a una técnica de corte como *Rayuela* de Julio Cortázar, en la que cada capítulo es una unidad independiente y a la vez necesita de los demás capítulos para ser entendida. El ejercicio lúdico para el lector tiene dos propuestas, ya sea siguiendo el modelo de lectura mostrado por el autor o bien leyendo los capítulos en secuencia. Cualquiera de las dos formas plantea una técnica de corte que a diferencia de las novelas por entrega si tiene sentido cuando se observa en su totalidad y pese a la fragmentación se conforma la idea de una novela.

La técnica en *Rayuela* (2006) plantea un alto grado de indeterminación; en este sentido se afirma que “el alto grado de indeterminación se responde como una proyección masiva del significado cuya validez es subrayada además porque los significados que se encuentran en los textos adoptan un carácter alegórico” (Iser, 2011: 117). La propiedad

alegórica del texto se refiere a la posibilidad de generar diversas lecturas por un solo lector en un texto literario. La novela de Cortázar plantea de por sí dos modelos de lectura, sin embargo, el lector tiene la libertad de elegir el modelo que desea seguir o bien, crear su propio modelo de lectura. Esto es quizá lo que hace de *Rayuela* una novela profundamente enriquecedora en términos de la recepción del texto.

La indeterminación, por lo tanto, funciona como punto de conexión que activa el contexto, el tiempo y los conocimientos del lector como co-ejecutor en la construcción de la intención del texto, la base de ello será sobretodo la estructura de la obra; en este punto el objetivo es claro y consiste en proporcionar los elementos necesarios para la construcción del sentido de la obra. A saber de Iser, “cuando un texto posee una propiedad para ser leído como el elemento más importante de su estructura, entonces aún ahí donde el texto pretende significado y verdad, él mismo debe dejarlos a su realización por medio del lector” (2011: 118).

La obra literaria en su totalidad, es decir, como artefacto material y objeto estético, no tiene lugar en el mundo real, ésta se da lugar en la fantasía del lector y tiene una ventaja sobre todos los textos que quieren hacer una afirmación sobre el significado de la verdad porque coexiste tanto en el plano material como en el plano del lector.

En otra instancia, una marca textual que facilita un primer acercamiento a la obra para el lector empírico<sup>5</sup> es la noción del lector modelo (Eco, 1987) o la ficción del lector (Iser, 2011) que el autor de la obra piensa como punto de orientación, es decir el sujeto que se encuentra al nivel de la enunciación; este sujeto funge para el lector empírico precisamente

---

<sup>5</sup> Término acuñado por Umberto Eco para referirse al sujeto concreto, exterior al texto, que realiza la actualización del texto.

como un punto de identificación para iniciar su actualización; en estricto sentido “el lector modelo es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco, 1987: 8).

Eco nos dice que el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado, es decir, que se reafirma a partir del ejercicio de la lectura.

La construcción del sentido del texto literario es un juego azaroso y de probabilidades; azaroso, en parte, porque el lector elige los elementos donde quiere centrar su atención y a partir de ello hacer una reconstrucción del sentido y, por otra parte, pretende ser un juego de probabilidades ya que en la medida en que se repitan ciertas frecuencias, referencias, etc., serán elementos que llamarán su atención debido a la potencial carga simbólica que pudieran acarrear. Lo importante aquí es poner en juego los elementos significativos para iniciar una aventura interpretativa y acceder al sentido del texto –o sólo a una mínima parte–. Es fundamental recordar que siempre será el texto el que marca las pautas para su interpretación y el lector, por lo tanto, debe ser cuidadoso en el cotejo de los elementos que tomará en cuenta para su interpretación (Eco, 1997: 56-80). La obra para Eco es como un mensaje lanzado al aire y cuando se emite, es de todos, es historia.

Pensar en las posibilidades de interpretación de un texto es pensar al infinito, cada obra está repleta de incertidumbres, es eterna no porque imponga un único sentido a diferentes lectores sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único:

Cada época, cada colectivo, puede creerse vanamente detentador del único y verdadero sentido de la obra, pero si ampliamos un poco los horizontes, la historia, si cambiamos el

marco general veremos que fácilmente ese sentido singular, único y canónico se transforma en un sentido plural, se traviste sin dejar de ser él mismo, sin traicionar sus formas, sus engranajes, sus estructuras (Rovira Sánchez, 1990: 141).

Esta aventura interpretativa que se extrae del juego entre texto y lector plantea posibilidades infinitas y se enriquece a través del acto de lectura; el texto literario, más allá de proveer un sentido textual, genera un horizonte de expectativas que se proyectan a través de sus marcas textuales, por lo tanto el lector deja algo de sí en cada lectura. El autor ya no es la verdad de la obra, es sólo un complemento; como dice Amparo Rovira (1990), el lector se acerca a la obra como a un campo de batalla, a un encuentro inacabable, no sólo escucha lo que el texto tiene que decir sino que lo obliga a hablar, a decir incluso dentro en sus silencios, para que pueda existir plenamente como objeto estético.

Después de este breve recorrido de los antecedentes teóricos en cuanto a la función de la obra literaria, de su estructura a su función apelativa, es momento de enfocarnos al objeto de la investigación: la construcción de la ciudad dentro de la obra literaria. Para ello, recurriremos en primera instancia a los conceptos teóricos en torno a la configuración del espacio –mencionado anteriormente como un objeto representado–.

## **CAPÍTULO 2. Panorámica de la ciudad en la literatura latinoamericana**

Fernando Aínsa afirma que toda literatura es urbana, aun cuando la perspectiva sea a partir de la vida del campo se escribe por lo general desde la ciudad: “El escritor-salvo en contadas excepciones- vive siempre en la ciudad, aunque despliegue su mirada nostálgica por los campos y montañas, idealizando a la naturaleza con los *topoi* de la Arcadia o el paraíso perdido” (2002: 21); desde esta afirmación se puede considerar que la ciudad es el espacio de la creación literaria, un punto de orientación desde donde se piensa y se escribe. La ciudad como un cuerpo y un microcosmos que rige todo orden social, cultural y personal:

El espacio es precisamente un punto de anclaje, y una imagen fundacional de la realidad, las geografías literarias serán también signos complejos, abarcadores y expresivos, con una enorme capacidad de resonancia en los mapas mentales y sociológicos de pueblos y de individuos: nuestros hábitos psicológicos, perceptivos, culturas, dependen en gran medida de nuestra relación con el espacio, de nuestra suma de afectos o desencuentros, de nuestro enraizamiento o de nuestra distancia, de nuestra extrañeza o de nuestra pertenencia con respecto al mismo (Llarena, 2002: 44).

Los imaginarios urbanos, particularmente en la literatura latinoamericana, han existido a partir de los testimonios que comienzan en las crónicas de la conquista; en estos textos predomina una extensa lista de descripciones en relación a las ciudades prehispánicas donde el asombro y la mirada del extranjero se posicionan frente a lo extraño, lo exótico y las posibilidades infinitas de nombrar lo que se presenta ante los ojos del que contempla el paisaje americano. En este proceso de nombrar las cosas se inaugura la literatura colonial, siempre a partir de la mirada de occidente.

La idealización del territorio americano anclada a las descripciones que proporcionan los textos literarios en la colonia se retoma por el romanticismo, de una manera bien distinta; frente al paisaje americano, esta literatura pugna por marcar una diferencia frente a la idea occidental. Si las capitales en la Colonia se convierten en un referente europeo—principalmente por los diseños arquitectónicos y la distribución del espacio— la literatura durante el Romanticismo se descentralizará y su foco de atención será el campo donde se concentra lo autóctono, una cultura que buscan recuperar en pos de un nacionalismo y una identidad latinoamericana. En este contexto, la ciudad funciona únicamente como el referente, el espacio lleno de un ambiente bucólico, de nostalgia hacia el pasado no recuperado, como en *Recuerdos de Provincia* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento que es una nostálgica evocación de San Juan, la ciudad de su infancia y al mismo tiempo funciona como un pretexto para la reconstruir la vida de sus antepasados y justificar la propia.

Más tarde, la búsqueda de soluciones narrativas que pudieran responder al anhelo de la representatividad de lo americano era aún una tarea pendiente. Con las vanguardias el ámbito cosmopolita se desplaza hacia los bordes y el tipo de imaginario urbano tiene como refugio la memoria. Principalmente en el ámbito de la poesía como en *Fervor de Buenos Aires* (1923) donde calles, avenidas y casas dan lugar a la memoria y al recuerdo personal; por otra parte, da lugar a la memoria histórica al hacer referencia a la dictadura de Juan Manuel Rosas. En otra instancia, Oliverio Girondo muestra, en sus *Veinte poemas para ser leídos en tranvía* (1922), ciudades cosmopolitas desde una mirada periférica, teniendo como centro a Buenos Aires pero con un desplazamiento a Europa, en un intento por colocar a la primera como ciudad cosmopolita a la par de las ciudades europeas —aquí la ciudad figura como un fragmento y a partir de esta segmentación del paisaje se configura la mirada de la modernidad como resultado del caos que generan los avances tecnológicos, urbanos y la

imposibilidad de dar cuenta de todo lo que sucede en el entorno (Sarlo, 2003)–. Para los poetas de esos años, la ciudad era un motivo de contemplación donde interactuaban los sujetos, figurando a su vez como un modelo de exquisitez, sofisticación y modernidad.

Si en la poesía prevalece la reconstrucción de la ciudad a través de la memoria, en la narrativa el espacio urbano encarna el reflejo de las tensiones políticas y sociales. Para la segunda mitad del siglo XX, frente a la capital como símbolo de auge político y económico, hay un cambio de enfoque que se muestra desde el margen, se habla desde sus lugares oscuros, en la periferia; Fernando Aínsa (2002: 24-25) reconoce que la ciudad cosmopolita sucumbe frente a la “amenaza babilónica”, de tantos fragmentos la ciudad se hace nada. Ernesto Sábato refuerza esta idea en su novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) al referirse a Buenos Aires como “una babilonia desestructurada” (139).

Hago referencia a la capital argentina por la importancia que tiene como gran urbe en América del Sur, sin embargo, en otros lugares la dificultad de la representación de un imaginario urbano perfectamente delimitado cada vez se torna más imposible; en México, por ejemplo, la capital como megalópolis por su crecimiento acelerado muestra los contrastes que genera el difícil diálogo entre tradición y modernidad, tales son los casos de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, que relata el surgimiento de la Ciudad de México a partir de su pasado; *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, la cual muestra una imagen urbana desde el proceso de migración, los usos y costumbres del contraste entre la ciudad y el campo, y finalmente la reinención del mito en el *El último adán* (1986) de Homero Aridjis.

*Grosso modo* estos saltos cronológicos en la historia de la literatura muestran que a través de la mirada y el posicionamiento del sujeto se construye un espacio de escritura y de

familiarización con el ambiente, que se transforma posteriormente en un referente que muestra la condición social y política frente a las grandes metrópolis. Durante la segunda mitad del siglo XX, la representación de un espacio totalmente imaginado –como las grandes ciudades míticas de Macondo, Comala y Santa María– da cuenta de las condiciones existenciales del sujeto en un intento por construir una identidad americana. Por otra parte, surge un cambio de paradigma donde la ciudad ya no es aquella imaginada sino un reflejo de ciudad donde se vive; el espacio se transfigura como una conciencia que interpela con el sujeto desde diversos ámbitos, si se habla de las grandes metrópolis se encamina hacia los lugares oscuros, en viva voz de quien lo experimenta, el vagabundo, el transeúnte desecho, el de más humilde condición, desde su espacio da cuenta de su existencia y demanda la situación social.

Este fenómeno se ha hecho más presente en las últimas décadas para la literatura urbana, la mirada de la ciudad se encamina hacia los cinturones de pobreza, la villa miseria, las *favelas*:

Por un lado, los flujos migratorios y trasiego entre fronteras de miles de hispanoamericanos han ido diluyendo la nacionalidad geográfica en una suerte de nacionalidad cultural; por otro lado, la representación de esta nueva espacialidad ha encontrado no sólo metáforas en el nivel literario, sino también respuesta en el plano teórico, como reflejo de la ficción que reproduce la temperatura social y cultural de fin de siglo (Llarena, 2002: 54).

Bajo estos preceptos hay que reconocer los mecanismos de representación de la ciudad para ver cómo se transfigura de un espacio descrito e imaginario a una conciencia que interpela con el sujeto hasta el grado de ocupar el lugar primordial en el texto, no sólo como

lugar de acción sino como personaje y contemplar con atención a esta cartografía que aún no termina por gestarse.

## **2.1 Tres ciudades en el imaginario latinoamericano**

Dentro de este panorama, se encuentran cuatro ciudades que me interesa detallar: la Ciudad de México, Buenos Aires, París y Macondo. La primera desde la óptica de Carlos Fuentes en *La región más transparente* (1958) y las otras a partir de las obras de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez respectivamente.

Estas ciudades definen y problematizan la construcción de la ciudad dentro de la literatura latinoamericana debido a que hablan de ella desde distintas visiones, mismas que nos permitirán definir más adelante la ciudad de Mogador. En primera instancia se encuentra la ciudad como utopía degradada que figura en el imaginario de la Ciudad de México en *La región más transparente* (1958); la imagen de la ciudad desde el exilio del escritor argentino Julio Cortázar, que hace un imaginario de Buenos Aires desde París, presente en su novela *Rayuela* (1963) y que resalta de manera muy particular en sus cuentos. La ciudad de París que se cartografía en la novela es también una representación de Buenos Aires; tenemos entonces la invención urbana presente en un único referente geográfico, que se nutre de ambos espacios para reinventar la ciudad. Finalmente, se encuentra Macondo, la ciudad por excelencia en la narrativa de Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* (1967), esta ciudad se presenta como una ciudad mítica, pues engloba a través de su representación la realidad colectiva del pueblo latinoamericano, al tiempo que se suscribe en la tradición de los imaginarios urbanos en la historia de la literatura latinoamericana junto con Santa María,

de Juan Carlos Onetti, y Comala, de Juan Rulfo. Aquí, la ciudad carece de todo referente geográfico presentándose como un espacio que aglomera la conciencia y el pensamiento latinoamericano, caracterizado por el realismo mágico,<sup>6</sup> como una forma de explicar sus orígenes.

Las ciudades explicadas y retomadas en este capítulo funcionan como un antecedente a la tradición urbana en América Latina y sus diferentes representaciones son mostradas con la finalidad de suscribir a la ciudad de Mogador dentro de esta tradición urbana. En un intento comparativo, se mostrarán los marcos representativos y las funciones del espacio para hablar de esta ciudad reinventada que se sitúa en Oriente, pero con un corazón latinoamericano.

### **2.1.1 La ciudad como utopía degradada en *La región más transparente***

Publicada en 1958, *La región más transparente* del escritor mexicano Carlos Fuentes inaugura la tradición de la novela urbana entorno al Distrito Federal. En su contexto, esta novela surge a la par de otras grandes novelas que serán paradigma y punto de referencia para la literatura latinoamericana dentro de la década de los cincuenta, novelas de autores como Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas y Adolfo Bioy Casares.

---

<sup>6</sup> El realismo mágico es una corriente literaria surgida en Latinoamérica durante las décadas de los sesentas y setentas, este movimiento tiene como característica el empleo de elementos fantásticos insertos en una realidad cotidiana, reconocida y razonada. García Márquez figura como uno de los principales exponentes de este movimiento. Lo extraordinario deja de ser lo desconocido para incorporarse a lo real, lo maravilloso es la realidad.

Anteriormente, el Distrito Federal había sido motivo de otros relatos en la Historia de la literatura y funcionaba únicamente como un espacio de representación que daba lugar a las acciones y hazañas de los personajes:

Escenario, foro, telón de fondo, objeto de evocación y del deseo, prosopopeya de los ideales y de las miserias de sus habitantes, metonimia de la abyección y del pecado, todo eso y más había sido la Ciudad de México en la literatura que la nombra y la construye, pero nunca había sido personaje hasta que Carlos Fuentes le confiere el papel protagónico de *La región más transparente* (Celorio, 2008: XXV).

En esta novela, la ciudad se configura como conciencia histórica y social a través de sus espacios y de los personajes, pero también como conciencia del lector que trata de reconstruir el pasado histórico. La Ciudad de México, desde su distribución arquitectónica acarrea una serie de elementos que entrañan una simbología particular originaria, por una parte, el arquitectónico y urbano que representa lo cosmopolita y el progreso y, por otra, el espacio mítico y de los referentes ancestrales que se dan a través del centro histórico de la ciudad. Ese centro histórico, como sabemos, posee una carga simbólica particular pues en él conviven el pasado prehispánico y el de la conquista con las construcciones coloniales; dos antítesis históricas en un mismo espacio.

En términos simbólicos, una ciudad se edifica a partir de que es nombrada; sus calles, edificios, casas existen debido a que se les concede un nombre, como se observa en la novela, se suscribe mediante una extensa nómina de personajes, lugares históricos y fechas conmemorativas que se van haciendo presentes en el imaginario de la ciudad. Son elementos con los que define su ámbito de significación y es donde convive el pasado histórico con el

espacio de la metrópolis. Nombres que, en el desarrollo de los nuevos espacios, están ligados al estado espiritual e histórico de la sociedad mexicana.

En *La región más transparente* se pueden reconocer dos elementos importantes gracias a la distribución de los espacios: por una parte, la superficie material de la ciudad gracias a la realidad definida por los espacios arquitectónicos y urbanos, los tipos sociales, las prácticas cotidianas y los estilos de vida; por otro lado, el entramado histórico y profundo que nos permite ver las causas ancestrales que sustentan las estructuras internas de la realidad superficial. Estas representaciones fluctúan bajo un mismo discurso: el de la Revolución Mexicana como proyecto fallido e ilusionista frente a la producción masiva y el enriquecimiento desmesurado de los nuevos ricos que generó la Revolución. En términos de Carlos Monsiváis:

Este es el gran tema oculto y público de *La región más transparente*: la ciudad que es el resultado de las instituciones revolucionarias y de las mezclas que en ellas propician. El estado orienta el sentido urbano, dinamiza la economía, convoca la expansión incesante, construye multifamiliares y unidades habitacionales, y queriéndolo o no, admite que la ciudad para honrar el progreso es y debe ser “otra cosa”, el comportamiento será por fuera distinto (Monsiváis, 2001: 97).

La ciudad, a través de su crecimiento, permite ese reflejo social y económico respecto a este gran tema de la Revolución, en un nivel descriptivo y superficial; por otra parte, mediante su distribución espacial, posiciona a los sujetos respecto a su clase social. “El espacio popular es horizontal y chato, «pegado» a la tierra, mientras que el espacio burgués es un espacio vertical que apunta siempre hacia lo alto: edificio elevados sobre avenidas elegantes [...] esta

espacialidad vertical parece simbolizar la verticalidad de las relaciones de poder entre ambos grupos: burgueses-mando y pueblo-subordinación” (Guzmán Díaz, 2013: 157).

Puede observarse esta constante en este fragmento de la novela:

De pie junto a la ventana, Robles señaló la extensión anárquica de la ciudad de México. Cienfuegos prolongaba sus columnas de humo, silencioso. Mire para afuera. Allí quedan todavía millones de analfabetos, de indios descalzos, de harapientos muertos de hambre, de ejidatarios con una miserable parcela de tierras de temporal, sin maquinaria, sin refacciones, de desocupados que huyen a los Estados Unidos. Pero también hay millones que pudieron ir a las escuelas que nosotros, la Revolución, les construimos [...] (Fuentes, 2008: 119-120).

Mientras el espacio de la modernidad y el crecimiento de la gran urbe da cuenta de esta condición social, el espacio de la tradición se encuentra a través del entramado mítico y la conciencia ancestral proporcionados por el centro histórico y el personaje de Ixca Cienfuegos que encarna la figura de la ciudad. Desde su monólogo inicial y como preámbulo a la novela este personaje marca las pautas para su concepción: “Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D.F [...] Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de valores y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos [...]” (Fuentes, 2008: 21). Este inicio enigmático desencadena una larga letanía que busca nombrar todos los atributos presentes de la ciudad de México y reafirma la búsqueda de una identidad que engloba tanto su pasado mítico como su carácter de metrópolis, aquí nuevamente se encuentra la constante tensión entre modernidad y tradición.

Este personaje como ciudad encarnada, representa esta ambivalencia, pues se sitúa en el espacio moderno como el asesor financiero de Federico Robles y por otra, como ser mítico. La reafirmación de Ixca Cienfuegos como habitante de esta ciudad es un recordatorio para todos aquellos que habitan en ella; precisamente por reforzar la idea del retorno al pasado prehispánico y el rescate sus raíces esenciales. Finalmente, en un pasaje de la novela, Cienfuegos abandona su apariencia humana para regresar a naturaleza pétreo y horizontal del DF:

Una ligera neblina se levantaba del jardín del atrio; una neblina que iba envolviendo su cuerpo, limando su contorno, penetrando en su carne hasta poseerla y convertirla en otra neblina, menos real y transparente que la que ascendía, con la respiración helada, de la tierra. El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos con pies veloces, por la avenida, por la ciudad [...] Cienfuegos era sus ojos, de águila pétreo y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores y presentimientos. La ciudad vasta y anónima (Fuentes, 2008: 452-453).

La confrontación del espacio de la modernidad con el de la tradición es lo que Fernando Aínsa reconoce como utopía degradada, al referirse a “ciudades que acumulan proyectos utópicos no realizados y mitos degradados, proyectos visionarios de urbanistas y desarrollo espontáneo de barriadas, nostálgicas miradas al paso y apocalípticas visiones del porvenir” (2002: 30). En el caso de *La región más transparente* se observa en el fracaso de la Revolución una utopía fallida que tiene sus consecuencias en el enriquecimiento de unos cuantos y la segregación de la pobreza a la periferia de la ciudad.

La metrópolis de la Ciudad de México se representa en la novela como el resultado de dicha utopía; en su crecimiento arbitrario, ruidoso y confuso ya no se reconoce el pasado colonial perfectamente definido y fácilmente localizable en las grandes avenidas que

simbolizaban el auge de la modernidad durante el fin de siglo, por el contrario “las megalópolis de crecimiento acelerado, se aparecen como un caos inhumano plagado de contradicciones, donde el lujo, marginalidad y pobreza conviven bajo tensión, inseguridad y violencia en barrios diferenciados en forma drástica” (Aínsa, 2002: 26). En la novela encontramos las familias de ricos como los Pola o los de Ovando que se mueven en espacios ciudadanos de gran afluencia económica como El Pedregal, mientras que el pueblo queda segregado a los espacios periféricos.

A través de los contrastes que supone la configuración de los espacios de la ciudad, así como el modo de nombrarla, se reafirma a sí misma como una acumulación de metáforas sobre la utopía y el mito degradado en la dura vida cotidiana: “Ciudad reflexión de la furia”, “ciudad del fracaso ansiado”, “ciudad perra”, “ciudad famélica”, “ciudad lepra y cólera hundida” (Fuentes, 2008) como se nombra reiterativamente en el monólogo inicial.

Nutrida de ambos espacios, el de la modernidad y el mito histórico, la Ciudad de México en la novela es una representación de las tensiones sociales y políticas bajo el discurso de la Revolución. Funciona como un espacio vivo que define y determina los movimientos de los personajes y se reafirma a sí misma a través de una búsqueda identitaria bajo el personaje de Ixca Cienfuegos. Ciudad de muchos, de todos y de nadie: “Ser colectivo que se llama el México que fue, que sigue siendo, el México posible, el soñado, el utópico, el imposible, el que no es capaz de cerrar sus ciclos y vive con el rencor vivo y la herida abierta, con la deuda postergada, el desquite pendiente” (Quirarte, 2008: LII).

La configuración de la ciudad en esta novela funciona entonces como uno de los imaginarios urbanos dentro de esta tradición, al conformarse como personaje se inserta como

un todo que contiene a los sujetos y a su vez es el reflejo de ellos mismos y de la realidad social que encarna.

### **2.1.2 Ciudades como puentes, París y Buenos Aires en la narrativa de Julio Cortázar**

Gran parte de la narrativa de Julio Cortázar ocurre en París en razón de establecer un constante diálogo ideológico entre Europa y América; el autor conecta este referente con la ciudad de Buenos Aires para establecer un contacto entre ambas culturas e ideologías y problematizar las constantes tensiones entre adoptar una “identidad” autónoma e independiente del pensamiento occidental europeo y adherirse a una identidad a partir de las construcciones urbanas en correspondencia con América Latina y los centros culturales europeos. Es decir:

Al lado de las tradicionales proyecciones parisinas de América Latina, la ficción de Cortázar politiza la ciudad como baluarte de los valores capitalistas occidentales y como depositario de la alienación y la marginalización postcoloniales, usa su narrativa breve para criticar el colonialismo como un complejo político y económico global [...] La ciudad funciona como una fuente de hegemonía política y cultural (Schwartz, 2010: 74).

Decía Alejo Carpentier (1967) que las ciudades europeas tienen un “estilo fijado para siempre” es decir que todo lo que se encuentra dentro de ellas posee una fuerte carga simbólica que, en su opinión, las ciudades latinoamericanas no poseen. Afirma al respecto que “Nuestras ciudades no tienen estilo. Y sin embargo empezamos a descubrir ahora que tienen lo que podríamos llamar un tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo” (14); las ciudades latinoamericanas se conciben entonces como híbridos culturales que

suponen un reto literario en un intento por representarlas y, a la vez, establecer contacto con las ciudades europeas para fijar su posición en el mundo. Esta es la función que toma Julio Cortázar al hacer contacto entre la ciudad parisina y la porteña de Buenos Aires.

Desde sus primeros intentos, la búsqueda identitaria del ser latinoamericano en un ambiente europeo y la constante problemática por anclar la realidad de la ciudad de Buenos Aires desde una visión europea figuran en el imaginario de sus cuentos, donde la ciudad se torna como el espacio de representación de las múltiples problemáticas sociales, con un estilo muy peculiar, el del uso de lo fantástico como puente entre estas dos realidades tan distintas y, a la vez, tan hermanas.

París será el espacio propicio para estas relaciones hegemónicas de lo europeo sobre lo latinoamericano, la ciudad para Cortázar es un espacio fácilmente manipulable que da lugar a estas tensiones sociales, buscando siempre nuevas formas de representarlas a partir de la relación de los sujetos con la metrópoli, tomando como espacio de acción los lugares más transitados, donde los personajes se pierden y se encuentran. Estos espacios son reconocidos por Marc Auge<sup>7</sup> como no-lugares y revalorados por Marcy Schwartz (2010) como intersticios, espacios de transición y de paso,<sup>8</sup> en sus palabras: “Los intersticios de Cortázar se dilatan para contener contradicciones y la intuición que permiten transgredir así los límites del pensamiento racional y las limitaciones convencionales en los encuentros con

---

<sup>7</sup> Para Auge, los no-lugares dentro el espacio urbano, son aquellos lugares que por su carácter efímero no dejan huella e impiden el asentamiento o la posibilidad de identificación por parte de los ciudadanos (véase Auge).

<sup>8</sup> Respecto al modo de concebir los espacios transitorios, Cortázar menciona en una entrevista (véase Montalbetti) su obsesión por los espacios cerrados, dice que un puente, el metro o el autobús son espacios cerrados que facilitan la comunicación con lo fantástico.

otros seres humanos” (75). Estos intersticios son para Cortázar el modo de vincular, mediante el uso de lo fantástico, la ciudad de París y Buenos Aires.

En su cuento “Otro cielo” puede observarse esta constante a través de las galerías, aquellos pasajes que se encuentran tanto en París como en Buenos Aires; en el siguiente fragmento se observa a un corredor de bolsa, el personaje principal de la historia, y su tránsito por estos pasajes:

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gusta echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo, o en una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de Ferrocarril (Cortázar, 2006: 591).

Sin ninguna marca textual que determine el cambio de espacio, el personaje cruza el Atlántico con tan sólo un recuerdo, viaja de Buenos Aires a París a través de los pasajes –del pasaje Güemes a la Galerie Vivienne–. Estos espacios en el cuento se superponen en una realidad simultánea para el personaje, que se confronta con dos contextos históricos y dos realidades: la añoranza por el pasado y su presente. Lo fantástico del relato está encaminado a la ruptura espacio-temporal pues todo parece figurar en un presente que unifica dos realidades.

El tránsito del personaje a lo largo de los pasajes nos recuerda a la figura del *flâneur*, el paseante ciudadano tantas veces proclamado por Baudelaire. Su recorrido a través de los

pasajes como un simple vagabundeo, la presencia de la luz artificial y los escaparates son los elementos que refuerzan esta afirmación además de que es especialmente significativo que su tránsito sea por la ciudad de París como el del *flâneur*. Esta figura también se encuentra presente en su novela *Rayuela* en el personaje de Oliveira<sup>9</sup> a través de su errancia por la ciudad de París en las miles de calles que recorre, los cafés que frecuenta y la vida nocturna que entreteje una búsqueda exhaustiva de la Maga.

Recordemos que la figura del *flâneur*, a través de su errancia por la ciudad, constituye un recorrido que puede ser también un modo de construir la ciudad, en este sentido, los distintos *flâneurs* que aparecen en la narrativa de Cortázar se lanzan al encuentro con la otredad a partir de los intersticios que se localizan en una ventana, en los corredores, en el metro; desterrándoles de la calle y posicionándolos en estos lugares de tránsito para dar lugar a la otredad fantástica y, por ende, la transitoriedad de la identidad cultural latinoamericana. “Cortázar amplía la estética de Baudelaire para posicionar a París como un locus para las conexiones fantásticas” (Schwartz, 2010: 77).

El metro como en “El perseguidor”, una ventana en “Las babas del diablo”, un pasaje en “Otro cielo” son los espacios urbanos por los que se mueven los personajes en un intento por encontrarse y reafirmarse frente a la otredad que los contempla y los contiene, bien sea desde un mismo espacio o a través de lo fantástico. Cortázar reubica a sus personajes en el tiempo y el espacio situándolos en los pasillos que poseen el potencial de guiarlos hacia nuevos territorios sociales.

---

<sup>9</sup> Para una explicación más detallada sobre el personaje de Oliveira como *flâneur* véase el artículo de Nieves Soriano intitolado “*Rayuela*: desde París a Buenos Aires o la búsqueda del antihéroe” (referencia completa en la bibliografía).

La localización de estos intersticios y los *flâneurs* de Cortázar conforman una cartografía urbana, donde el diseño arquitectónico, la estructura de la ciudad y las calles se posicionan en un segundo plano, mientras que estos lugares de transición ocupan el lugar privilegiado. Pues a medida que se recorre y se conoce el territorio transitado se buscan nuevos modos de representarlo, lo que conforma la idea subyacente de toda cartografía urbana, es decir: “se transita por territorios en la medida en que seamos capaces de aprehenderlos y representarlos” (Carrillo Torea, 2006: 39). La cartografía de Julio Cortázar se sitúa en espacios cotidianos, lugares reales fácilmente ubicables en un mapa, sin embargo, su forma de hablar sobre la ciudad siempre es un pretexto para hablar de lo fantástico pues en la medida en que cartografía su ciudad se va construyendo un imaginario urbano con un referente real pero que funciona bajo sus propias leyes.

Pese a que predomina lo fantástico como motivo en la espacialidad de los textos, este elemento funciona como motivo para desentrañar características ulteriores: la capital francesa, para Cortázar, ejemplifica la modernidad urbana, el erotismo, la explotación metafísica y la problemática de la identidad cultural tanto colonial como poscolonial que se lleva a horcajadas sobre Europa y América Latina; la ciudad por lo tanto interpretará estos dos papeles significativos, por una parte, la derrota del colonialismo y, por otra, la de perpetuar la hegemonía de la cultura poscolonial.

Fernando Aínsa menciona, respecto a la construcción de la ciudad en la narrativa de Cortázar, que:

Aquí la ciudad no son las líneas del cuadrículado del damero, sino la del círculo, espiral y centro que en *Rayuela* comunica el Río de la Plata con París a través del juego de la rayuela

y la “Continuidad de los parques” y las “Galerías secretas” con las que los relatos completan su personal “geopoética”. Hace del círculo una espiral permite descubrir que finalmente en París todo era Buenos Aires y viceversa (2002: 35).

La ciudad se convierte en un espacio de la experiencia que busca resolver la problemática del sujeto en las grandes urbes y atender a un diálogo entre dos modos de pensar distintos. La visión del “lado de allá” de Europa y el “lado de acá” por parte de América no se traduce a una localización geográfica que divide y fragmenta, sino a un punto de vista desde el cual se contempla el mundo. La ciudad como puente es la que funciona como el espacio propicio para la narrativa de Cortázar.

Recordemos que Bachelard (véase 1.3.2) hablaba de la conformación de un espacio vivido que no únicamente se centra en las labores de trazado del geómetra; es ésta la cualidad que posee la ciudad de Cortázar como espacio vivido, donde intervienen las experiencias de los sujetos, conforma así un entramado de relaciones sociales y culturales vinculadas a los cambios de la ciudad, que va mucho más allá de un espacio físico. En otras palabras:

Los monumentos, edificios públicos y privados que lo ocupan son aprehendidos no sólo por la forma geométrica y las fórmulas arquitectónicas en que resumen y simbolizan el mundo exterior de las apariencias, sino también a través de una compleja relación subjetiva que parte siempre del ‘estar en el mundo’ y del situarse en función ‘del lugar en que se vive (Aínsa, 2002: 33).

Nuevamente vemos que la configuración de la ciudad no se instaura en términos de las características que posee como espacio físico, sino que se construye de las experiencias de quien lo contempla. Nutrida de ambos espacios –París y Buenos Aires– Julio Cortázar

edifica su ciudad, como un espacio propicio para hablar del proceso identitario, político y social que aqueja a estas dos naciones, marcando siempre los puntos de contacto y no las diferencias.

En conclusión, Cortázar extrapola las problemáticas de la identidad latinoamericana al espacio europeo y las vincula a través de estos espacios que llamamos intersticios que se encuentran dentro de la metrópolis parisina, construyendo así un imaginario urbano que comparte los pensamientos y las ideologías de dos naciones, quizá como el propio Cortázar, compartiendo ambas nacionalidades y pensamientos: el del latinoamericano y el europeo. Este espacio extrapolado es un ejercicio similar al que hace Alberto Ruy Sánchez en cuanto a la construcción de Mogador, pues pretende establecer un vínculo de raigambre identitaria de las herencias del árabe que permanecen hoy en día dentro de la cultura mexicana. En el caso del autor en turno se encuentran dos ciudades que se unifican a través de dos desiertos, el marroquí y el sonoreense.

### **2.1.3 Macondo como ciudad mítica en *Cien años de soledad***

Las ciudades que esbozan tanto Fuentes como Cortázar figuran en el imaginario de las grandes metrópolis, poniendo en primer plano los cambios de una modernidad en transición donde los sujetos se pierden y se resignifican frente a la aglomeración del espacio. Estas ciudades tienen un referente geográfico, característica que les permite dialogar directamente con el contexto. A diferencia de estas ciudades, en este apartado se esboza una ciudad distinta

y sumamente significativa respecto a la tradición de la configuración del espacio latinoamericano: Macondo, la ciudad microcosmos que desarrolla Gabriel García Márquez a lo largo de su narrativa y consolida en *Cien años de soledad* (1967).

Macondo se inserta en la tradición de las ciudades míticas, es decir, aquellas que resaltan por su carácter ficticio como Santa María, de Juan Carlos Onetti, y Comala, de Juan Rulfo; estos pueblos tienen la consigna de recrear un espacio ficcional que no es otro sino el reflejo de las constantes tensiones, escisiones y la disconformidad con la realidad, en este sentido:

Los impulsos de fundación de “otra realidad” se traducen en sueños, utopías generadoras de espacios alternativos o de simple evasión, pasajes sutiles de los planos reales a los fantásticos, esos planos que invitan al juego de espacios utópicos y cuyos signos se reconocen sin dificultad en la narrativa hispanoamericana contemporánea, cuyos autores no serían otra cosa que «*buscadores de utopías*» (Aínsa, 2002: 36).

La construcción de una utopía que dé cuenta de la realidad latinoamericana funciona como pretexto para la creación de Macondo, ciudad que se encuentra presente en textos anteriores a *Cien años de soledad*, como *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955), *La Hojarasca* (1955), *Los funerales de Mamá Grande* (1962) y *La mala hora* (1962); sin embargo, es hasta esta novela que este se consolida como una totalidad, un microcosmos que construye el proyecto utópico de América Latina (Morilla Palacios, 2009: 138).

Respecto a esta característica de totalidad, Mario Vargas Llosa afirma en relación a *Cien años de soledad* que por su temática y estructura se consolida como una novela total pues abarca toda la historia de una estirpe, además del universo narrativo presente en Macondo. En palabras del autor:

*Cien años de soledad* es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación. [...] se trata de una novela total por su materia, en la medida en que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen (2007: XXVI).

Lo que hace García Márquez, de acuerdo con Vargas Llosa, es congrega el espacio como un ente autónomo y consolidarlo en esta novela total. Macondo como localidad ficticia y pueblo marino –península o isla en opinión de otros autores– “son confundidos con el nuevo Macondo voraz en una sola realidad que, por ser real imaginaria, puede hacer trizas las unidades de tiempo y lugar, reformar la cronología y la geografía establecidas antes e imponer nuevas” (2007: XXVII).

Hemos mencionado que, dentro de la literatura urbana, los espacios, en algunos casos tienen una relación intrínseca con sus personajes, siendo un reflejo de ellos o una parte de su personalidad. Bajo este precepto, Macondo responde a esta característica al establecer una relación unilateral con la estirpe de los Buendía, la ciudad al igual que la familia tiene su origen, su auge y su declive: una es espejo de la otra.

Macondo es fundado por José Arcadio Buendía y un grupo de exploradores, a partir de ahí desde el acto primigenio de la fundación se instaura esta relación indisoluble; los Buendía son los que establecen las leyes y el orden de Macondo. Recordemos que la ciudad no es sólo el espacio donde interactúan los personajes, sino que se trata de un constructo que se define a partir de las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas de un sector, elementos que entran en relación bajo un espacio en concreto; precisamente con esta consigna los Buendía impondrán este orden social.

La ciudad, por su origen mítico, comparte características que se asocian con la Atlántida, la antigua utopía de la que hablaba Platón en sus diálogos; de acuerdo con Ana Morilla (2009), Macondo posee, al igual que la Atlántida, un origen, una epopeya y cataclismo. Este ciclo se encuentra acompañado por los manuscritos del gitano Melquiades que avalan su existencia, tal como la Atlántida que se encontraba soportada por los manuscritos egipcios. En estas ciudades “sus habitantes están igualmente sometidos a la incomunicación, al transcurso del tiempo, sus antagonistas y destructores, a un final anunciado, pues desde que se fundan empiezan a morir, al llevar en sí mismas el germen de su destrucción” (Morilla Palacios, 2009: 138).

Macondo, desde sus orígenes, está predeterminado a su destrucción y vive un proceso de transformación a lo largo de la novela; en sus orígenes la ciudad se presenta como una “aldea feliz” (García Márquez, 2007: 90) “ordenada y laboriosa” (89). Y al final, después del diluvio la ciudad, se describe de la siguiente manera:

Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de linos colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las cosas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, habían sido abandonados. La compañía bananera desmanteló sus instalaciones. De la antigua ciudad alambrada sólo quedaban los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes parecían una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra (García Márquez, 2007: 456).

El proceso de construcción y destrucción de la ciudad es ampliamente significativo debido a que, como personaje, se va degradando conforme pasa el tiempo en la novela; Macondo no es un espacio fijo e inerte sino todo lo contrario, a la par que ocurren

transformaciones en los personajes y en las acciones, la ciudad se va desgastando, como puede observarse en el fragmento anterior.

La transformación urbana atiende a características simbólicas, lo que trata de representar Macondo como espacio es la dura vida de América Latina en relación con las grandes transformaciones que acarreó la modernidad, los movimientos sociales y la invasión extranjera, todo ello se ve reflejado en este espacio que cumple un ciclo de construcción y destrucción como la realidad latinoamericana. Macondo da cuenta de estas acepciones, ejemplificadas con la llegada de la compañía bananera y la transformación urbana como signos de progreso no del todo positivo: los extranjeros se encontraban en la “ciudad enrejada” mientras que los habitantes de Macondo, los trabajadores de la compañía vivían en “casas de madera”. En cuanto a un plano más interior, el detrimento de los Buendía se ve reflejado en la casa: a lo largo de la novela se observa el paso del tiempo y la evolución de la estirpe hasta su final y la casa se presenta en ruinas.

Este proceso cíclico que se lleva a cabo en Macondo, corresponde a lo que Bajtín<sup>10</sup> (1989) denomina cronotopo idílico: la construcción de un microcosmos que está condenado a la desaparición. Esta característica aparece como una profecía que se anticipa desde los inicios de la novela y marca el final de la historia: “Todo lo escrito sobre ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la Tierra” (García Márquez, 2007: 471).

Esta ciudad tiene como resultado la creación de un microcosmos que responde desde sus diferentes planos a la realidad latinoamericana, no lo hace de manera directa, pues el

---

<sup>10</sup> Bajtín denomina “cronotopo” a la relación indisoluble entre tiempo y el espacio en la literatura y para ello propone diversos tipos que se localizan como temas en la literatura (Véase *Teoría y estética de la novela*).

discurso a través de lo real maravilloso pareciera como la presentación de una realidad autónoma independiente del contexto, sin embargo, este proceso aparece desde el inicio de la estirpe y su búsqueda de un lugar de asentamiento; la instauración del poder patriarcal como estructura de gobierno que entra en relación con el caciquismo, la compañía bananera como la incidencia de lo extranjero y la sobreexplotación del pueblo latinoamericano y, por último, las guerras civiles presentes en los pueblos latinoamericanos.

Nuevamente el discurso novelesco se posiciona por encima de la realidad oficial que supone el discurso hegemónico. La importancia de la conformación de Macondo es hacer hincapié en su proceso mítico y su carácter vivo, los cuales confluyen en un microcosmos que inicia y termina en *Cien años de soledad*. Se trata de una ciudad inventada que no pretende desligarse de su contexto sino aportar, por medio de distintos recursos, una propuesta –llámese utopía o proyecto de nación– en aras de hablar de aquello que siempre está presente en nuestra historia literaria: la realidad y la identidad latinoamericana.

Respecto a la novela, Gonzalo Celorio menciona que “gracias a *Cien años de soledad*, América Latina por fin cuenta con su propia biblia, en la que se relata nuestra historia desde el génesis hasta el apocalipsis, con sus éxodos y plagas, sus maldiciones y esperanzas, sus transformaciones y recurrencias” (2007: 520). Una novela total que sin un microcosmos como Macondo no hubiera podido consolidarse como tal.

Con Macondo, dentro la tradición de la literatura urbana latinoamericana de mediados del siglo XX y funge como antesala para hablar de nuestro objeto de estudio, la construcción de Mogador como ciudad reinventada y su inserción en esta tradición; al igual que Macondo, esta ciudad carece de un referente geográfico específico y al igual que las ciudades empleadas por Julio Cortázar, se construye a partir de dos puentes identitarios: la cultura mexicana y la

árabe. Mogador preconiza la construcción primigenia de la ciudad como cuerpo y su connotación femenina permite dialogar con las pasiones humanas y la constitución esencial del ser: el deseo como impulso vital.

## **2.2 La conformación de Mogador**

A lo largo de este capítulo hemos observado la construcción de cuatro ciudades en la tradición de la literatura urbana latinoamericana. Estos imaginarios urbanos sirven como preámbulo a la ciudad de Mogador, debido a que esta ciudad actúa como personaje y eje configurador de la historia, es un espacio que por situarse en Oriente, se consolida como exótico y erótico. En los siguientes apartados veremos cómo la mirada de Oriente desde Latinoamérica puede proporcionar los elementos para una cartografía urbana y, a su vez, desarrollar las características que permiten situar a Mogador dentro de la tradición de los imaginarios urbanos en la literatura latinoamericana.

## **2.1 La mirada de Oriente desde Occidente**

Desde los primeros tiempos, la concepción de Oriente desde Occidente ha estado encaminada a las diferencias de culto, organización social y pensamiento de estas dos partes del mundo; el lejano Oriente desde una mirada eurocentrista pone hincapié en su carácter exótico y desconocido, entendido como territorio inhóspito y colonizable.

Estas consideraciones han tomado lugar en los ámbitos artísticos y literarios posicionándolo como escenario. Sin duda al pensar en Oriente viene a nuestra mente los

cuentos de las *Mil y una noches*, los palacios de arquitectura islámica, sus habitantes con turbantes, los camellos y el desierto. Sin embargo, estas características sólo conforman una serie de estereotipos que pretenden describir lo desconocido sin una preocupación real por su ideología y su religión.

En un intento por eliminar estos clichés respecto a las culturas orientales Edward W. Said (1979) critica y cuestiona las nociones que se habían estudiado previamente acerca del Orientalismo con el afán de dialogar con las concepciones que ha construido Occidente respecto a Oriente; en su texto manifiesta que los orientalistas sólo aprecian las culturas muertas y son incapaces de ver las realidades de su tiempo, les gusta glorificar su pasado y se niegan a enfrentar la realidad actual. A grandes rasgos, Said define el orientalismo a partir de tres postulados esenciales (Nagy-Zckmi, 2008: 12-13); por un lado, se refiere a la forma en que se codifica el conocimiento en un contexto específico, el autor pone como ejemplo la idea de los paraísos exóticos en el lejano Oriente que ofrecía la literatura de viajes, en otra instancia el término orientalismo también se asocia como institución corporativa que domina sobre una geografía imaginaria que es construida ontológicamente como un dispositivo de poder-conocimiento y, por último, que está disfrazado como un marcador geográfico porque es parte de la historia humana en la cual Oriente y Occidente son cómplices en crear imágenes que se complementan y en este sentido afirma: “Así es como dos imágenes, entidades geográficas, se apoyan y en cierta medida se reflejan la una en la otra” (Said, 2013: 5) por lo tanto, en base a la oposición están imbricadas las identidades de ambas culturas.

Esta propuesta de 1978 constituye un marco teórico sobre la visión de Oriente y es de gran ayuda para los estudios poscoloniales porque sus postulados dialogan con otros elementos, entre ellos el latinoamericanismo; la idea es la construcción “de la diferencia

personificada en un ser exótico y, el gesto homogeneizante que engendra esta imagen” (Nagy-Zekmi, 2009: 14) representados por una parte en los sujetos orientales en el caso de Said y los indígenas en la crítica latinoamericana.

En el contexto latinoamericano las raíces del orientalismo se remontan al modernismo y si vamos un poco más atrás a Sor Juana y la literatura de viajes con Humboldt, quien hace exótico el continente por medio de numerosas metáforas. Lo que resalta en estos antecedentes no es la temática oriental en sí sino la tendencia a hacer exótico el referente. De acuerdo con Said la mirada [occidental] oscila entre el deseo [el o la oriental, lujurioso (a), sensual, enigmático (a), misterioso (a) y exótico (a)]; “La visión eurocentrista de la escritura orientalista se construye a partir de esa distancia entre uno y otro” (2013: 17).

Este breve contexto sobre la construcción de Oriente desde Occidente permite hablar de la visión que establece el escritor mexicano Alberto Ruy Sánchez respecto a la construcción del imaginario árabe en sus novelas; lejos de cualquier afán imperialista, Ruy Sánchez no pretende instaurar una relación a partir de las diferencias como lo hacían otros orientalistas que menciona Said en su postulado; por el contrario, desea acortar las distancias y diferencias. La construcción de un paraíso exótico y la supremacía de lo erótico son características que prevalecen; sin embargo la preocupación por realizar un acercamiento con un afán de conocer y adentrarse a esta cultura es la constante que aglomera toda la relación respecto a la mirada de Oriente.

En Mogador, su imaginario urbano, propone un modo de concebir la ciudad desde sus orígenes primigenios, a través de la relación del espacio y el cuerpo, de tal manera que se construye un microcosmos organizado que atiende a la consolidación de una cultura en ciernes como puente entre México y Marruecos.

A través de su *Quinteto de Mogador*, el autor se inserta en el listado de autores que dialogan con la cultura Oriental desde otro espacio, su visión construye una idea y se complementa con un imaginario ideológico propio, entablando de esta manera relaciones y la construcción de puentes identitarios. Después de todo, ha dejado huellas importantes en nuestra historia hispánica, desde su arquitectura hasta el lenguaje. Este modo de concebir el mundo, las raíces y los puntos de contacto entre ambas culturas son también es un modo de cartografiar la ciudad para Alberto Ruy Sánchez.

## **2.2 Mogador como ciudad reinventada**

Para Bachelard, la memoria es un ejercicio de imaginación que deshace las imágenes que hemos recibido en tiempo presente. Es decir, la memoria contiene en sí un ejercicio de sentido que ya es digno de ser descifrado. ¿Qué ocurriría entonces si los lugares que recordamos son, de antemano, reconocidos como invenciones? Si no son el reflejo ficcionalizado de un lugar que reconocemos geográficamente, ¿carecen de valor? La respuesta es, claramente, que no. Todas las ciudades que he repasado en apartados anteriores se reconstruyen fundamentalmente por la ficción, su valor no radica en la posibilidad de existir de manera tangible sino, por el contrario, en las reflexiones que desde un espacio recreado dialogan con la realidad.

Las ciudades se conocen al recorrerlas y los caminos que las atraviesan permiten a sus paseantes y habitantes trazar un mapa que les permite llegar a donde desean. Si las ciudades cambian y sus caminos se modifican, la forma de recorrerlas también sufre cambios y aquellos que las caminan y las observan tienen ante sí dos mapas: el mapa inicial y el mapa

actualizado que deben superponer al primero para no perderse en ella. Las ciudades literarias también deben ser recorridas para ser conocidas, y no sólo eso: también funcionan como mapas que se incorporan en sus recorridos, en sus cambios, técnicas y objetivos. Las ciudades mencionadas anteriormente aportan formas de construcción a las cuales Mogador no es inmune. Aunque situada en Oriente, la utopía degradada de la ciudad de Carlos Fuentes, los puentes entre París y Buenos Aires que traza Cortázar y el carácter mítico que Márquez otorga a la suya son el contexto que sirve para insertar dentro de la tradición a la ciudad de Ruy Sánchez, la cual se constituye por espirales donde habitan sus personajes.

En el trazado de Mogador, el mapa inicial sería toda la tradición que antecede y gira en torno a las ciudades literarias que han fundado los escritores –como los anteriores– desde sus distintas perspectivas y el mapa actualizado será la construcción precisa de Mogador. El trazado a través de la narración de Ruy Sánchez sirve para repensar los modos de construcción de las ciudades literarias y explorar este modo muy particular de consolidarse como la ciudad del deseo.

Mogador es el eco de una ciudad antigua tantas veces nombrada y tan difícil de aprehender en su totalidad, es una ciudad que contiene a los personajes de cada historia a lo largo del *Quinteto de Mogador* (2014) y se muestra ante ellos como un lienzo en blanco, un pergamino que visualiza una cartografía por construir, acorde a sus pasos y a sus deseos. En cada historia la ciudad se describe de una manera distinta, como si respondiera a necesidades muy particulares, cada narración es una espiral que construye a la ciudad en general: ciudad-cuerpo, ciudad-isla, ciudad-sueño, ciudad-jardín; todas ellas con un centro que las aglomera: el deseo como pulsión vital, afán de exploración y, por supuesto, como pasión encarnada.

Mogador como nombre es detonante de varias cadenas semánticas; decíamos en el apartado 1.2 que el nombre de una ciudad por sí sólo contiene una serie de significados que no sólo asociamos con un referente geográfico, se asocia también con una carga simbólica que el mismo texto construye a través de la descripción. Cuando hablamos de Mogador accedemos en primera instancia al referente geográfico: la ciudad de Essaouira (conocida como Mogador en la antigüedad) una ciudad portuaria situada en la costa occidental atlántica, conocida por su centro histórico que fue proclamado Patrimonio de la Humanidad desde 2001 y por las emblemáticas murallas que contienen a la ciudad. La economía del lugar gira en torno a la pesca, la industria maderera, textil y alimentaria; en esta ciudad subsisten tres vertientes culturales: la islámica, la judía y el África negra, dando como resultado un compendio cultural altamente enriquecido que puede observarse en la arquitectura, en la distribución social y en los festivales de índole cultural.

Desde luego, la Essaouira real no es la ciudad que se describe en las novelas de Ruy Sánchez ésta es sólo el pretexto para hablar de su homónima Mogador, la ciudad que el autor recreó y reinventó para sí mismo. En sus ensayos sobre Mogador, el autor describe a la ciudad de Essaouira a través de una metáfora, como “una belleza que es como un espacio en blanco para que uno escriba [...] Ese carácter paradójico e ilusorio vacío, es lo que nos permite a las personas más distintas depositar parte de nuestros deseos, llenar con ellos esa página blanca de papel único, invisible y vivo” (s.f.: 15). Y dice respecto al puerto que como todos “cada uno tiene la magia de una mano extendida al horizonte, pero cuando se trata de un puerto rodeado de murallas esa mano también cuenta historias. Guarda y oculta, muestra y protege” (6). A partir de estas definiciones reconocemos el poder seductor que esta ciudad tiene para

el autor, frente a él está la presencia de un espacio amurallado que contiene historias que contar, las historias que Ruy Sánchez deposita en la ciudad.

La ciudad geográfica se torna entonces como una invitación para el autor: en sus murallas, su gente, sus calles y sus plazas encuentra el espacio propicio para hablar del deseo y de su poder seductor, dice Alberto Manguel que “Ruy Sánchez encontró un espejo en África del Norte” (1999: 3). Un espejo como depositario de los impulsos, de las búsquedas vitales y de la reflexión en torno a las propiedades de una ciudad; la figura de Oriente es el lugar adecuado para hablar de lo vedado, de lo que lo que la sociedad Occidental calla y oculta, entre ellas la exploración de la sexualidad. En este sentido la ciudad de Mogador es un cuerpo que seduce y atrapa, que invita y dejar ir, que pone pruebas y que gratifica con su recorrido, la ciudad es piedra que guarda historias y espera a que sean contadas por los transeúntes que la recorren.

La ciudad de Mogador se va construyendo a lo largo de cinco novelas que terminan por convertirse en un libro posterior intitulado *Quinteto de Mogador* (2014), todas están relacionadas por un elemento en común: la personificación del deseo que construye a la ciudad y determina a los personajes. Cada novela es pieza clave para armar el rompecabezas de la ciudad; en *Nueve veces el asombro* (2005) se construyen los orígenes de la ciudad a través de micro ficciones que presentan su carácter simbólico; la construcción de la ciudad como isla amurallada que elimina cualquier contacto con el exterior aunado a la necesidad por ese contacto que se observa en Fatma, la protagonista de *Los nombres del aire* (1987); en las siguientes novelas se observan los recorridos como formas de acceder y cartografiar la ciudad del deseo. Desde un recorrido onírico *En los labios del agua* (1996) y en *Los jardines secretos de Mogador* (2001) donde la ciudad se transforma en los binomios ciudad-cuerpo y

ciudad-jardín, generando así características sobre la espacialidad que terminan refinándose en *La mano del fuego* (2007). Cabe mencionar que cada historia contiene un elemento predominante: agua, fuego, aire y tierra que entran en contacto para formar un microcosmos.

Mogador se presenta como una constante en la creación de atmósferas que relacionan los cuerpos más que las personalidades de quienes la habitan (Valenzuela, 2012). Es decir, los sujetos entran en contacto con la ciudad de una manera tan íntima que sus mismos deseos y necesidades son los que la construyen y la determinan, a saber del autor: “La ciudad para la gente de Mogador, era imagen del mundo: un mapa de la vida tanto externo como espiritual de los hombres” (Ruy Sánchez, 1996: 18).

Los elementos que van arrojando las novelas proporcionan algunas características de la ciudad entre las que destaca la figura de la ciudad amurallada, ciudad-isla alejada de todo contacto exterior que tiene como consecuencia una ruptura espacio-temporal pues se encuentra alejado de todo referente externo. Obedeciendo a esta cualidad, Gabriela Valenzuela dice que la ciudad es un caos ordenado, “como un lugar separado del mundo en el que el tiempo parece separarse de su eterna relación con el espacio” (2012: 46) puesto que en las novelas no se precisan detalles externos que permitan ubicar a Mogador en una época determinada ya que carece de datos históricos y referentes sociales. La continuidad temporal se da más bien a través de los personajes y su mención en otras novelas del Quinteto, a partir de lo que se dice de ellos podemos ver si se habla del pasado o el presente, todo dentro de la misma historia. Los únicos referentes extra textuales son la presencia de leyendas para explicar el pasado y los orígenes de la ciudad; por lo tanto, el tiempo mítico y el de la narración (cfr. 1.2) son los que se encuentran presentes en las novelas.

Dice Tudoras, hablando de *Los jardines secretos de Mogador* que “Mogador adquiere el valor de una dimensión espacial que se sustrae del factor tiempo, un espacio que reactiva constantemente, mediante elementos puramente sensoriales, la necesidad de recorrerlo en busca de nuevos indicios de la aproximación a lo deseado” (2007: 328). Al no existir un referente temporal extratextual que pudiera situar a Mogador en una época determinada, la construcción de la espacialidad tiene que valerse de otros elementos como lo sensorial para construirse, es por ello que refuerza la relación mimética con el cuerpo. La ciudad al igual que el cuerpo ofrece abrigo y protección, en el caso de Mogador los jardines funcionan como una entrada para el mundo táctil y sensorial a partir del binomio ciudad-jardín y estas nociones a su vez se contemplan en relación al cuerpo, como ocurre *Los jardines secretos de Mogador*.

Recordemos que el recorrido es un modo de conocer la ciudad y que el cuerpo se conoce también al recorrerlo. Volviendo a Tudoras, para hablar del modo muy particular con el que se recorre Mogador, existe “la profundización en el intuir, rastrear, percibir, detectar, seguir, descifrar y analizar en el trayecto de los sentidos” (2006: 388). Con esto, Ruy Sánchez vuelve a los referentes iniciales para configurar la concepción del espacio bajo la idea de que la ciudad es como un cuerpo que al igual que éste tiene una distribución y órganos con funciones específicas, si para conformarse se elimina cualquier instancia temporal, el modo de recorrerlo es a través de lo que se tiene a la mano: la errancia, los sentidos y la intuición. Los sujetos de la ciudad deben recurrir a lo sensorial para volver a identificarse y reconocerse frente a ese espacio que están construyendo con su recorrido, Mogador “nos arrebató lo que anhelamos torpemente y nos entrega por sorpresa lo que no sabíamos que necesitábamos tanto y que se ajusta tan perfectamente a nuestros cuerpos” (Ruy Sánchez, 2010b: 143). El

recorrido es una forma de autoconocimiento y es en ese periplo que la ciudad muestra lo que necesitan los sujetos que habitan dentro de ella, es un ejercicio de reconocimiento, contemplación y reconfiguración.

Si el modo de construir la espacialidad se da en términos del reflejo con el cuerpo y la experiencia sensorial, el contacto con la Essaouira real se va difuminando a cada paso, lo que da lugar a la ciudad de Mogador como una ciudad reinventada. Ambas ciudades poseen una identidad compartida a través del nombre, sin embargo, al observar cómo se construye cada una podemos ver que los elementos que poseen en común son únicamente las leyendas, es decir el tiempo mítico. Mogador se construye como una metáfora del cuerpo y del deseo dejando así de ser copia fiel del referente extratextual.

Dice Fernando Aínsa que el espacio urbano puede ser resultado de una reinención (2002: 37), es decir que hay ciudades con un referente real-histórico que toma el autor para crear su propio espacio; como la Alejandría de Laurence Durrell, Dublín de James Joyce y ahora el caso de la Essaouira de Alberto Ruy Sánchez. En la ciudad se gesta un lenguaje profundo entre la urbe y cada habitante, donde se puede hablar de la ciudad como un lenguaje con diferentes niveles. El lenguaje que Ruy Sánchez emplea para hablar de su ciudad reinventada es el deseo. Lo erótico, lo corpóreo y lo sensorial son espirales de acceso a los distintos niveles de la ciudad y de los personajes que contiene.

La ciudad que plantea Ruy Sánchez se asemeja a las *Ciudades Invisibles* que desarrolla Ítalo Calvino<sup>11</sup> porque toma como eje central al deseo para hablar de las pulsiones

---

<sup>11</sup> En el prólogo a su obra, Italo Calvino menciona los cambios y las dificultades que las ciudades presentan con la modernidad, problemáticas que dificultan cada vez más el modo de habitar el espacio y la necesidad de repensar todo lo que una ciudad es; “la ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje” (2013: 15). Un modo de volver la ciudad es hablar de ella a través de los lugares felices, de las ciudades invisibles que habitan dentro de una gran metrópolis. Lo que hace a través de sus novelas es hacer un

vitales que transgreden a los sujetos y que intervienen en su modo de relacionarse con el espacio y el modo de habitar. El halaiquí, personaje del *Quinteto*, se parece a Marco Polo porque a través de sus historias intenta rescatar lo que está en Mogador y emprende una búsqueda en la ciudad para encontrar todo lo que necesita para complementarse a sí mismo y a la construcción de la ciudad, desde el sueño, lo mítico y los jardines. El Marco Polo de Ruy Sánchez no necesita varias ciudades para contar historias sobre la ciudad y sus espacios felices, basta con recorrer sus calles, oler, sentir y escuchar lo que Mogador tiene para él.

La reflexión en torno a la construcción de la ciudad literaria puede ayudar a pensar el modo en el que concebimos la ciudad hoy en día. Ruy Sánchez sitúa su ciudad literaria en Oriente no sólo para otorgarle un sentido exótico a su pequeño paraíso, de cierta manera intenta establecer un contacto y una reflexión sobre la ciudad latinoamericana al igual que los autores que hemos mencionado en apartados anteriores.

Lo que hace Ruy Sánchez es darle otro sentido al modo de pensar la ciudad latinoamericana, la distancia de contemplar desde Oriente permite recurrir a otros elementos que abran paso al diálogo. El objetivo es tender puentes culturales, más allá de los referentes comunes, otro eje de comparación más allá del convencional, como ocurre con Estados Unidos. Las ciudades latinoamericanas, incluso las imaginadas, ya no pueden escapar de Estados Unidos como fuente ideológica, lo único que se opone verdaderamente es Oriente. Centros comerciales, lugares de trabajo, centros de recreación, incluso las formas de organización familiar responden a lo americanizado; pero si escondemos las formas antiguas de organización y comprensión del mundo en una cultura del todo alejada para nosotros

---

gran poema en torno a la ciudad y es precisamente este ejercicio el que identificamos en Mogador, una ciudad que se presenta como un espacio feliz donde los sujetos se resignifican a través del deseo.

entonces se pueden proponer nuevas formas de conocimiento del cuerpo, de función de la identidad y de organización de la ciudad. Lo que hace Ruy Sánchez es disfrazar a Mogador de oriental, la ciudad se pinta como otra para que la descubran, es una invitación a repensar el concepto de ciudad tan proclamado por Occidente y para México, un modo muy particular de dialogar con la herencia árabe con la que ha entrado en contacto muy escasamente. Al igual que el puente que construye Cortázar para hablar de Buenos Aires desde París, el vínculo que pretende hacer Ruy Sánchez es generar un contacto con la cultura árabe y las herencias que ha dejado en México, como un Marco Polo emprende una búsqueda por los lugares felices que habitan en las ciudades, en su caso, los espacios donde se encuentra el deseo y es Mogador un lugar feliz que puede habitarse en cualquier parte, incluso dentro de la megalópolis mexicana.

El mapa no es el territorio, el recorrido es lo que hace al territorio y Mogador es una cartografía del deseo que pide caminar con los sentidos para conocer la ciudad que también es un cuerpo. Esta ciudad muy particular proporciona un modo de acceder a ella desde lo más íntimo e intenta recuperar la experiencia y el contacto que se pierde con las grandes ciudades. Ésta no sólo cambia conforme a las necesidades de sus personajes, se transforma también para el lector porque la lectura es a la vez un modo de cartografiar, es a través de ella que el lector deposita sus deseos y es él mismo quien reinventa su propia ciudad.

De esta manera, Mogador como ciudad reinventada se inserta en el mapa inicial, el de la tradición de las ciudades literarias, recordando que todas pretenden distintos modos de reflexión en la configuración del espacio; específicamente los referentes que hemos tratado a lo largo del capítulo contribuyen al modo de pensar a Latinoamérica y a las ciudades que la conforman. La exploración espacial en Mogador nos recuerda que para poder recorrer el

territorio es necesario reafirmarnos a nosotros mismos como sujetos, reconocer el cuerpo, oler, sentir y buscar aquello que necesitamos o que creíamos tener, es una ciudad intimista que pretende recordar al sujeto que la idea de sí mismo a veces se encuentra reflejada en el espacio o viceversa, sólo se necesita cambiar de piel para aprender a mirar con otros ojos.

En el capítulo siguiente nos daremos a la tarea de explicar más detalladamente los elementos que entran en relación para la construcción de Mogador: el recorrido, la espacialidad y el cuerpo para elaborar aquello denominaremos como una cartografía del deseo. Bastó con este breve, pero preciso, esbozo de las características esenciales de la ciudad para acotarla dentro del mapa inicial, siendo esta nuestra primera espiral como antecedente para preparar el territorio y la entrada a la ciudad de Mogador.

### **CAPÍTULO 3. Análisis de la ciudad en el *Quinteto de Mogador***

Cartografiar es trazar un mapa con el afán de que un espacio prevalezca, la labor de cartógrafo es dar cuenta de sus elementos, cambios e indicadores; es a través de su mirada que la ciudad se construye mediante sus trazos y notas. En las ciudades inventadas o reinventadas el escritor, a través de su imaginación, es el cartógrafo que toma a la escritura como el recurso para construir un mapa propio.

Este capítulo tiene por objeto mostrar precisamente los elementos que congrega la cartografía de la ciudad de Mogador que el escritor Alberto Ruy Sánchez ha trazado a lo largo de su *Quinteto*. Mediante el análisis de la espacialidad se observará el modo como la ciudad es el reflejo del deseo de quien la transita y como ciudad reinventada encarna la figura de la mujer y plantea las maneras de acceder a ella. En un primer momento, nos ocuparemos del trazado inicial que es el del recorrido a través de la ciudad para detenernos en las tres locaciones significativas que conforman a Mogador: la muralla, el hamman y el jardín; así como la manera en que éstas presentan las premisas de la ciudad gracias a su carácter femenino, características que nos permiten atribuirle su connotación como objeto de deseo. Cada elemento en el análisis de la ciudad constituye una espiral que llega a su centro primordial: el deseo como pulsión vital y origen de todo. Este deseo ejerce un doble movimiento pues irradia del centro a su exterior, abarcándolo todo.

A continuación, se presentarán a través de tres espirales los movimientos que ejerce el deseo, así como el detalle de cada uno de los elementos para construir la cartografía de la ciudad de Mogador.

### 3.1 Primera espiral: Sujetos errantes, el desplazamiento como trazado de la ciudad

El movimiento de las ciudades que surgen del imaginario del artista tienen que ver con los cambios en cuanto al tipo de mirada y el sujeto que la recorre. En la modernidad, tiempo y espacio se convierten en metáforas de transformación que determinan la visión de la sociedad, “la proyección del espacio sobre el tiempo proveía al tiempo de determinados rasgos que sólo el espacio posee «naturalmente»: el tiempo moderno tenía dirección, al igual que cualquier itinerario en el espacio” (Bauman, 2010: 111). Esta dirección del tiempo y la delimitación del espacio proveen al individuo moderno de una estructura definida en la cual deben moverse; en este sentido:

Los hombres y mujeres modernos vivían en un espacio-tiempo con *estructura*; un espacio-tiempo sólido, vigoroso, duradero-justo el punto de referencia adecuado a partir del cual cartografiar y controlar el carácter caprichoso y volátil de la voluntad humana-, pero también un duro receptáculo en el que las acciones humanas pudieran parecer sensatas y seguras (Bauman, 2010: 112).

Este mundo estructurado impide que el individuo se pierda, pero en caso de hacerlo encontrará el camino propio para llegar al lugar que desea encontrar gracias a la cartografía perfectamente delimitada que supone el espacio moderno. En cambio, las ciudades contemporáneas que surgen en el imaginario literario se construyen a través de la mirada del sujeto que se encuentra dentro de ellas, al caracterizarse por su movilidad, estas ciudades que no se encuentran totalmente definidas y trazadas requieren de un recorrido para construirse.

Desde la modernidad, los paseantes han realizado el recorrido por la urbe y viene a la mente la figura del paseante literario por excelencia, el *flâneur* que desarrolla Baudelaire.

Este paseante, a diferencia de los que veremos a continuación, “era sobretodo un espectador [...] miraba a distancia un drama cósmico al que anhelaba acceder” (Becerra, 2010: 11) pero no pretendía involucrarse de manera directa con el espacio.

El cambio de la concepción del espacio como espacio móvil o bien, una sociedad moderna líquida, tal como la propone Zygmunt Bauman, supone un movimiento continuo en términos del capital que mueve a una sociedad. La acumulación de capital que implicaba estabilidad porque era sinónimo de permanencia ahora supone un constante desplazamiento; “los logros individuales no pueden solidificarse en bienes duraderos porque los activos se convierten en pasivos y las capacidades en discapacidades en un abrir y cerrar de ojos [...] las condiciones de la acción y las estrategias diseñadas para responder a ellas envejecen con rapidez (Bauman, 2005: 11). Esta facilidad con la que las convenciones económicas y sociales se transforman requiere de sujetos que sepan adaptarse a las necesidades que la misma sociedad les demanda.

A partir de la transformación del espacio, que ya no se encuentra totalmente definido, los sujetos de las ciudades contemporáneas tienen que optar por nuevas formas de recorrerla; “los recorridos, en los que implican como traslado [sic], diseñan figuras reconocibles en un mapa aunque también pueden ser desplazamientos simbólicos” (Manzoni, 2003: 16).

En este sentido, Bauman reconoce la figura del sujeto posmoderno como un sujeto errante a partir de la metaforización de la figura del turista y la del vagabundo (Cfr. Bauman 2010), en términos de la voluntad con la ejercen su desplazamiento. El primero se caracteriza por llevar un itinerario, lleva ante todo la proeza de la no pertenencia a un lugar y viaja como si estuviera en una burbuja, como señala Bauman: “Los turistas guardan las distancias e impiden que las distancias se conviertan en proximidad” (2010: 114) es decir, que sólo dejan

filtrar aquello que necesitan sin involucrarse más allá de lo indispensable con el entorno. En cuanto a la figura del vagabundo, su errancia radica en el desplazamiento involuntario, “si van de un sitio a otro es porque el mundo les parece insoportablemente inhóspito” (Bauman, 2010: 118).

Sin embargo, aun cuando existan estos dos extremos de errantes, es pertinente añadir un tercer tipo de sujeto que caracterizaría a la sociedad posmoderna, el nómada, debido a que logra hacer valer su voluntad en un espacio que se ha limitado por la acumulación de capital. El nómada no puede “vacacionar” únicamente para acumular experiencias que no incorporará a su imaginario, por el contrario, su supervivencia depende de su capacidad de adaptación e incorporación de los elementos extraños de la sociedad en que se mueve, pero contrario al vagabundo, aún puede hacer valer la voluntad de su deseo: puede escoger hacia dónde dirigirse, porque la condición de miseria no es inseparable de la del nómada. El nómada no es un ser despreciado por su insolvencia económica, sino por su acumulación no tradicional de capital, porque éste reside en su interior.

La figura del nómada, entendida por Michel de Maffesoli, es concebida como un desplazamiento que supone un encuentro con la otredad para generar reconocimiento de sí mismo ante los otros, “se trata efectivamente de un cambio de tono, de la aspiración a estar en «otro lugar»” (2007: 27), salir de uno mismo para estar en encuentro con el otro.

Este fenómeno de sujeto errante se encuentra presente en dos novelas del *Quinteto de Mogador*: El Halaiquí en *Los jardines secretos de Mogador*, así como en Juan Amado, protagonista en *Los labios del agua*; estos personajes actúan como co-ejecutores en la construcción de la ciudad debido a que través de sus recorridos proporcionan características que contribuyen al trazado de la cartografía de la ciudad. En el primer caso, el personaje

realiza un desplazamiento a través de Mogador, ciudad al margen y ciudad de navegantes, ubicada en la costa de Marruecos; el Halaiquí, protagonista de la novela, es también concebido como un sujeto marginal, porque como contador de historias es un ser errante que va de lugar en lugar, es una voz que recorre y se apropia de lo que necesita de su entorno para subsistir. En el segundo caso, Juan Amado, es un sujeto que realiza un recorrido onírico de la ciudad de Mogador a través de los sueños de Aziz Al Gazali, un escritor originario de esa ciudad y es precisamente el primer contacto con el autor lo que hace que inicie una travesía hacia la ciudad marroquí. Ambos sujetos tienen como consigna el deseo y es precisamente éste quien propiciará el recorrido por la ciudad.

La ciudad que propone Alberto Ruy Sánchez en su *Quinteto* puede ser considerada como una ciudad reinventada y con tintes posmodernos debido a que se trata de un capital de una índole distinta; en ella, no es el capital económico el dominante, como el que mueve a las grandes ciudades. El flujo que supone el movimiento del capital en una sociedad posmoderna se traspola en las novelas, debido a que el capital presente en ellas no supone una instancia material, sino que se trata de un capital simbólico: el narrador de la historia intenta recuperar una sensibilidad que le permita el encuentro con su amada. Esta condición supone un desplazamiento a través de la ciudad, que puede ser emprendida sólo mediante la figura del nómada.

Este tipo de capital simbólico no sería posible de encontrar en una ciudad paranoica y caótica, como lo son las grandes ciudades capitalistas, debido a que se transformaría en una parodia o una banalización de esta búsqueda; las grandes ciudades no permiten la búsqueda sensible, no de la forma que es entendida en las novelas de Ruy Sánchez. Por ello, opta por

la creación de una ciudad imaginaria, una ciudad al margen que permita el desplazamiento del sujeto nómada en busca de una nueva sensibilidad.

Una vez descritas estas nociones acerca de los sujetos errantes de la posmodernidad y de la importancia de la ciudad marginal como elemento para facilitar el desplazamiento, se puede realizar un acercamiento en primera instancia a la novela *Los jardines secretos de Mogador*, tomando en cuenta la figura del nómada en el personaje del Halaiquí, que con anterioridad se había descrito. Este personaje, que funge como narrador, se conforma como nómada gracias a la idea del desplazamiento que realiza al recorrer los jardines de Mogador con un afán de búsqueda de un capital simbólico para poder habitar el cuerpo de su amada. Se trata, pues, de una movilidad que supone la adquisición de conocimientos debido a que en cada jardín el protagonista descubre una manera distinta de percibir el mundo sensible. Se observa entonces cómo a partir de algo material y tangible como es la relación sexual, se busca una dimensión simbólica, una búsqueda sensorial. Es decir “cada jardín que encuentra [el Halaiquí] representa un desplazamiento, una intensidad poética donde se combinan elementos semióticos de diferentes regímenes o dimensiones” (Abeyta, 2007: 201).

El narrador, a partir de la figura del nómada, en términos de lo que anteriormente señalaba Maffesoli, realiza un desplazamiento que le permite ir al encuentro con el otro, y en pos del reconocimiento y comprensión de aquello que es ajeno para acceder de una manera distinta a lo conocido que, en este caso, es su jardín íntimo. La finalidad última es encontrar en la obra una manera de mirar con otros ojos lo que ya es familiar. El Halaiquí en la novela tiene como objeto vencer el tedio sexual de Jassiba, su amada, para lograr reconstruir la cartografía de su cuerpo cambiante y, para lograrlo, recurre a la errancia. Este desplazamiento va orientado en la búsqueda de una reconstrucción corporal que tiene como objetivo alcanzar

el mismo estado espiritual de Jassiba, quien ha suscitado el viaje en primera instancia, afirmación que se encuentra en el inicio de la novela. A su vez, aquí podemos identificar la forma en la cual el personaje se concibe: es una voz que manifiesta un deseo, el encuentro con su amada.

Hoy vengo a contarles la historia de un hombre que [...] se convirtió en una voz. Una voz que busca ser escuchada con especial atención por la persona que ama. Que desea ser recibida en esa intimidad como semilla en la tierra. Una voz que necesita ser fértil: sensible a la tierra que la recibe. Esta es la historia de un hombre que se convirtió en una voz para habitar el cuerpo de su amada. Para buscar en ella su paraíso, su jardín único y secreto (Ruy Sánchez, 2010: 16).

Para poder habitar el cuerpo de su amada es necesario que el Halaiquí parta de la reconstrucción de los jardines que lleva a cabo a través de la exploración de los sentidos. La única forma de aprehender estos jardines es mediante el desplazamiento, por esta razón, el protagonista tendrá que partir convirtiéndose en un nómada. Cabe mencionar que hay una necesidad latente que es la que impulsa el desplazamiento, con ello puede asociarse la figura del nómada.

Al ser ésta su motivación, el Halaiquí decide emprender el viaje a través de la ciudad de Mogador con la finalidad de percibir el mundo de otra manera. Para esto, es necesario despojarse de lo que conoce para aprender a mirar con otros ojos la cotidianidad que lo rodea; términos de Maffesoli ésta es la actitud que se asocia con las concepciones del ser errante y el nómada, las cuales suponen otra manera de existir. En sus palabras:

La vida errante, el nomadismo, está inserto en la estructura misma de la naturaleza humana [...] De alguna manera es la expresión más evidente de que el tiempo pasa, de la inexorable fugacidad de todas las cosas, de su trágica evanescencia. Es esta irreversibilidad lo que

fundamenta esta fascinación y repulsión que provoca todo lo que tiene que ver con el cambio (2004: 7).

El nomadismo entendido como una cualidad que obedece a la naturaleza humana permite observar cómo el jardinero se apropia de esta actitud a través de la sed de fascinación que provoca el deseo hacia su amada, y cómo ese mismo deseo se convierte en móvil para que decida hacer un cambio en su manera de apreciar su entorno, el que le pide Jassiba. Sin embargo, debe manifestar primero la dificultad que este cambio conlleva: “tardé en darme cuenta de que necesitaba transformar completamente mis movimientos, mi forma de escucharla, mi mirada; tenía que ser otra la música de mi sangre, la palabra del tacto” (Ruy Sánchez, 2010:19).

La repulsión y la sensación de hartazgo son elementos que permiten el desplazamiento, una búsqueda a través del deseo para poder completarse. El jardinero necesita encontrar nuevas formas de acceder a Jassiba, la mujer que ama, y a través de una advertencia que ella le confirma es que el deseo es el eje que conduce al cambio: “Sal de ti mismo y vuelve a mi cuando seas otro. Sin darte cuenta ya habrás regresado a tu paraíso. Vuélvete una voz, un eco nueve veces repetido. Nueve veces como el dibujo de una espiral que nunca termina y vuelve sobre sí” (169<sup>12</sup>). De esta manera, la advertencia de Jassiba funciona como un incentivo para que el Halaiquí se transforme en un jardinero nómada.

Para hablar del tipo de desplazamiento que el nómada realiza, será necesario que me remita a la configuración de la espiral que funciona como una metáfora del recorrido a través de la ciudad. La espiral, entendida como una línea que se enrolla sobre sí misma, es presentada por *El diccionario de símbolos* de Chevalier (1986) como un motivo abierto y

---

<sup>12</sup> Al mencionar las novelas de Ruy Sánchez sólo registraré la página.

optimista; dotada de un movimiento incesante, es el tipo de línea que no tiene fin y que enlaza de forma continua las dos extremidades del devenir porque “la espiral, es y simboliza emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica pero en progreso, y rotación creacional” (479). Así, la construcción de la espiral se da en dos sentidos, uno interior y otro exterior. La construcción del exterior es la que permite que el Halaiquí realice el desplazamiento hacia los jardines de Mogador, es decir que haga un recorrido a través de la ciudad para nombrarlos uno a uno así como la experiencia que descubre en ellos. La construcción de la espiral hacia el interior es la que le permite llevar la experiencia de los jardines de vuelta hasta Jassiba, para después reconstruirlos en su cuerpo.

De este modo, la espiral cumple con su función simbólica de emanación porque libera una experiencia sensible, de extensión porque permite establecer la relación jardín / cuerpo y de rotación creacional al permitirle al jardinero nómada explorar una y otra vez los diversos escenarios en que los jardines se encuentran, en distintas perspectivas, de modo que se cumple también su función de progreso o avance. Bajo esta mirada, la espiral manifiesta la aparición del movimiento circular y esta circularidad implica la unión de los extremos que en la novela se reconstruye a partir de la metáfora de una casa: “nuevo desplazamiento de los sentidos: los interiores más íntimos se abrían a la intemperie: lo de adentro daba hacia afuera y lo de afuera estaba ya adentro” (Ruy Sánchez, 2010: 38).

La figura de la espiral permite adquirir un conocimiento del jardín y el protagonista se apropia de este conocimiento para llevarlo a su jardín íntimo, su Ryad<sup>13</sup> conformado por el cuerpo de Jassiba. Por esta razón, aquel que recorre el camino que permite y forma la espiral se vuelve un nómada, en este caso un jardinero nómada, tal como él se aut nombra.

---

<sup>13</sup> En la cultura árabe es el jardín que se encuentra dentro de una casa o bajo la visión del Corán, es el nombre dado al paraíso.

Puede decirse entonces que el jardinero nómada, siguiendo las ideas de Maffesoli, “experimentaba esa forma de embriaguez que ofrecen los laberintos al enfrentarnos a lo indeterminado, al hacer de cada paso la puerta hacia una posible aventura” (2004: 23). El laberinto que recorre el nómada es aquel que se construye a través de una espiral. A medida que el Halaiquí inicia un vagabundeo por Mogador para tomar como consigna la vida errante; se vuelve intempestivo para buscar aquello que desea a través de nuevas sensibilidades que despiertan los jardines recorridos. Dotado de una nueva actitud de capacidad de asombro, el protagonista encuentra y redescubre jardines hasta en los elementos más insignificantes: un mercado, una tienda de instrumentos musicales, un lugar público o un espacio íntimo.

Por la manera en que está configurado El Halaiquí forma parte de la categoría de individuos líquidos que reconoce Bauman como “individuos para quienes el espacio importa poco y la distancia no supone molestia alguna; son personas que se sienten como en casa en muchos sitios, pero en ninguno en particular. Son tan ligeras, ágiles, volátiles [...] que sostienen su existencia nómada” (2006: 12).

Para comprender esta actitud es necesario recordar que “la no pertenencia a un lugar es la condición esencial de la realización personal en la plenitud de todo” (Maffesoli, 2004: 27). La actitud que toma el jardinero para volverse nómada parte de la noción de no pertenecer, característica esencial que toma todo lo que pueda de un lugar y después continuar su camino; esta clase de movimiento, de ida y vuelta, de constante cambio y avance permite al personaje recorrer la ciudad sin que jamás se establezca definitivamente, ya que cuando se desplaza adquiere un sentido o un conocimiento y esta adquisición lo obliga de cierta forma a continuar con su viaje.

A través del recorrido de los jardines se refuerza la idea de la «no» pertenencia a un lugar, que a su vez facilita el traslado y la exploración. El jardinero, a través de aquello que

los jardines y los personajes que encuentra le aportan, obtiene elementos que forjan una identidad. Los beneficios del viaje entonces estriban no sólo en la experiencia individual de la exploración, sino también en aquella que le permita reflejarse en los otros, tal como ocurre en su encuentro con dos desconocidos a quienes hace partícipes de su jardín:

El otro día el jardinero iba por la calle y se dio cuenta de que un hombre y una mujer desconocidos se miraron con ojos de deseo. Hubo una chispa simultánea en sus pupilas y por la intensidad que tuvo esa chispa el jardinero supo en qué parte de su jardín se había originado esa pasión, ese incendio (no todas las plantas arden igual) y corrió hacia el huerto sur de las palmas secas, para mirar desde su terraza el esplendor de ese repentino florecimiento. Y viendo su jardín supo en qué momento se desbordó el deseo de aquella pareja (Ruy Sánchez, 2010: 166).

Al ver a esta pareja, el jardinero descubre lo desbordante de las pasiones manifestadas a través de las chispas en los ojos y la forma en que éstas provocan un incendio; así, el jardinero observa el florecimiento de las plantas de su jardín. Es un sujeto vacío que, a través del encuentro con el otro, recupera aspectos que le servirán para completar la sensibilidad que busca.

En tanto que el espacio es considerado una forma de exploración, es el desplazamiento del personaje lo que proporciona la característica de movilidad a la ciudad, que anteriormente se había reconocido como ciudad reinventada de modo que ésta adquiriera un valor a través de los personajes que la recorren y no por sí misma. En términos de Maffesoli, “El territorio no es un fin en sí mismo, no se basta por sí solo [...] no tiene valor más que relacionándolo todo, comparándolo, con otra cosa o con otros lugares y con los valores ligados a ellos” (2004: 92).

Los valores proporcionados a la ciudad de Mogador por el jardinero nómada equivalen a la resignificación de la ciudad a través de los sentidos, y estos son localizables en cualquier espacio de ella. El mismo Halaiquí, al hablar de Mogador, se refiere a ella como la ciudad que conglomerar los deseos, es un lugar que: “nos arrebató lo que anhelamos torpemente y nos entrega por sorpresa lo que no sabíamos que necesitábamos tanto y que se ajusta tan perfectamente a nuestros cuerpos” (Ruy Sánchez, 2010: 143).

El espacio es un móvil que también funciona como una experiencia de transformación y conocimiento para el Halaiquí, debido a que es en Mogador donde se sitúan los jardines y el conjunto de experiencias que pueden encontrarse en cada uno, las cuales a la vez conforman una totalidad que construye el imaginario de la ciudad. Es el lugar donde la exploración de los sentidos, la actitud de desplazamiento y el conjunto de fuerzas vitales arrastran al individuo a un cambio de actitud. De tal manera que se construye “un mundo animado por fuerzas vitales, mundo en que el individuo decide no tanto por él mismo sino porque es «decidido». Es decir, que es conducido por instintos, afectos y otro tipo de pasiones” (Maffesoli, 2004: 124).

Mogador como ciudad se consolida también a través de la idea de un laberinto en forma de espiral: “Lo característico del laberinto es producir un corto circuito en la dicotomía «afuera- adentro» o más bien, mantener unidos los extremos de la polaridad, es decir, mantener al mismo tiempo e integralmente tanto lo uno como lo otro” (Maffesoli, 2004: 95). La ciudad de Mogador configura la noción de laberinto a través de la figura de la espiral, manteniendo lo exterior con lo interior, creando un lazo entre ambos extremos de manera que el Halaiquí logra establecer la conexión entre el jardín y la mujer.

Esta vinculación corresponde, en términos del movimiento de la espiral, a un movimiento hacia el centro, lo cual implica el viaje de regreso propiciado y enriquecido por

la nueva visión que el jardín observado le otorga al narrador. El conocimiento recién adquirido hace dúctil el desplazamiento de los sentidos que el jardín genera en el protagonista, permitiéndole así cartografiar el cuerpo de Jassiba. Sin embargo, para que el viaje de regreso pueda darse en términos de conocimiento, es necesario primero reconocer todo aquello que la travesía aportó al jardín, en una especie de enriquecimiento de ida y vuelta, recíproco, que le permitirá ver de forma distinta el cuerpo de la amada.

El conocimiento adquirido es entonces una experiencia sensorial que el jardinero nómada posee únicamente tras el recorrido, así como el cambio de actitud y esencia que se consolida a manera de aprendizaje, tal como se afirma en la novela: “El Halaiquí que se hace llamar «el jardinero» se niega siempre a decir si Jassiba fue seducida y conquistada por sus historias o si sólo él fue seducido por el mundo de Jassiba y conquistado para siempre a decir sí cuando es no, a desear de forma laberíntica y a contar historias de la misma manera” (Ruy Sánchez, 2010:176).

La seducción de Jassiba es el resultado que el aprendizaje posibilita, debido a que es ésta la promesa instaurada desde el inicio, permitir la cohabitación si hay una transformación en el protagonista; sin embargo, se trata de una transformación que, al necesitar de los sentidos, se vuelve una nueva manera de ver el mundo, esto es, una comprensión a través de la observación de los detalles mínimos y de la extracción de las características esenciales de las cosas. Esto lo convierte en un nómada que parte sin conocimiento, pero regresa con él, tomando del exterior aquello que necesita reconstruir el mundo interior que exige su amada.

Finalmente, el personaje logra acceder al lugar privilegiado, motor de su búsqueda primordial y esto es mostrado en la novela a través de una invitación: “Entra. Éste es el jardín donde el cuerpo se mueve al viento como una más entre las plantas que brotan en la tierra. Donde los sentidos florecen. Donde la cúpula del cielo y la geometría de las estrellas forman

el techo que cuida el vuelo del polen de los sueños cuando éstos logran escapar de su reflejo en los estanques. Entra” (Ruy Sánchez, 2010: 44).

De esta manera el jardinero nómada llega al centro de la espiral, conformada por aquel jardín donde el cuerpo florece; el lugar en el cual las plantas y la fertilidad se manifiestan a través del polen de los sueños. Un centro que engloba lo sensible y refigura al personaje para iniciar un recorrido a través de la forma de la espiral, en un movimiento continuo.

Una vez enmarcado el recorrido de la espiral, puede observarse de qué manera éste se constituye como el eje que da cohesión a la novela. Es a través de esta figura que se conforma la idea del viaje, un movimiento que se realiza al exterior a través de una exploración de los jardines de Mogador y, por otro lado, un movimiento que figura al centro de la espiral, movimiento al interior, en donde el Halaiquí lleva el conocimiento y la sensibilidad adquiridas en la visita a cada jardín, para poder cartografiar el cuerpo de Jassiba a través de una exploración sensible.

Cabe mencionar que este periplo en forma de espiral se completa una vez que el Halaiquí ha logrado presentarle todos los jardines a su amada. Al inicio de la novela, ambos personajes se encontraban en distintos niveles metafísicos, por esa razón, ella le exigía que saliera de sí mismo para encontrarse de nuevo en sí mismo, pero esta vez con otros ojos que le permitieran mirarla y, así, colocarse en el mismo plano espiritual que ella. A través de este recorrido en forma de espiral al interior y al exterior, el jardinero nómada logra completarse en un nivel superior, y alcanza, ahora sí, el mismo plano sensible de la experiencia que su amada le demanda.

Su representación a través de la figura nómada y ser errante es lo que permitió que se despojara de sí mismo en el desplazamiento por Mogador. Su ejercicio de voluntad, que comparte con la figura del turista, facilita el desplazamiento, la diferencia radica en la

apropiación de las sensibilidades que obtiene a través del recorrido de los jardines; sin embargo, puede observarse una ruptura en la concepción del nómada, aun cuando la necesidad propicie el desplazamiento, el Halaiquí, a diferencia del nómada habitual, tiene un lugar a donde volver, que es el constante regreso del jardín que visita al cuerpo de Jassiba, lo que reconocemos en él como ser errante es esta capacidad de apropiación y despojo: apropiación de capital simbólico, en aras de una nueva sensibilidad y despojo en términos de que no lleva nada material consigo, siendo ésta la característica del ser errante posmoderno. La ciudad como espacio móvil permite un desplazamiento a través de los jardines y la apropiación de un conocimiento mediante las experiencias compartidas. En síntesis, el despojo de sí genera en él una nueva experiencia sensible, transformada en capital simbólico para volver a su origen, al jardín de su amada que únicamente esperaba ser nombrado y completado por él para poder existir.

Otro tipo de desplazamiento que sirve como trazado para la construcción de la ciudad es el que hace Juan Amado, personaje principal y narrador de *Los labios del agua*; así como en la novela anterior veíamos que la figura de la espiral propicia el desplazamiento del Halaiquí a través de la ciudad y los jardines, en esta novela la espiral figura en la estructura de la novela misma. Es decir, hay una historia liminar que sirve como eje configurador: el recorrido que hace Juan Amado en su búsqueda de la Casta de los Sonámbulos y por otra parte, hay una historia subyacente que es la que se cuenta mediante los sueños escritos por Aziz Al Gazali, escritor originario de Mogador. Estos relatos se van conectando con la historia de Juan Amado de manera que se genera un doble movimiento del centro al exterior, como una espiral. Este tipo de estructura corresponde a lo que Graciela Monges Nicolau menciona como relato especular:

Se duplica el espacio de la enunciación y aparecen los niveles narrativos, al revelarse la existencia de otro enunciador [...] cuyo papel puede consistir en justificar la existencia del primero. La razón de la metadiégesis [narración en segundo grado] puede radicar en que la diégesis [narración en primer grado] adquiera profundidad [...] que explique o ubique la generación del segundo grado (Beristaín en Monges Nicolau, 2004: 60).

La narración de los sueños de Aziz Al Gazali sirve como el pretexto para justificar el relato de Juan Amado a la vez que propicia el desplazamiento y el afán de su búsqueda. La novela se divide en dos apartados: “El agua de los sonámbulos” y “En los labios” los cuales constituyen dos clases de recorridos; el primero se conforma como una especie de acto preparatorio donde el personaje conoce sus orígenes árabes y su pertenencia a la Casta de los Sonámbulos, un grupo de personas que se encuentran movidas por el deseo: “Los Sonámbulos no distinguen entre la realidad y el deseo. Su realidad más amplia, más tangible, más corporal es el deseo.” (Ruy Sánchez, 2010a: 65). Este primer recorrido, en apariencia inmóvil, va preparando al personaje para una experiencia sensible, en cada uno de los apartados de este capítulo y acompañado de un sueño de Aziz, el personaje tiene un encuentro con una mujer distinta porque busca a Maimuna, mujer que pertenece a su misma Casta y con quien tiene el primer encuentro a través de un baile donde el placer implica un desplazamiento:

*El placer de transportarse, de viajar mentalmente y sentirse con certeza en otro lugar que no se reconoce, que no se parece al mismo baile que comenzamos a bailar y que da la impresión de un nuevo paraíso. Entramos paso a paso en un tiempo sin lugar y en un lugar sin tiempo [...] El nuevo espacio al que viajábamos, al que estábamos transportados el de nuestros cuerpos formando geografías extrañas, nuevas, cambiantes. Éramos ya nuestro propio oasis bailando (Ruy Sánchez, 2010a: 77).*

Este desplazamiento involuntario, dejarse llevar por el deseo, es la característica inherente que prevalece en los miembros de la Casta de los Sonámbulos. En el baile, Maimuna y Juan Amado son trasportados a otra dimensión, al territorio del deseo que es precisamente el del sueño, donde tiempo y espacio se eliminan dando lugar a las sensibilidades que propicia este espacio de exploración.

Este acto preparatorio que conforma la primera parte de la novela forja una especie de territorio onírico, donde los sueños de Aziz van marcando el recorrido; Juan Amado, tras el encuentro con Maimuna, intenta recuperar la sensibilidad que experimentó con ella a través de nueve mujeres. El territorio mediante el cual el personaje se desplaza presenta un carácter efímero, flotante y disperso como el sueño, es un espacio que no se encuentra totalmente definido y que se consolida a través de su relación con otros espacios, así como apunta Maffesoli, respecto al territorio flotante: “no tiene valor más que relacionándolo, comparándolo con otra cosa o con otros lugares y con los valores ligados a ellos” (2004: 92).

Al igual que el Halaiquí, en *Los jardines secretos de Mogador*, el intento por recuperar esa sensibilidad, obliga el desplazamiento; Juan Amado se convierte en un viajero que busca adentrarse en la ciudad de Mogador para ir al encuentro de esta mujer que se ha presentado a través de los sueños de Aziz Al Gazali y que fragmentariamente se materializó en las mujeres que conoció a lo largo de su recorrido. Este recorrido onírico pronto se manifiesta en su viaje hacia Mogador y su primer encuentro con la ciudad es el siguiente: “Llegué a Mogador, la ciudad de Aziz Al Gazali, en ese momento que llaman ‘la hora de la siesta de las redes’. Cuando el cuerpo intensamente blanco de sus murallas, torres y muelles se va cubriendo de una piel rojiza. Son cientos de redes secándose, todas teñidas entre el rosa y el violeta” (Ruy Sánchez, 2010a: 155). En la primera impresión de la ciudad se observa

que ésta se encuentra regida bajo sus propias leyes, “la hora de siesta de las redes” parece ser una forma de llamar al atardecer puesto que la misma ciudad se cubre de una piel rojiza, y precisamente esta cualidad de que la ciudad posee piel le otorga un carácter vivo pues esta piel se transforma y se tiñe de rojo; Mogador como ente vivo será el primer paso para reconocer a la ciudad a partir de sus atribuciones femeninas.

En virtud de estos atributos, Juan Amado reconoce que Aziz a través de sus sueños, concibe a la ciudad como una mujer y es así que entendemos que los nueve sueños no se referían a una mujer en concreto sino a este binomio ciudad-mujer que se describirá en apartados posteriores, entendida la ciudad de esta manera vemos el tipo de recorrido que demanda: “Por los ojos me había poseído. No era una sensación nueva [...] En Mogador ese deseo me entraba como la humedad y el calor, hasta los huesos” (Ruy Sánchez, 2010a:158). En este fragmento observamos cómo surge el cambio en la visión del sujeto, quien empieza a mirar a través de la percepción de Aziz. De la mano del escritor aprende que la ciudad debe ser escuchada y percibida a través de los sentidos para poder recorrerse: “Llegar a ti era esperar de todos tus mares la caña y descender con ellos hasta tu boca voraz de todos los comienzos: nada vi en tu laberinto, entré sin ojos, tocando las paredes, oyéndote llegar, sabiéndote perdida. Los hilos de tu voz me condujeron y estuve así contigo en tu ciudad inaccesible: con tu voz al mar atado sin saberlo. Estoy ahí, nunca me he ido” (Ruy Sánchez, 2010a: 161).

En este fragmento reconocemos nuevamente el carácter femenino de la ciudad que Juan Amado contempla, recorre y percibe sin aprehenderla en su totalidad. La ciudad se muestra pero no se entrega totalmente a quien la recorre, pide ser conquistada al igual que una mujer y el contacto de ella con este personaje se va dando a través de los sentidos y no

por la mirada, que es una característica inherente de un paseante, sino torpemente a ciegas, con los sentidos, como un sonámbulo.

Juan Amado, como ser errante en Mogador, realiza su recorrido como un sonámbulo, pero en gran medida es también un nómada. Anteriormente señalábamos que la necesidad es uno de los móviles que propician el desplazamiento, en el caso que nos compete, el deseo es el eje que nuevamente permite el desplazamiento y su voluntad se ejerce bajo sus propios términos, que en ocasiones es involuntario, como si un fantasma se apoderara de su cuerpo; situación que ocurre con los sonámbulos:

Los sonámbulos somos cuerpos poseídos por los deseos hambrientos de otros miles de personajes que murieron antes de realizar sus sueños. Somos enjambres de sueños, enredaderas de sueños, muchas veces con espinas. Nudos de sueños. Por eso estamos aquí, cumpliendo deseos de personas que no conocimos pero que ahora son los deseos nuestros (Ruy Sánchez, 2010a: 93).

La bifurcación entre la realidad y sueño se hace más latente a medida que continúa con su errancia. Inclusive una vez iniciado el recorrido por Mogador, la figura de Aziz se apodera de nuestro protagonista, pareciera que el deseo expresando en los sueños del escritor mogadoreño se personificaran en el recorrido de Juan Amado. La historia de Aziz y Hawa se actualiza en los personajes de Juan Amado y Maimuna, como espíritus que trascienden fronteras y viajan a través del tiempo y el espacio; su pertenencia a la Casta de los Sonámbulos permite que deambulen por el territorio del sueño. Bajo este talante, el protagonista señala lo siguiente: “Cada uno de los sueños de Aziz, colocado imaginariamente entre cada una de las posesiones, era como un puente entre ellas, un comentario alucinado de lo que efectivamente me sucedía” (Ruy Sánchez, 2010a: 109). De acuerdo a lo que

inicialmente denominábamos como relato especular se observa la correspondencia entre el recorrido de Juan Amado y los sueños de Aziz Al Gazali.

La ciudad de Mogador corresponde también a un carácter efímero como ciudad de ensueño que a medida que se recorre no puede ser aprehendida en su totalidad, cualidad que describe Juan Amado en su camino por la ciudad:

Tratar de apresar con la punta de los dedos mis sonidos, pero sólo verificaba los huecos que dejaban huyendo. Me aferraba al graznido de una gaviota, al estruendo breve de su aleteo, como quien al despertar cierra de nuevo los ojos: quiere restaurar el sueño y sus habitantes, su luz, su sal, su viento, sus pausas de mar provocando la caída de otra noche [...] Los días no me cabían más en los días y comencé a lanzar con tirones breves mis pasos por los largos corredores empedrados; me fui encajando en las calles, me fui perdiendo en sus hilos” (Ruy Sánchez, 2010<sup>a</sup>: 166).

El carácter escurridizo de la ciudad, donde la vista no es suficiente para comprenderlo todo, como si fuera un sueño donde el sujeto intenta aferrarse y reconstruir la experiencia que se pierde fácilmente y que provoca en el personaje la necesidad de asirse a lo material; las calles, las piedras. A diferencia de otros paseantes ciudadanos donde la mirada es el elemento que sirve para nombrar y construir, los caminantes de Mogador emplean otros sentidos: el tacto, el gusto para poder nombrarla, bajo los términos que la misma ciudad propone. En ambos sujetos el desplazamiento es un ejercicio de la experiencia y la sensibilidad; para entrar a Mogador hay que saber preparar los sentidos y sobre todo el cuerpo, porque la misma ciudad demanda un cambio de actitud; agudizar los sentidos para aprender a escucharla. Esto concuerda con el cambio de actitud entre la vinculación del espacio y el paseante, “la ciudad a un tiempo se mira y se habita, se recorre y permite el extravío en el dédalo de sus calles; y

todo ello sucede en permanente contacto con otros semejantes [...] se abandona así el estatismo de la vinculación entre el artista y su escenario” (Becerra, 2010: 12).

Los recorridos que despliegan nuestros sujetos errantes trazan un mapa inicial en la construcción de nuestra cartografía, en este primer trazado encontramos el carácter móvil y efímero de la ciudad de Mogador debido a que se presenta de acuerdo a las necesidades de quien la recorre. Los jardines aparecen en los lugares más inusuales porque era la tarea del Halaiquí descubrirlos para Jassiba; para Juan Amado la ciudad se presenta como una mujer y hace el recorrido en sus calles para encontrar a Maimuna la vez que intenta encontrarse a sí mismo y a su pertenencia a la Casta de los Sonámbulos. Con los ejemplos anteriores se observa este territorio móvil que cambia conforme el deseo que se manifiesta de manera distinta en cada novela.

En el siguiente apartado nos dedicaremos a la construcción de las locaciones que se describen a lo largo del *Quinteto*, siendo éstas las constantes que se repiten en las novelas y hacen una configuración del carácter simbólico que esta ciudad también posee. Mogador a primera vista da la apariencia de ser una ciudad distinta en cada novela, sin embargo, las descripciones de estas locaciones fungirán como punto de partida para hacer una generalidad en el trazado de la cartografía de la ciudad.

### **3.2 Segunda espiral: La espacialidad de Mogador o la configuración femenina como cartografía urbana**

Una cartografía sirve para trazar un punto de partida y un punto de llegada. Si asociamos este concepto a lo que ocurre en Mogador encontramos que las transformaciones en los personajes enmarcan un cambio de estado: cómo es que se llega a la ciudad y cómo se sale; en primera instancia existe una carencia que, como veíamos en el apartado anterior, se transforma en una nueva sensibilidad a través de su relación con el espacio.

Estos sujetos, al entrar en contacto con el espacio, desarrollan una relación intrínseca con él y desde su subjetividad –o focalización– narran y construyen lo que observan: sus sentidos, su recorrido y su experiencia son elementos que permiten el acceso a esta ciudad que seduce y transforma es así que “Mogador es la ciudad del deseo y a través de sus ilustraciones poéticas, adquiere una por una las formas de una ciudad, de una mujer, de un cuerpo, de un jardín, de un sueño. Es el espacio que suma a los sentidos, es la metáfora más significativa de la sensualidad y del deseo” (Tudoras, 2006: 324).

Las connotaciones simbólicas y los valores atribuidos a la construcción de la ciudad se perfilan como elementos que ayudan a la conformación del espacio del deseo, este valor abstracto que toma posesión de cada una de las locaciones que cohabitan en Mogador. La muralla, el jardín y el hamman o baño público son los lugares que se describen en tres narraciones del *Quinteto* y en su totalidad contribuyen a elaborar la cartografía de la ciudad de Mogador. Estas locaciones, por su distribución y connotación semántica, construyen una dialéctica del afuera y del adentro, es decir que existen valores asociados con el grado de intimidad y exhibición.

### 3.2.1 La Muralla

Mogador como la ciudad amurallada que se ubica al norte de Marruecos es el primer referente que viene a la mente cuando se piensa en esta ciudad tan emblemática; a lo largo de los apartados de la investigación hemos visto que esta ciudad se transforma a cada instante ante los ojos de quien la contempla y es su poder seductor el primer elemento que la hace tan misteriosa, enigmática y ampliamente simbólica. En este apartado dedicaremos unas líneas al análisis de la primera locación espacial de Mogador, la muralla. Este elemento, que podría pasar desapercibido en un primer momento, describe dos situaciones: la mirada desde el exterior y su poder seductor al interior, de tal manera que contribuyen a dos visiones de un mismo elemento que ayuda a construir el caparazón de esta ciudad.

En uno de sus ensayos, Alberto Ruy Sánchez describe su primer encuentro con Essaouira, el referente real de Mogador, en este relato señala la importancia de la muralla como un elemento que contiene y resguarda a la ciudad:

Sus murallas envuelven un misterio, como si en su centenaria memoria de piedra, más duradera que los hombres, guardaran algo que sólo ellas recuerdan. Pero lo hacen con naturalidad, sin esconder nada, como si formaran parte más bien de una dramaturgia, de una representación pausada del asombro: la función protectora de esos muros ha desaparecido con los siglos, quedan entonces ante nuestros ojos como una enorme afirmación estética que poco a poco nos revela su belleza hacia el mar y desde el mar también (2005: 11).

Su importancia como objeto estético que protege y contiene la historia de la ciudad es el espíritu que intenta recuperar a lo largo de su *Quinteto*, para ello toma en cuenta un elemento fundamental: el cambio de visión que esta ciudad puede ofrecer desde su exterior como una

promesa y lo que puede representar a su interior: una barrera y un refugio como afirma Ruy Sánchez: “Nos revela su belleza hacia el mar y desde el mar”.

Tanto *Los labios del agua* como *Los nombres del aire* son novelas que describen esta locación y será a partir de ellas que iniciaremos el análisis. Para el personaje de la primera novela el viaje a Mogador suscita un cambio de estado que asociamos con la proyección del espacio como lo describe Aziz. En uno de ellos encontramos la manera en la que percibe la muralla en un intento por compararla con la ciudad de Cartagena:

La muralla crea en una ciudad un hervor, hace de las calles venas calientes; es como espuma, devora al sol con su horizonte, tiene memoria de cañones corsarios, de mujeres que saben moverse como el mar, de hombres en brama que bailan para acentuar, entre tambores, su cortejo. Ambas respiran sal, transpiran noche, huelen a sexo. Son sueños amurallados de hombres delirantes, rítmicos, insómnicos (Ruy Sánchez, 2010a: 99).

A través de la configuración metafórica que encontramos en este fragmento, se observa que la ciudad tiene memoria, contiene una historia que se manifiesta gracias a la presencia de ciertos elementos como los cañones y también de la gente que vivifica el recuerdo, haciendo latente la vida, el baile y lo erótico como si éstos conformaran el espíritu que prevalece en la ciudad, por encima de la connotación bélica que podría deducirse con la presencia de los cañones. El erotismo transpira en sus calles y transforma a los sujetos que la habitan en seres eróticos. Si la ciudad tiene memoria no es histórica, la que se reconoce en sus calles es la memoria de los cuerpos y de los amantes que transitan por ellas, es decir la memoria del deseo que configura una ciudad-cuerpo.

Recordemos que Luz Aurora Pimentel (cfr. 1.2.2) mencionaba que el espacio de la descripción se asociaba por el conjunto de cadenas semánticas que conformaban un solo

elemento; en el fragmento anterior encontramos que la *sensualidad* es el lexema que pervive gracias a los adjetivos que describen tanto a la ciudad y a los sujetos que están ahí. Esta connotación es la que se observa desde el interior de Mogador, por lo tanto, la muralla que la contiene, vista desde el interior, se reconoce como un refugio, un espacio íntimo de resguardo que da lugar a la exploración sensual.

Por otra parte, en cuanto a la mirada del que observa la ciudad desde el mar, vemos que las connotaciones como la espera, la fascinación y la acción de acercarse lentamente son elementos que se atribuyen a la muralla. Es así que Juan Amado describe este primer encuentro de la siguiente manera:

Eran necesarias las pausas del mar para ir reteniendo en los ojos la piedra blanca de los muros que la rodean. Así la vi desde el agua: todo el peso del sol depositado en cada grano de sus piedras, como si la luz que ciega y su intermitencia le fueran imponiendo al que llega el tiempo y la manera de acercarse. Lo más claro del día que amainaba cualquier proximidad abrupta y el más lento vaivén del agua como el modo suave de aumentar la cercanía. (Ruy Sánchez, 2010<sup>a</sup>: 162).

Desde el agua, la ciudad se contempla con sed de fascinación y afán de poseerla, sin embargo, es ella, la ciudad, quien indica el modo de acercarse. Esta es precisamente la singularidad de Mogador, de la mano de su elemento femenino, marca las maneras de llegar a ella: con pausas y contemplándola a la distancia para acostumbrar la mirada. El agua ayuda también a reforzar este elemento, que es también femenino, ofrece la delicadeza de aumentar la cercanía. De manera que “tanto la ciudad como el cuerpo de la mujer amada, no son sólo las voces humanas que las representan, también son sus sonidos, sus ruidos, sus algarabías, sus

murmillos, sus ecos y sus silencios los que las hacen únicas e incluso incomparables” (Londoño, 2010: 8).

Al hacer hincapié en la forma de acceder a la ciudad, nos damos cuenta que entre la ciudad y el sujeto se establece una especie de cortejo, es él quien se acerca y ella –la ciudad– quien permite este acercamiento, de esta manera la voz y la descripción del narrador se convierten en un poema en prosa que pretende nombrarla para seducirla. A través de estas connotaciones observamos que los lexemas ciudad y mujer se transforman en una dicotomía indisoluble. Estar afuera implica observar y detenerse, estar adentro es alertar los sentidos y actuar conforme los instintos, la misma ciudad es la portadora de toda esta sensualidad una vez que se accede a ella. Esta es la doble función que ejerce una muralla, ya no es únicamente un límite y una protección; es un refugio que acoge si se tiene en cuenta la delicadeza para acceder a ella, es así que “alcanzar el espacio de Mogador es equiparable un acto de posesión erótica” (Tudoras, 2007: 328).

Gastón Bachelard (2010) menciona que la casa, la concha y el armario (Cfr. 1.2.3) como espacios cerrados constituyen un refugio para el poeta, en el caso de la ciudad amurallada podemos observar la misma constante pues es precisamente dentro de sus murallas que el narrador propicia ese encuentro consigo mismo y con su amada, constante que se repite a lo largo de las narraciones del *Quinteto* generando la sensación de un espacio que propicia el refugio y el encuentro. El *Diccionario de los símbolos* de Chevalier (1989) dice precisamente que los valores atribuidos a la muralla se relacionan directamente con la connotación femenina y es aquella que alberga y protege un mundo en su interior, como el vientre materno.

En consecuencia, tenemos dos instancias que aglomera la figura simbólica de la muralla, por una parte, como espacio interior, de la recreación de lo sensible; es un espacio de la imaginación donde la ciudad se transfigura en un ente vivo, sensible y erótico. Fernando Aínsa (2003) menciona que el espacio mental o el espacio de la imaginación se da en términos de un ‘estar aquí’ y recordemos precisamente que Bachelard (Cfr. 1.2.3) decía respecto al espacio imaginado que es un espacio vivido, entregado a la medida y a la reflexión del geómetra; en el caso de las novelas Juan Amado en *En los labios del agua* y el Halaquí en *Los jardines secretos de Mogador* ocupan este papel del geómetra al narrar y al adentrarse en los espacios de la ciudad, en otras palabras, “el espacio que se experimenta en tanto que espacio vivido se convierte en verdadero sistema de referencias [...] el ser-*uno* con el espacio supone ‘habitar el ser’, es decir vivir en un *dentro* que es una esencia donde el hombre se reconoce y arraiga” (Aínsa, 2003: 23).

El espacio se funda como un todo trazado bajo un horizonte, si estamos hablando de una muralla es ineludible añadirle esta condición, pues se trata de un espacio al borde del horizonte; “el punto de vista es inseparable de la noción de horizonte [...] el horizonte acompaña toda percepción de un paisaje en esa mezcla de ‘dentro y fuera’ que resulta del encuentro de una mirada con el mundo exterior, en el metafóricamente llamado punto-yo” (Aínsa, 2003: 27). Si bien este elemento es inasible, ayuda a configurar un espacio orientado que cambia conforme al movimiento del espacio, sin embargo, en el *Quinteto* tenemos la muralla como el límite preciso, el límite que marca la vida interior y exterior de la ciudad y disipa la distancia entre el sujeto y el espacio.

La figura de la ciudad amurallada constituye el horizonte y el punto de partida para hablar del modo de habitar la ciudad, así como los elementos que la contienen, es el caparazón

y el inicio para trazar la cartografía de Mogador es decir, hemos partido de la exterioridad y los esbozos del interior para adentrarnos ahora al mundo interior que esta ciudad alberga en dos locaciones concretas: los jardines y el hammam.

### 3.2.2 El jardín

*Porque es evidente que la idea misma de jardín  
despierta en la imaginación deseante anhelos de paraíso  
en los que se invierte no sólo todo el cuerpo  
sino además todo lo que se considera el sentido mismo de la vida*

ALBERTO RUY SÁNCHEZ

Dice Adrian Von Buttlar (1989) que un jardín es siempre una imagen ideal del mundo y, al mismo tiempo, una reconstrucción del primero: el paraíso terrenal. Esta representación del paraíso ha estado presente en la tradición de los jardines literarios: el de las Hespérides o los descritos por Dante y Petrarca y de la misma manera se insertan como los imaginarios de Alberto Ruy Sánchez.

Este espacio evoca desde su carácter ficticio –porque es creado por el hombre– una sensación de contacto con la naturaleza, es decir, la sensación primigenia que connota la idea del paraíso. “Todo jardín es una experiencia de contención y de corrección incesantes. En contraste con la espontaneidad del bosque, en el jardín obligamos a coexistir en un espacio

reducido a unas especies a menudo incompatibles. Hay en el jardín, así, un componente experimental y ortopédico” (Morábito, 2004: 24).

Para el autor de *Los jardines secretos de Mogador* esta idea de paraíso no proviene de la cosmovisión cristiana del Edén; toma como ejercicio de inspiración al Ryad, que aparece en el Corán. La locación del jardín se configura a través del juego de crear con los sememas de fertilidad, paraíso y feminidad diversos escenarios que asemejen estas connotaciones, es decir, que cualquier cosa puede ser un jardín y, al mismo tiempo, preservar su esencia. Un mercado, una calle, una casa y un cuerpo son espacios que cohabitan para construir al gran jardín: la ciudad de Mogador. Desde los primeros capítulos de la novela, la idea de la ciudad como un jardín se manifiesta cuando el Halaiquí reclama a Jassiba la ausencia de jardines en Mogador, a lo que ella responde de la siguiente manera:

Eso parece cuando no se mira bien. Tal vez la ciudad misma sea toda un jardín y nosotros sus plantas carnívoras [...]. Mi padre, antes de morir, me dijo que dentro de todo lo que miramos hay un jardín. Que en el grano de polvo que flota en la luz hay un jardín que nos aguarda, si sabemos disfrutarlo (Ruy Sánchez, 2010b: 73).

A partir de esta consigna se entreteje la configuración del espacio citadino como un jardín, es decir que cualquier cosa que se encuentra dentro de la ciudad puede poseer alguna de estas connotaciones. Lo que permite esta construcción de ciudad-jardín es el cambio en la mirada de la subjetividad; dice Fabio Morábito que “la ley de jardín es recomenzar entero en cada palmo de tierra, ensayar a cada paso una nueva idea de jardín, lo que explica la facilidad con que uno puede aislarse en un jardín y hallar en él su rincón favorito, su propio jardín del jardín más grande” (2004: 24); éste es precisamente el ejercicio que realiza Ruy Sánchez, al referirse a la ciudad como un jardín debido a que dentro de él se encuentran pequeños jardines

que dan lugar a la búsqueda del ser. Recordemos que al hablar de este espacio simbólico que es la ciudad de Mogador, sus locaciones son siempre un reflejo y una condición de los sujetos que están dentro de ellas. Como mencionaba en el primer apartado de este capítulo (véase 3.1) la construcción de los jardines genera en el personaje un cambio de estado, una búsqueda de una sensibilidad que busca y encuentra finalmente en los jardines que recorre a su paso por Mogador.

La primera locación con que asemeja un jardín es un mercado, el narrador describe el “jardín de olores” que suscita un puesto de especias: “En una tienda de especias de Mogador comencé mi búsqueda de los jardines secretos de la ciudad” (Ruy Sánchez, 2010b: 77), en primera instancia asociamos este jardín con el sentido del olfato, sin embargo es también el sentido del tacto el que entra en juego para la construcción de este jardín: “La ciudad tiene sus murallas, nosotros nuestro jardín en las manos. [...] Protegen si es necesario y dan carácter y belleza si no se necesita protección”. Desde sus primeras acepciones, el jardín como un paraíso –señalado ya con anterioridad– figura desde el inicio con el quehacer manual, el Creador –como el artesano– tiene su actividad con las manos y éstas, como símbolo de fecundidad, son el primer artefacto que guía y da forma al jardín primario; no es casualidad que el primer jardín que encuentra el Halaiquí sea precisamente uno en la palma de las manos, es de ahí donde se origina la vida y es el umbral que da origen a los demás jardines. Dice Luz Aurora Pimentel (2001) que a partir de las cadenas de sentido se construye un espacio óptimo que surge de la concatenación de elementos circundantes que desencadenan en un sistema descriptivo, es así que “cada sistema descriptivo se propondría así como un microuniverso semántico con una mínima estructuración, ya que todos los elementos que lo componen están interrelacionados y se presentan como un *sistema de*

*contigüidades obligadas*” (Pimentel, 2001: 59) Es decir, que este sistema funciona como un filtro que permite que sólo formen parte de él los elementos que pertenezcan a este grupo; de tal manera que el jardín se construye como un sistema descriptivo que rige a sus elementos interiores, sus configuraciones semánticas, léxicas y por supuesto, simbólicas.

Tomando en cuenta lo anterior, el Halaiquí resignifica la carga semántica de los elementos que están dentro del sistema descriptivo, de manera que construye los jardines a partir de un sentido (gusto, tacto, olfato, vista) o un elemento que genere vida, ya sea el caso de un instrumento, un olor o un artefacto para poderle dar una connotación sensible que entrañe algún aspecto de la condición de jardín y con ello hablar de la ciudad al tiempo que habla del cuerpo de Jassiba, su amada.

En el “jardín de las ánimas que bailan” el narrador describe su visita a una tienda de instrumentos en Mogador y su encuentro con el *gambri*<sup>14</sup>, un instrumento que el maleem – o chamán– utiliza para abrir la entrada al Jardín de las Ánimas:

Sólo el maalem sabe tocar las resonancias adecuadas a la invocación. El jardín sobre el gambri es el templo invisible de la cofradía gnawa: no se ve pero se oye. Surge de la nada como una aparición sobrenatural. Cuando el jardín no vibra las ánimas duermen en el otro mundo. Cuando la tinta sembrada en el gambri vibra el jardín de símbolos florece y las ánimas llenan el aire enredadas con la música. El jardín del gambri es uno de los lugares más esenciales de Mogador” (Ruy Sánchez, 2012b: 88).

En el fragmento anterior, el oído es el sentido que entra en contacto para percibir este jardín invisible, que se aprecia desde una instancia sobrenatural. Para los habitantes de Mogador es

---

<sup>14</sup> El autor menciona en la novela que es una especie de guitarra que sirve para los rituales gnawa.

muy importante lo que hay dentro de los sujetos, un elemento que va más allá de lo corporal, es decir, lo espiritual como el deseo. Por otra parte, puede observarse que las asociaciones como la fertilidad y la germinación a través del semema “florece” son elementos que prevalecen pese a que no se está hablando de un jardín material; aquí las plantas son las ánimas que surgen de la música del gambri.

En otra instancia, la comparación con el cuerpo femenino, es el reflejo más importante del recuento y el relato de los jardines, éste funciona como un territorio fértil que se prepara para ser cultivado a través de cada sentido: el tacto y la vista en ‘Paraíso en una mano’, el oído en ‘Jardín de las ánimas que bailan’, el olfato en ‘El jardín invisible’ y el gusto –que se manifiesta a través de la palabra– en ‘El jardín de los argumentos’ son entradas para germinar este territorio. El reflejo del cuerpo como un pretexto para iniciar un jardín puede observarse en el fragmento que corresponde al Jardín de las ánimas.

*Oyendo la música gnawa pienso en el mapa invisible y cambiante que guía a mis manos sobre tu cuerpo. Y es tu voz que gime o grita o respira hondo la que me dice dónde están hoy las ánimas que despiertan en ti bajo mis dedos. Me orientas y me desorientas y en tu jardín de ánimas me pierdo [...] Quiero ser sembrado para siempre por tu voz, y habitar el jardín de tus gemidos, de tus silencios llenos de ecos (Ruy Sánchez, 2012b: 88).<sup>15</sup>*

El constante vaivén de reflexiones con lo observado en los jardines frente al cuerpo femenino es lo que permite la reconstrucción que día a día elabora el Halaiquí; la cita anterior da cuenta de que el cuerpo es un jardín fértil que el narrador implora sembrar. Es importante reconocer que funcio como mapa recuerda a la asociación del cuerpo como un jardín pero también como una ciudad, de manera que estos tres elementos cuerpo/jardín/ciudad se entremezclan en el

---

<sup>15</sup> Las cursivas forman parte de la tipografía de la novela cuando hablan del cuerpo femenino.

relato creando una simbiosis entre ellos. Cada jardín es una metáfora del cuerpo y un pretexto para hablar de la ciudad.

Estos elementos primordiales para la configuración del espacio, al formar cadenas de significados, pueden asociarse también como objetos representados, en el sentido que señala Roman Ingarden. En tanto que los objetos representados son aquellos que se proyectan nominalmente en una obra de arte literaria (Ingarden, 1998), jardín y cuerpo obedecen a esta terminología, son dos sememas que comparten categorías similares: son elementos que congregan vida y remiten directamente a la fertilidad. “Un objeto que es la representación de un mundo imaginado –creado– por el autor y el lector recibe esa configuración, la acepta y, al aceptarlo, la refigura desde sí mismo; dicho de otra manera, al refigurarla, la recrea, la carga de sentido, le pone algo de sí mismo” (Ruiz Otero, 2006: 1). Es decir que el objeto representado primeramente posee una carga simbólica que permite al lector desentrañar el sentido y construir una concretización, las asociaciones proporcionadas al semema jardín se insertan dentro de la misma categoría semántica por lo cual resulta fácil al lector asociar esta construcción de jardines en la novela.

Finalmente, a partir de la reconfiguración del semema jardín en cada una de las locaciones de la ciudad y su relación con la construcción de ella permiten que el fin último de ambos sea propiciar el encuentro con la otredad; en la ciudad, el tránsito permite el encuentro con los otros mientras que en el jardín el encuentro se suscita a partir de sí mismo. Desde estos dos paraísos ficticios creados y manipulados por el hombre, los sujetos se encuentran y se resignifican, probablemente en un jardín a menor escala, pero el conjunto que conforma a la ciudad hace de este encuentro una transformación, nutriéndose ambos de esta carga simbólica.

Estas locaciones atribuyen diversas caracterizaciones a la ciudad, por una parte, la existencia de una cultura que se refleja en sus espacios; la experiencia de la vida de un mercado, la música que se escucha, el poder de la palabra para plasmar un argumento y al mismo tiempo se genera otra premisa, son jardines porque de ello germina una idea y más allá de eso una sensibilidad, es decir, un trasfondo que se construye si se mira desde otro ámbito, si se observa más allá de lo material. Todos estos elementos, como se mencionaba anteriormente, buscan y propician esta búsqueda del ser, que tiene su culmen en la reconfiguración femenina. Recordemos que el canto a la mujer, en las novelas de Ruy Sánchez, es también un canto al cuerpo y en términos de lo que se escribe, de la ciudad misma.

Dice Londoño (2012) que el concepto de ciudad se congrega como una adición de lugares; cuando el navegador va descubriendo cada jardín urbano, lo conduce a la existencia de otro hasta concluir que Mogador es “ciudad-jardín-deseo”, la espiral contrae unas calles en otras y un jardín en otro; “porque ahí, cada cosa, cada gesto, cada sonido es puerta y detonador de otros ámbitos” (Ruy Sánchez, 2010b: 25).

La ciudad se va materializando a través de las descripciones, locaciones y sujetos; se transforma en algo más que un marco y da paso a un espacio simbólico con un carácter vivo que connota aspectos como la sensualidad, el erotismo y el deseo. La última locación del trazado de la cartografía de la ciudad corresponde al hammam o baño público de Mogador, a continuación se explicará de qué manera esta locación influye en el modo de concebir el espacio interior y la sensualidad para la protagonista de *Los nombres del aire*.

### 3.2.3 El hammam

Históricamente, el hammam o baño público, tiene sus orígenes en los baños romanos, este tipo de lugares abundan en las ciudades de origen árabe y se reconocen como sitios de purificación que constituyen un ritual de la limpieza a través del agua y el vapor. Algo enigmático existe respecto a estos lugares pues se cree que por medio de dicho ritual se propicia un equilibrio entre el alma y el cuerpo.

Esta locación es, para la ciudad de Mogador, la manifestación de la sensualidad por antonomasia que viene del agua que representa precisamente ese carácter femenino; en *Los nombres del aire*, se describe una serie de acotaciones sobre la ubicación de este lugar dentro de la ciudad así como la relación de ésta con la figura de la espiral, misma que se reconoce en el modo de tirar la baraja por parte de la abuela de Fatma, la protagonista de la novela:

Ese dibujo corresponde, y todos en Mogador lo saben, a la traza de la ciudad: la calle principal, la Vía o calle Del Caracol, que dando giros, lleva de las murallas que rodean toda la isla a la plaza central, donde están los baños públicos y los tres templos de las religiones que conviven en ese puerto (Ruy Sánchez, 2007: 17).

No es casualidad que esta locación se ubique precisamente en el centro de la ciudad, aun cuando técnicamente el motivo sea porque realiza la función de distribuir el agua; simbólicamente su ubicación radica en la representación de la feminidad, rasgo que para Mogador es su centro vital. A su vez, en la descripción anterior se reconoce la figura de la espiral en la colocación de los espacios y calles de Mogador, una distribución que va del exterior al interior comenzando por la muralla hasta llegar al hammam y es así que “en el corazón de la ciudad y de la novela, está el hammam, punto culminante del deseo, del éxtasis erótico” (Aouad: 1998).

Para Alberto Ruy Sánchez (2008) el hammam es un lugar donde convergen lo masculino y lo femenino, los cuales son congregados en un espacio netamente femenino, lugar al margen de las miradas masculinas y un ámbito de iniciación al descubrimiento de sí mismo y del otro; el amor y los placeres del cuerpo. Dicho lo anterior, el baño público se convierte en un espacio de la experiencia cuya estancia y recorrido permiten un viaje sensorial de búsqueda y encuentro personal, como ocurre con la protagonista de *Los nombres del aire*: “Como todas las mujeres de Mogador, Fatma frecuentaba el hammam, que durante las mañanas abría sus humedades tan sólo a los cuerpos femeninos, reservando el agua de sus tardes para lubricar las asperezas de la complicidad masculina” (Ruy Sánchez, 2007: 48).

Para el análisis de esta locación, recurriremos a su construcción desde la función que ejerce para la ciudad así como la construcción de una atmósfera erótica que, por la distribución de sus espacios, genera una síntesis de Mogador, el hammam es la ciudad en miniatura. Es conveniente mencionar que el baño público es ante todo un espacio para la tolerancia, nombrado así por Sánchez Carbó (2009) al tratarse de un espacio donde conviven hombres y mujeres en momentos distintos y, a su vez, por tratarse de un espacio que se rige bajo sus propias leyes sin intervención de las tres religiones que predominan en Mogador, “el *hammam* es uno de los lugares donde las mujeres de Mogador pueden tejer los hilos delgados de sus complicidades. Ninguna de las tres religiones mayoritarias en la isla ha logrado extender sus prohibiciones hasta el *hammam*” (Ruy Sánchez, 2007: 49). Es un espacio que propicia la libertad, la complicidad y la exploración sensorial, pocos ámbitos de esta índole existen para la expresión de la presencia femenina en ambientes de esta cultura, es por ello que este lugar se torna aún más significativo, las leyes que lo rigen son las leyes

del deseo; “tiene sus propias leyes, que son las de la purificación total del cuerpo, del que se busca extraer toda la tristeza porque es dañina, y ejercitarlo en el placer que revitaliza” (49).

Así como en las otras locaciones, el sujeto entra en relación con el espacio, en este caso, Fatma la protagonista de *Los nombres del aire* quien tras una transformación repentina en su interior se mantiene en un estado de absoluta melancolía, su mirada perdida en el horizonte y su total introspección ocasiona que sea el foco de las miradas de los habitantes de Mogador; precisamente cuando visita el hammam descubre lo que su cuerpo pedía, el encuentro con Kadiya, otro personaje de la novela, la hace experimentar ese deseo reprimido para aprender a nombrarlo. A diferencia de los otros sujetos de las novelas, Fatma es el receptáculo de todo lo que sucede en la ciudad, un objeto y no un sujeto de deseo:

Caminando por la parte más alta de la ciudad, Fatma se detenía cada vez que un viento ligero agitaba el velo rojo que le cubría la espalda. Cuando el viento cesaba, un silencio profundo que duraba sólo un instante parecía querer decirle algo. Luego salían a flote los murmullos de la calle, voces perdidas, objetos golpeados, ladridos y campanas, quejidos, risas y pasos [...] y pensó que a ella también el viento cargado de voces se le había metido entre las piernas, y la iba inflando de dulces alaridos que muy pronto le reventarían la boca. (Ruy Sánchez, 2007: 47).

Fatma parece ser la depositaria de todos los ruidos de la ciudad, sonidos que le entran por el viento y la abordan hasta quererla hacer estallar. Este personaje es el receptáculo del cúmulo de sensaciones que la ciudad propicia. Así como ocurre al caminar en la calle, lo mismo sucede en el hammam, al caminar dentro de esta locación pareciera una síntesis en miniatura de la ciudad; el recorrido y el laberinto en forma de espiral propician una atmósfera erótica: “Aquella mañana, Fatma entró al *hammam* resintiendo el contraste entre la luminosidad

aplastante del exterior y la penumbra salpicada de colores por los pequeños vitrales que desde el techo distribuían su dosis de sol sobre la primera habitación” (Ruy Sánchez, 2007: 50); después de esta primera impresión, la descripción continúa: “Los muros estaban cubiertos de mosaicos pintados con grecas y trazos voluptuosos que en todo se acomodaban los pliegues más recónditos de los cuerpos, convirtiéndose en un eco infinito. Ya no ocultándolos sino descomponiendo su existencia y multiplicando sus secretos: confundiendo a los cuerpos con sus imágenes, otorgándoles una extensión más sutil de su propia sombra” (Ruy Sánchez: 2007: 52). Los cuerpos que se encuentran dentro del hammam parecen unificarse con el espacio, uno es la extensión del otro y por lo tanto se convierten en una unidad indivisible; como puede notarse a través de la cita anterior los decorados del hammam perpetúan la arquitectura árabe generando la simulación de un laberinto:

Si desde la entrada del *hammam* hasta la habitación de la fuente grande sólo había un camino posible, en el que se avanzaba adquiriendo el hábito de las sutiles diferencias, a partir de la sala del gran desbordamiento las puertas simultáneas se multiplicaban, y era posible el acceso a jardines y manantiales asoleados (54).

Como puede observarse, este lugar –al igual que la ciudad– se convierte en un laberinto de exploración: unas habitaciones dan a otras, las cuales desembocan en jardines y manantiales, pareciera que todo es un proceso de transformación: desde el rito inicial del lavado y el vapor, teñirse el cabello y dar masajes hasta situaciones que propician el descubrimiento de otros cuerpos que se insinúan, se visten del deseo y de una profunda sensación de embriaguez. A medida que el hammam se recorre, los sujetos entran en un estado de éxtasis y hay una atmósfera que los invade, fundiéndose con el espacio.

Al profundizar en la descripción del lugar, se observa que la enumeración de elementos va más allá de contar una historia, el espacio se contiene y se entreteje en una concatenación de objetos y personas:

Torbellino secreto: grito, pastilla de jabón disuelta en agua, cabellera enredada, yerbas de olor evaporadas, un gajo de naranja en una fuente de semillas de granada, menta y hashish en labios gruesos, depilaciones apresuradas, sandalias de madera hinchada, tierra roja para teñir el pelo, un durazno mordido, flores obesas, azulejos vivos, desnudez sumergida que se mueve como un reflejo de la luna en el agua” (Ruy Sánchez, 2007: 48-49).

El fragmento muestra la descripción del hammam, la enumeración de elementos pertenecientes a la misma cadena semántica se construye a través de imágenes aisladas, como si la focalización se eclipsara en cada elemento y no se describiera la totalidad del baño público, el detenimiento en los elementos significativos: “azulejos vivos”, “cabellera enredada”, “depilaciones apresuradas” generan una mayor fuerza en el poder de descripción del lugar. Es importante observar el degradado de la imagen, pues comienza con la enumeración de elementos tangibles como “cáscaras de naranjas” o “yerbas de olor” hasta terminar en una metáfora de la mujer desnuda: “se mueve como el reflejo de una luna en el agua” como la comparación de dos elementos femeninos con un fuerte poder seductor.

Más allá de describir su distribución y sus funciones, el autor elabora la construcción de una atmósfera orientada por el deseo; bajo este talante, Ricardo Gullón (1980) menciona que una de las formas de construir el espacio es a través de una atmósfera simbólica que represente y escenifique la relación entre espacio y suceso; en lugar de determinar únicamente los sucesos, la creación de este tipo de atmósferas –que se tornan opresivas y amenazantes en algunos casos– envuelven y determinan la actuación o la psicología del

personaje; en otras palabras “Tanto los propios lugares como los ámbitos de actuación son a menudo seleccionados y presentados en una relación metonímica con el principal personaje vinculado a ellos, como una proyección de alguno de sus rasgos personales” (Valles Calatrava, 1999: 24). A decir verdad, tanto Fatma como la ciudad se proyectan en este espacio de cuatro paredes que es imagen viva, reflejo de los deseos de los habitantes de la ciudad y del deseo propio que surge en la protagonista y encuentra precisamente dentro de los límites del hammam.

El recurso que Ruy Sánchez utiliza para crear esta atmósfera simbólica es a través de lo autonombra como «prosa de intensidades» que corresponde a la creación de un poema transformado en prosa que construye una serie de momentos, o bien, de imágenes que expresan más allá de lo narrado, los momentos de intensidad sujetos en el texto. Con respecto a este término, Michel Abeyta menciona que la prosa de intensidades es “el nombre genérico que el autor quiso dar a una composición que no se basa en el suspenso, sino en momentos de intensidad que son expresables más en términos afectivos que en términos racionales” (2007: 199).

Tanto la prosa de intensidades como la figura del laberinto generan la construcción del espacio que se observa tanto en la forma de describir como en la elaboración del texto; la misma estructura es un laberinto que exhibe una geometría compleja expresada en términos de la construcción semántica como del hilo de la narración, he ahí que la atmósfera simbólica propicia la reconstrucción de aquello que se nombra pero no se describe, el ritual de contención del deseo.

Así como veíamos en los jardines, la invitación es una de las premisas que caracterizan a Mogador hay una disposición a la apertura siempre y cuando se sigan las reglas

del juego, en el caso del hammam la invitación se materializa en un cartel que se encuentra a la entrada de este lugar: “*Entra. Ésta es la casa del cuerpo como vino al mundo. La del fuego que era agua, la del agua que era fuego. Entra. Cae como la lluvia, enciéndete como la paja. Que tu virtud sea la alegre ofrenda en la fuente de los sentidos. Entra*” (Ruy Sánchez: 2007: 50).<sup>16</sup> La invitación se reitera después de cada afirmación, a través de la descripción se percibe la función de esta locación como un modo de celebrar el cuerpo, una invitación que va más allá de la dimensión corporal, es decir el acceso a una dimensión espiritual que se adquiere a través de la concordancia del espacio y sus visitantes.

Finalmente se afirma que el hammam es la síntesis de las reglas y el modo de vida de la ciudad de Mogador, sus cuartos que forman un laberinto propician un encuentro alejado de todo régimen religioso, un espacio doblemente compartido por hombres y mujeres en distintos momentos; a su vez, es el espacio que lleva como consigna el erotismo y la sensualidad que se manifiesta a través de los muros, pinturas y elementos como el agua, las hierbas y el vapor para construir una atmósfera sensorial. Esta locación al situarse en el centro de la ciudad irradia los vapores, las experiencias y los encuentros hacia todo Mogador, como si fuera el centro que esparce el deseo e invade cada uno de los rincones de la ciudad, el hammam es la espiral que nace del centro hacia afuera como forma de organización que se expresa en la arquitectura tanto de ese espacio como de la ciudad; “un arabesco que no es un decorado redundante, pero es un decorado inseparable del conjunto al que ayuda a sostener. Sánchez crea los individuales motivos poéticos, geométricos y laberínticos no solamente para adornar su relato, sino para construirlo” (Haffaf, 2011: 187). La geometría que se construye a través de las descripciones, la prosa de intensidades y los recorridos es la geometría del

---

<sup>16</sup>Las cursivas son parte de la tipografía de la novela.

deseo pues todo lo que habita en Mogador tiene ese fin, el deseo como un eje primordial de la vida y el espacio de la ciudad.

Una vez que se ha realizado este recorrido a través de las tres locaciones principales de Mogador se procederá entonces a hablar del deseo, en cada una de ellas hemos visto como este elemento es eje y condición de la construcción de los espacios, para ello, en el siguiente apartado hablaremos de las principales acepciones sobre el deseo con la finalidad de comprender de qué manera funciona como el eje conductor de Mogador.

### **3.3 Tercera espiral: el deseo o la geopoética de Mogador**

La esencia del hombre es el deseo.

Baruch Spinoza

A medida que se recorre Mogador y la manera como se van construyendo los espacios, tomando como base el trayecto, son intentos por apropiarse de la ciudad, hay algo, un impulso que motiva a que los personajes intenten asirse de ella de una y mil maneras. Este impulso, de carácter vital, humano, que emerge de lo más profundo de su ser es aquello que llamamos deseo.

Esta noción, desde sus definiciones más primitivas, se constituye principalmente como un impulso: viajamos porque deseamos, amamos también porque hay algo en nuestro ser, un deseo hacia otra persona; todos los sueños, anhelos y voluntades de un sujeto se manifiestan precisamente a través de aquello que deseamos. Bajo estos términos, el deseo es

entonces una búsqueda, un encuentro con otro y con nosotros mismos, para que el deseo se manifieste debe existir en primera instancia una ausencia. Dice Paul Ricoeur:

El deseo es, en efecto, falta de... impulso *hacia*... y ese 'hacia' denotan el carácter orientado, electivo del deseo... El deseo humano hace clara intención en la representación de la cosa ausente, del camino de los obstáculos... prelude también el placer y el dolor, el gozo y la tristeza de verse unidos o separados del objeto deseado. Esta afectividad imaginante, avalada por la efigie afectiva, por el representante, o equivalente analógico del placer futuro, termina por transportarme en imaginación al término deseo (1991: 73).

A saber de lo anterior, el deseo se presenta como una falta que el sujeto experimenta y, a su vez, un impulso que lo transporta hacia aquello que desea. Esta pulsión permite que el deseante emprenda una búsqueda por referentes que le permitan acceder a su objeto del deseo, es decir proyecta su deseo en algo que tenga a su alcance. Siguiendo con la idea de Paul Ricoeur:

El deseo nos transporta fuera de nosotros, nos sitúa ante lo deseable [...] el deseo nos abre a todos los acentos afectivos de las cosas que nos atraen o nos repelen. Este atractivo que captamos en la misma cosa, allá abajo, en otro sitio, en ninguna parte, es el que convierte el deseo en una abertura hacia..., y no en una presencia ante sí, cerrada sobre sí misma" (1991: 73)

Este horizonte de posibilidades permite que el sujeto acceda tan sólo a una representación y no al deseo en sí, siempre buscamos algo que nos conecte con aquello que deseamos aun cuando ésta sólo sea una representación del objeto deseado, como si fuera un espejismo. Bajo este talante el deseo sería como "una imagen que esconde y revela la imagen anterior, que construye desde su no definición, una especie de espejismo. Una que brilla a lo lejos,

producto del reflejo de la otra, como un sonido que no se logra absorber en la superficie que lo rebota” (Domínguez, 2009: 20).

A lo largo del capítulo hemos visto cómo la ciudad es el espacio en el que los sujetos proyectan sus deseos como si fuera precisamente un espejismo. Si bien jamás acceden al objeto del deseo, esta pulsión vital es la que hace que construyan una representación de su deseo en las calles, en el hamman, en los jardines de Mogador. En este sentido, René Girard (2012), en relación con su teoría del *deseo mimético*, sostiene que el deseo es siempre una voluntad firme y decidida de imitar a otro y en lo posible de apropiarse de su objeto de deseo; es decir, el sujeto que desea debe buscar referentes en los cuales reflejar su deseo y este reflejo. Siempre será el reflejo o la representación, no la cosa que se desea en sí.

La ciudad, entonces, se convierte en representación de todo aquello que los personajes desean, dando como resultado una superposición de imágenes que van más allá de formar una secuencia del lugar y una cartografía perfectamente delimitada. Este enfoque prioriza la construcción de esencias, momentos de intensidad, sentimientos materializados donde prepondera el ambiente a la lógica discursiva. Cada imagen poética que se construye a través de esta creación de esencias o intensidades tiene como estructura subyacente al deseo, cada palabra se transforma en detonante de sentidos y experiencias.

Esta tensión y ruptura anecdótica se logra a través de aquello que Ruy Sánchez ha denominado como prosa de intensidades; este formato discursivo se caracteriza por ser una especie de prosa poética. La bifurcación entre estos dos géneros –poesía y prosa– permite que se priorice la presencia de la imagen antes que la narración anecdótica. Aun cuando en las novelas de Ruy Sánchez exista un relato central, lo que interesa es la construcción de las

imágenes como un caleidoscopio, un mándala o un *abbab* que forman figuras infinitas donde es más importante lo que se percibe que la complejidad de trucos que nos lo hagan ver.

La prosa de intensidades, de acuerdo con el autor, deriva del concepto de *intensidad* de Klossowski; Ruy Sánchez señala en su artículo ‘La intensidad literaria’ que “las tonalidades del hombre son fluctuaciones de intensidad, pero de tal manera que, la tonalidad más alta, es decir, el sentimiento más elevado, está formado por altas y bajas en la intensidad, es decir por un movimiento rítmico de intensidades.” Esta intensidad no está hecha únicamente de significados y contenidos sino de imágenes intensas que son el producto de una fluctuación de intensidades en un continuum rítmico, mismas que permiten el flujo del deseo, que atraviesan a los personajes y a la ciudad misma. Tomando en cuenta lo anterior, los personajes se construyen más bien como presencias, corporeidades exentas, vinculaciones afectivas, es decir “sus rasgos se desdibujan inmersos en la atmósfera evanescente que crea el discurso [...] son una encarnación del deseo o una forma de la pasión. Todos están sometidos a un proceso de literaturización que les reduce el margen de autonomía” (Paul Arranz, 1999: 367). Sólo son la personificación de las intensidades y del deseo mismo.

Este concepto que Ruy Sánchez toma de Klossowski para clasificar su escritura como prosa de intensidades comulga con lo que dice Paul Ricoeur respecto al deseo y la representación de los sentimientos: “no se puede definir el sentimiento más que por ese mismo contraste existente entre un movimiento por el cual nosotros ‘desprendemos’ de nosotros las cosas y los seres y los ‘proyectamos’, como contrapuestos a nosotros y un movimiento inverso, por el cual nos los ‘apropiamos’ y en cierto modo los interiorizamos” (1991: 105).

Este proceso de apropiación e interiorización suscita, un encuentro con aquello que se desea; bajo este talante dice Octavio Paz que “La idea del encuentro, exige a su vez, dos condiciones contradictorias: la atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso, al mismo tiempo una elección. Predestinación y elección, los poderes objetivos y los subjetivos, el destino y la libertad” (1993: 23). Esta atracción que propicia el encuentro es otra forma de nombrar al deseo, en este sentido hablamos del encuentro entre la ciudad y los sujetos que están dentro de ella como amantes, en un plano que va más allá de lo corpóreo, se trata más bien de una relación intrínseca cuyos términos se establecen en un plano ulterior a lo descriptivo, regido por un magnetismo de atracción y voluntad, ejercicio que se da en primer término por la palabra poética que entreteje una dimensión sensorial.

Este lirismo narrativo que pervive en el *Quinteto de Mogador* potencializa las imágenes poéticas que aparecen en su descripción, son imágenes que se convierten en metáforas que personifican a la sensualidad. La ciudad toma forma de los deseos y anhelos de quien la habita, cada sensación, cada movimiento se refleja en sus murallas, en sus calles, incluso, en los otros sujetos que también transitan en ella:

En Mogador, los frágiles deseos de un marino, de una mujer en su ventana, de un extranjero, de un vendedor de pescado, siempre parecen tomar cuerpo cuando los canta el coro de dragones: y son como una ráfaga de viento que al golpear el agua de un estanque se hace piedra, y al hundirse se hace pez, y al saltar sobre la superficie vuela como un ave que en el viento de nuevo se desvanece (Ruy Sánchez, 1996: 46).

Se trata de una ciudad que toma cuerpo y forma de los deseos que atraviesan a sus habitantes, como si éstos se personificaran al contacto con ella. En el fragmento anterior vemos dos

elementos que se encuentran para dar lugar al deseo; agua y viento se unifican a través de la expresión “una ráfaga al viento que al golpear se hace piedra” para regresar nuevamente al aire hasta desvanecerse.

La atmósfera que se crea, más allá del espacio descrito, permite la existencia de ciertas figuras simbólicas que se convierten en metáforas del deseo, una construcción simbólica-poética que en líneas anteriores se denominaba como prosa de intensidades. Se constituye como el recurso por antonomasia que utiliza el autor para crear este espacio contenido, que no se agota en una descripción; recordemos que Paz dice que la poesía es un modo de construir el erotismo: “la poesía nos hace tocar lo impalpable y escuchar la marea del silencio cubriendo un paisaje devastado por el insomnio [...] traza un puente entre el ver y el creer” (1993: 7).

Dicho lo anterior, para poder representar un elemento inasible como es el caso de deseo, el autor toma dos elementos que lo metaforizan y generan precisamente esta sensación de contacto directo con este elemento: agua y aire son dos metáforas del deseo:

Entras en mis oídos dibujando caracoles marinos: dentro llevo ya tus tormentas, tus ciclones, tus abismos. Tus voces bajan ya por mi garganta, entras también en mis oídos con tu mirada: los tuyos tienen el color cambiante del agua. Entras en mi pecho como el tuyo, la piel protesta haciendo remolinos. En la orilla más baja de mi vientre tus caderas dejan, una y otra vez, la curva más violenta de tus olas: bañas mis playas, las golpeas y las devoras. Tu espuma y la mía se mezclan, como mis labios y los tuyos (Ruy Sánchez, 2010a: 236).

Este canto entre amantes se confunde con un canto al agua, el deseo que se suscita en ambos se transforma en fluido, esta materia viva se combina para formar un acto amoroso, los amantes se buscan, se tocan, se transforman en agua para fluir uno en el otro como

“remolinos”, “olas”. El baile que parece más la cadencia del agua perpetuada por el movimiento continuo, la evocación a la amada es también una evocación al agua, misma que se transforma en deseo.

Laura Tudoras menciona que en las novelas de Ruy Sánchez, especialmente en el caso de la novela citada anteriormente, las pasiones están estrechamente ligadas con la fluidez del agua y que esta fluidez se expresa en la escritura como un modo de describir a las pasiones, de manera que “hablar de las pasiones, representarlas, intentar conseguir su imagen, intentar conferir visibilidad al ímpetu de los sentidos, dar un cuerpo de palabras a los deseos, se convierte en una escritura de agua, fluida, sumamente sensitiva” (2007: 325). Esta escritura de las pasiones expresada en la prosa de intensidades, también aparece en correlación con el ejercicio de escritura de Aziz, personaje de la novela *En los labios del agua*: “Como si fuera a hundirse en el agua, Aziz aspira profundamente [...] toma entonces el pincel y dibuja con lentitud una línea larga [...] Cada vez que hace esto se siente como río bajando una montaña, metiéndose con fuerza en el mar y saliendo intacto por la orilla. Un río que sabe nadar. Un río que escribe su recorrido” (Ruy Sánchez 2010a: 23).

Para continuar con las metáforas que representan al deseo, expresadas en el *Quinteto de Mogador* se encuentra el aire; este elemento etéreo, de carácter inasible como el deseo, se describe en *Los nombres del aire*, como algo que todo lo invade y que atraviesa a los personajes, como en el caso de Fatma, a su vez, se encuentra la presencia de otra figura simbólica que se relaciona directamente con este elemento: el pájaro.

El canto de tu pájaro entrará hoy de nuevo al laberinto de tu oído, pero no sabrás distinguirlo.

Estarás muy cerca del ave que persigues, casi la tendrás en la mano, pero no podrás

reconocerla porque cuando llegues a ella habrá perdido los colores con los que la piensas. El aire te arrebatará lo que antes te había traído (Ruy Sánchez, 1996: 19).

Ante la carencia de Fatma, su abuela tira la baraja como una forma de predecir el futuro y dentro de ella aparece la presencia del ave y la necesidad de recuperarla, recordemos que la carencia y la búsqueda son condiciones del deseo. De acuerdo con la tradición Sufí (López Baralt, S/A), el ave representa el alma extática en la búsqueda del Dios interior, cuyo vuelo en movimientos concéntricos figuran a la espiral que nos lleva de vuelta al modo de recorrer y cartografiar a Mogador. Esta búsqueda finaliza con el encuentro con Kadiya, en el hamman al centro de la ciudad y en donde aparece nuevamente el agua como el elemento primigenio.

De esta forma, el agua y el aire permiten la existencia del deseo y lo representan a través de la creación de atmósferas, de escritura de las pasiones; son formas que entran directamente en contacto con los personajes y generan precisamente esta transformación, esa pulsión que los hace creer, experimentar, explorar y sobretodo recorrer. De la mano de estos elementos naturales, el deseo se materializa y propicia este afán de posesión de la ciudad, una búsqueda y un recorrido que asemeja al acto de posesión erótica, que sería en términos del autor, un ritual. En otras palabras, “en la ciudad del deseo, el deseo se busca y busca, al mismo tiempo, su objeto, los personajes están marcados por un signo que no se precisa, cuya naturaleza se sustrae a la comprensión lógica, pero que les hace responder una vez que lo han encontrado” (Tudoras, 2006: 328).

La dicotomía mujer-ciudad que se establece a través de los múltiples referentes que se han mencionado a lo largo de los diversos apartados de este capítulo transforman el recorrido de Mogador en un acto de posesión erótica; las búsquedas de los personajes a través de la ciudad y la forma como entran en ella sin poseerla por completo nos recuerda que el

acto erótico no se basa únicamente en la penetración, tal como afirma Ruy Sánchez en una entrevista, “lo luminoso es la conciencia del pequeño detalle o del sentido enorme de lo pequeño; una idea al revés de qué es lo importante, de qué es el sentido de la vida y el sentido del erotismo” (Rojas Urrutia, 2017). La preocupación del autor es precisamente demostrar lo que hay alrededor del acto amoroso y transformarlo en un ritual, en un lugar que se llama Mogador donde sus sujetos buscan constantemente: porque el deseo, recordemos, es una búsqueda y dejar de buscar es dejar desear, y por lo tanto morir.

Mogador se convierte entonces en la promesa que evoca al deseo, su conjuro que es encuentro, posesión y ritual:

Demorándose en el peso de cada palabra que les venía a la boca, reconociendo su amplitud con todos los sentidos, haciéndolas durar en sus cuerpos, llegaron a ese momento en el que una de esas palabras invocadas de pronto pareció estar más tatuada que las otras, más llena de significados y de misterios. Y esa palabra creció tanto entre sus manos que se les escapó inevitablemente entre los dedos. Era de agua, de humo, de luz, de tiempo. Era la palabra Mogador. (Ruy Sánchez, 2010c: 17)

Un detonador de sentidos que congrega al acto amoroso, la promesa entre amantes, esa palabra que se escapa entre los dedos como fluido, esa palabra que se nombra para existir, que evoca algo más profundo, precisamente una fuerza vital interior que lleva el deseo en todas sus connotaciones.

Conjurar y recorrer a la ciudad se convierten en dos tangentes que posibilitan ese acto de posesión para acceder a la ciudad-mujer. Cada recorrido es sólo una aproximación a ella, como cada encuentro entre amantes es distinto, situación que puede reconocerse en las experiencias de los protagonistas del *Quinteto*:

Dicen que los mogadorianos hacen el amor pensando que recorren las calles de su ciudad. Así se tardan más y siempre juegan a que se extravían. La palabra que se usa para describir a alguien que “camina a la deriva”, con el tiempo se ha convertido en sinónimo de hace el amor. [...] Y dicen que nunca es igual un paseo concéntrico: siempre algo inusitado sorprende a los amantes. El asombro amoroso está en la naturaleza de la espiral y del deseo” (Ruy Sánchez, 2010c: 45).

La historia de los personajes del *Quinteto de Mogador* se constituye como un acto amoroso, el de quien busca contar historias y recorre la ciudad para evitar el tedio sexual; aquel que emprende un viaje onírico para llegar a esa mujer privilegiada; el de Fatma que busca a Kadiya en un hamman. Este vagabundeo, el caminar a la deriva en forma de espiral nos recuerda que esta ciudad, la ciudad del deseo, no puede ser aprehendida en su totalidad, siempre hay oculto, inesperado –un acto amoroso– único e irrepetible. De tal manera que el deseo, inasible y distinto, se constituye como una fuerza vital que posibilita diversos recorridos, maneras de poseer y de encuentros consigo mismo; en síntesis, este deseo es la esencia de la ciudad, su capital simbólico que se personifica y proyecta en la medida de aquel que pasea por Mogador.

La ciudad de Mogador, como geopoética del deseo, se construye en sí como un tratado de la tierra regido bajo las leyes del deseo. Se define como un espacio cuyas descripciones y características geográficas no son fácilmente acotables en un mapa debido a que el trazado cambia, el recorrido en forma de espiral se transforma de acuerdo a los deseos del sujeto que transita por ella. Esta ciudad, coincide con la noción de paisaje que nos proporciona Fernando Aínsa haciendo referencia a Octavio Paz, un paisaje no es lo que precisan nuestros ojos sino “una revelación de lo que está más atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está

referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá” (Aínsa, 2005: 4). Este espacio que privilegia la atmósfera visualiza sus deseos a través de los deseos de los personajes y que quizá sea en la misma lectura donde encuentra su propia manera de exploración, su propio recorrido sensorial ante esta ciudad que figura en su imaginario.

El espacio que supone la lectura es lo que conforma una geopoética (Aínsa, 2005), el encuentro entre lector y texto constituye una realidad verbal que pide ser completada. Sin esa atmósfera que se crea a través de la prosa de intensidades difícilmente se podría hacer ese contacto con las propias pasiones del lector, después de todo, la lectura es siempre un deseo que también pide ser completado y este deseo se hace presente en esta escritura de las pasiones o prosa de intensidades.

Mogador es entonces la síntesis de un acto amoroso, hay siempre una búsqueda, un recorrido que los amantes buscan trazar, es esa mujer inaccesible, una necesidad inconclusa que exige un recorrido a través de sus calles y jardines. Una espiral que tiene un centro, con un recorrido bilateral, nunca se sabe si se está adentro o afuera, pero siempre hay algo que exige su retorno, algo que posibilita todo cuanto existe dentro de ella y marca las pautas para acceder a ella y ese algo es el deseo.

## Conclusiones

La presente investigación planteó como hipótesis inicial elaborar una cartografía del deseo en torno a la ciudad que desarrolla en autor mexicano Alberto Ruy Sánchez: Mogador. Esta búsqueda enfrentaba como principal problemática el tratar de definir un concepto abstracto, como el deseo, y a su vez, observar cómo éste se proyectaba en la misma ciudad. Dicho planteamiento estableció un recorrido en torno a diferentes tangentes de análisis, por una parte, se realizó un esbozo de la problemática referida a la construcción del espacio en la literatura; que abarca desde una instancia meramente narratológica, partiendo de la descripción hasta la edificación simbólica. La segunda tangente se encuentra delimitada por el contexto de las ciudades latinoamericanas, como un intento por insertar a Mogador dentro de la tradición que han forjado estos espacios en la historia de nuestros pueblos y, finalmente, realizar un análisis, a través de espirales, de las perspectivas o enfoques desde los cuales se puede analizar a esta ciudad: el recorrido, las locaciones y el deseo mismo.

En un inicio, el trabajo estaba orientado únicamente al análisis de la novela *Los Jardines secretos de Mogador*, debido a que era la que planteaba en mayor medida el recorrido y una de las locaciones más importantes de la ciudad de Mogador, es decir, el jardín. Sin embargo, a medida que avanzaba la búsqueda de elementos de análisis encontré que cada una de las novelas, que su totalidad conforman *Quinteto de Mogador*, aportan una perspectiva distinta de la ciudad. En *Los nombres del aire* se encuentran las primeras acepciones en torno al viaje iniciático del deseo, pues la protagonista, un sujeto que encarna al deseo mismo, emprende un viaje en torno a una búsqueda que permita saciar el deseo que la carcome por dentro, y es dentro del baño público, un lugar que funge como eje transversal para la ciudad de Mogador, donde culmina su búsqueda. Por otra parte, tanto *En los labios del agua* como

*Nueve veces el asombro* aportan una locación más: la muralla; es así que el enfoque de análisis se centró en extraer los elementos de cada novela para construir la cartografía general de Mogador. Cabe destacar que en cada novela hay un geómetra o cartógrafo, es decir los protagonistas que, a través de su recorrido por la ciudad, la van nombrando, construyendo y edificando, por lo tanto, el trayecto y el recorrido fueron dos elementos importantes cuya función se explicará más adelante.

La problemática que se planteó en el primer capítulo fue la construcción del espacio en la literatura precisamente porque el enfoque de análisis es la ciudad de Mogador. Dentro de esta búsqueda se tomaron las nociones de Roman Ingarden respecto a su concepción de la Obra de Arte Literaria tomando en cuenta su rasgo óntico, es decir, partir desde un enfoque que va más allá de una instancia meramente descriptiva. Los aportes del autor en torno a las unidades de sentido y los objetos representados como elementos que potencializan la interpretación del sentido del texto pudieron abrir una clave de análisis puesto que, al hablar de la construcción del espacio en torno al deseo, se requería de una búsqueda de elementos asociados a este concepto para poder interpretarlo en función de lo que planteaban las novelas. El espacio ya no se define como un elemento adicional, sino que hay rasgos o, mejor dicho, objetos representados que la misma lectura va aportando para hacer esta construcción. Cabe mencionar que uno de los elementos más importantes dentro de la narrativa de Alberto Ruy Sánchez es la posibilidad de construir de manera lírica un espacio que evoca un sentido, desata estímulos que van orientado más hacia una poética y no una descripción. Concepto que se abordó en el tercer capítulo y que el autor denomina como prosa de intensidades.

Tomando en cuenta lo anterior, observé que el espacio, el de la ciudad, no es un lugar inmóvil, sino que puede funcionar como un personaje que condiciona las actitudes de los sujetos que están dentro de su ámbito y es el que marca la pauta para la construcción del deseo. Es decir, que el espacio es y se construye como el deseo mismo puesto que todo cuanto habita dentro de este lugar es una condición para él. Dentro del panorama que aporta la configuración del espacio desde el visor de diferentes teóricos, pude destacar tres elementos importantes: el espacio como marco, la construcción a través de la descripción y el espacio simbólico. En cuanto a la construcción del espacio como marco, se tuvo en primera instancia que se establecer a partir de una relación metonímica, por una parte, porque el lugar encuentra una correlación entre los personajes que lo contienen y, por otra, como actuación en el ámbito de la atmósfera que se relaciona más con estímulos y sensaciones a partir de lo que se construye con la palabra que con el lugar extra textual o geográfico con el que pudiera asociarse, que para este caso es la ciudad Marroquí de Essaouira.

Dentro del ámbito de la descripción, o bien desde una perspectiva narratológica, se tomaron principalmente los postulados de Pimentel, Hammon y Greimas. Estos autores coinciden en que es la misma descripción dentro del texto la que permite realizar una construcción de atmósferas, mismas que empleando el nombre como detonante semántico van construyendo un espacio. En otras palabras, el espacio diegético se va construyendo desde un punto de focalización. Estas aportaciones ayudaron a la construcción de la ciudad de Mogador desde una instancia narratológica y fueron las primeras pautas que marcaron el territorio de construcción de la cartografía. Sin embargo, había un elemento que hacía falta respecto al desarrollo del deseo para la configuración de la ciudad y por ello se emplearon las nociones para construir el espacio simbólico. Desde la perspectiva que desarrolla Gastón

Bachelard en torno a su *Poética del Espacio*, se inició un rastreo de los lugares felices o locaciones que tuvieran la posibilidad de funcionar como detonantes simbólicos que se asociaran con el término del deseo. Estas perspectivas teóricas sobre la construcción del espacio sirvieron de panorama gracias a que permitieron establecer las condiciones para el análisis de Mogador, partiendo desde las nociones más generales del dónde y el cómo se construye, para interiorizar en torno a una perspectiva simbólica de nuestro objeto de estudio.

Conforme avanzó el proceso de análisis del *Quinteto de Mogador*, otra de las perspectivas que tomaron forma fue la posibilidad de insertar a la obra de Alberto Ruy Sánchez dentro de una tradición literaria, no con un afán de establecer etiquetas sino como una forma de ver de qué manera estas novelas pueden asociarse, por temática o estilo dentro de un archivo literario, “ya que toda ‘especialización’ por la palabra, en la medida que aspira a ser una estructura dotada de sentido, propone su propio sistema de lugares” (Aínsa, 2005:5). Un sistema de lugares entendido por Fernando Aínsa como geopoética. Bajo este precepto, el autor realiza una disección minuciosa en torno a los espacios y las ciudades que han forjado la identidad de la literatura latinoamericana. Tomando en cuenta lo anterior y desde el mismo testimonio del autor en turno, que expresa un profundo interés por la cultura árabe, más allá de un afán exotista, pugna por establecer un puente entre México y Marruecos, lo cual se expresa de la siguiente manera en palabras del autor: “Dos países que dan la impresión de ser como esos gemelos separados largos años, que luego de un tiempo se reencuentran y a pesar del tiempo transcurrido reconocen en los gestos del otro todo un universo de semejanzas” (Ruy Sánchez, 2011). A partir de este concepto, la investigación dio un giro que permitió analizar no la obra en sí, sino también el contexto y la tradición bajo la que se

suscriben estas novelas; misma que ha utilizado la construcción de la ciudad como un espacio identitario, ya sea desde un ámbito político, social, cultural o de tradición.

Bajo este contexto, se inició un recorrido por tres ciudades significativas dentro de la tradición de la literatura latinoamericana: Macondo, Ciudad de México y Buenos Aires. El análisis de estas ciudades, edificadas dentro de la narrativa de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar respectivamente, funcionaron como un preámbulo para el análisis de Mogador, aun cuando estos espacios surgen dentro de un contexto distinto, hay una línea generacional que puede destacar elementos que ayudaron a contextualizar el análisis de este espacio. En este capítulo encuentro tanto las ciudades empleadas por Fuentes y Cortázar tienen su referente metaliterario como la de Ruy Sánchez, no obstante, a pesar de compartir el nombre con un espacio geográfico, cada autor encuentra la forma de resignificarlo e incluso reinventarlo. Así, la ciudad real dialoga con la literaria, la nutre y la reconstruye. En el caso de *La región más transparente*, al igual que en las novelas del *Quinteto*, existen recorridos que construyen la Ciudad de México porque existen dos recorridos: el del México moderno y el del pasado indígena como discurso subyacente.

Respecto a Macondo, aun cuando no cumpla con las características de los complejos urbanos como Buenos Aires o la Ciudad de México, se suscribe como un espacio importante para la tradición porque es un referente identitario, ya que en este espacio se congrega no sólo la historia de un pueblo sino la de toda Latinoamérica. Así como se menciona en este capítulo (Cfr. 2.3): en Macondo están concentrados todos los sueños de identidad y edificación de los pueblos latinoamericanos, incluso su misma decadencia. Si una de las intenciones de Alberto Ruy Sánchez está destinada precisamente a dialogar con la vena

cultural árabe, está obedeciendo a un pasado que se encuentra imbricado en las raíces de la misma cultura mexicana.

A mi parecer, Ruy Sánchez se suscribe dentro de esta tradición de las ciudades literarias porque se afilia al concepto de construir una identidad. No se encuentra dialogando únicamente con dos tradiciones, como los autores que lo anteceden, desde la visión europea o el pasado indígena, sino que pone su visor en otra vena –no tan bien explorada –que es precisamente la tradición árabe. Esta tradición, que es parte de la raíz hispánica, es un elemento que le permite acceder a un rasgo de la sensualidad, de la forma de concebir el mundo que no se da únicamente en términos del pensamiento occidental. Pensar que los sujetos son capaces de regirse por un mundo sensorial y no racional es un elemento fundamental que ayuda a la construcción de la ciudad contemporánea dentro de la literatura, ya no como un espacio fundacional y de construcción identitaria, como lo hace García Márquez o Carlos Fuentes, sino como una reflexión en torno al sujeto y a su misma búsqueda. Esta pulsión vital emanada por el deseo es la que construye a la ciudad de Mogador a través de los recorridos. Es ese mundo que los lectores pueden estar al centro o no; es una mujer y sobre ella interioriza un mundo erótico; un jardín de Scherezade donde no hay más plantado que utopía y mestizaje y puede ser también un territorio donde las fronteras entre la narrativa y la poesía no están claras (Amato Tejeda, 2008).

Finalmente, el recorrido por la construcción del espacio y las ciudades latinoamericanas llevó al núcleo de esta investigación: realizar una cartografía de la ciudad de Mogador, a través de sus locaciones y teniendo como eje central al deseo como ente configurador. Para ello, realicé, en primera instancia, el análisis de la errancia, o el recorrido, como una forma de construcción de la ciudad. Dentro del proceso de análisis se encontró que

en las tres novelas centrales –*Los jardines secretos de Mogador*, *Los nombres del aire* y *En los labios del agua*– existe un recorrido por parte de los personajes que permite acceder a las diferentes locaciones. Cabe destacar que esta errancia, además de marcar una cartografía del lugar, tiene su contraparte en los mismos sujetos, es decir, se trata de una experiencia que emana de un doble giro, por una parte, la experiencia personal que permite el recorrido y, en segunda instancia, el encuentro con la otredad debido a que se complementa con el reflejo de la misma ciudad y complementa a otros.

Observé, además, que el desplazamiento, como forma de construcción de la ciudad no está limitado a las mismas locaciones; existe otro tipo de desplazamientos, interiores, donde se encuentran presentes el sueño y el deseo. Es importante señalar que en ambos recorridos permaneció una constante: hay una ausencia que es la que los personajes buscan cubrir y complementar, si partimos de la noción de que el deseo es una pulsión vital que permite la construcción tanto de los sujetos como del espacio. Es precisamente este móvil el que incita a las acciones de los personajes dentro de las novelas y, por ende, del espacio en sí mismo.

Para cotejar el análisis de la ciudad y del trazado de la cartografía se utilizó como recurso la figura de la espiral; su característica primordial de movimiento de giros tanto ascendentes como descendentes permite la construcción de las calles, las locaciones y los recorridos, que en las novelas van de la periferia al centro y viceversa. Cada uno de los apartados construye, por lo tanto, un nivel de la espiral y de la cartografía del deseo.

En cuanto al apartado de la muralla, se analizó como figura simbólica bajo la dicotomía de la perspectiva del adentro y del afuera, en un primer momento: desde la vista al exterior funciona como una promesa (Cfr. 3.2.1) y al interior como elemento que contiene

y alberga el erotismo tanto en sus calles como en sus sujetos. Gastón Bachelard respecto a su análisis sobre el uso de los espacios para los poetas menciona que existen algunos lugares que pueden servir como refugio. Esta noción se transpoló en la muralla como un elemento que comparte esa función simbólica porque la ciudad, observada a la distancia (Cfr. 3.2.1) toma forma de los deseos del sujeto que la observa, como un cuerpo de mujer que está en espera del amado. Por lo tanto, la muralla se convierte en el primer referente de acceso a Mogador.

En la descripción de la segunda locación, el baño público o hammam, además de encargarse de la distribución del agua de la ciudad, tiene dos funciones importantes: es un espacio de la tolerancia donde conviven las religiones que dan el sentido espiritual a sus habitantes y es lugar de la experiencia porque es la esencia de la sensualidad y el erotismo. Es en el hammam donde Ruy Sánchez trata de descifrar los lenguajes ocultos del deseo, es un escenario que es realmente portador de lo femenino; un lugar al margen de las miradas masculinas y un ámbito de iniciación del descubrimiento de sí mismo y del otro, del amor y de los placeres del cuerpo. En síntesis, este espacio es la representación del deseo femenino.

La tercera espiral o locación, se trata de la figura del jardín. *Los jardines secretos de Mogador* está destinada principalmente a hablar de esta locación. Si el espacio del hammam es la representación del deseo femenino, la construcción de los jardines en este apartado corresponde al deseo masculino. Lo que resultó relevante para el análisis es que la recreación de cada uno de los jardines que se mencionan en la novela consistían una parte de la ciudad desde diferentes perspectivas, puesto que ejercen la función de detonar sentidos que se instauran como accesos; son locaciones que ayudan a describir diversas situaciones que reflejan también la vida cotidiana dentro de Mogador y del tipo de habitantes que tiene. La

manera de construir los jardines se da a partir de la experiencia sensorial de manera que cada cosa puede asemejar a un jardín. Es decir, la connotación simbólica permanece, sólo que se cambia la forma de percibirlo.

Tenemos entonces la construcción de tres locaciones de cuyos análisis se concluye que la edificación de la ciudad depende en gran medida del tipo de recorrido que tiene cada uno de los personajes. Esta ciudad toma forma del deseo, de aquellos que la miran a la distancia como una promesa que posteriormente se transforma en un encuentro, con la mujer amada, con ellos mismos, o bien, con el espacio. Es una ciudad que tiene un doble movimiento: un recorrido perfectamente trazado, con locaciones delimitadas, y, por otra parte, un recorrido interno, simbólico, que también va tomando forma con el reflejo de las mismas locaciones, como es el caso de cada uno de los jardines que se describen en el tercer capítulo o bien, dentro del baño público cuyo recorrido erótico es una misma interiorización del deseo.

Uno de los principales objetivos de esta investigación había sido realizar una búsqueda por comprender, dentro de las novelas de Ruy Sánchez, la construcción del deseo. Este concepto tan abstracto por definir me llevó a buscar de manera simbólica cómo era que éste se presentaba tanto en la ciudad, como en los personajes, estableciendo una relación binaria. Las locaciones, el trazado de la ciudad y el recorrido fueron tres elementos que permitieron contener y construir este concepto a través de tres tangentes fundamentales: la pulsión, la sensualidad y la búsqueda. Estos elementos se encuentran presentes en los recorridos de los protagonistas: tanto en Juan Amado, como en el Halaiquí y Fatma existe una carencia que es la que posibilita que busquen dentro de Mogador aquello que requieren. Ellos tienen diferentes encuentros que van dando forma a su deseo ya sea otro personaje, un

jardín o un sueño, como puede observarse en el análisis. Las posturas Paul Ricoeur y René Girard ayudaron a construir esta primera parte de del deseo como pulsión y el deseo proyectado por el espacio.

Para el análisis de la construcción del deseo en las novelas de Alberto Ruy Sánchez se observó que el primer elemento que funge como eje central para dicha construcción es el mismo lenguaje. En el tercer capítulo menciono que este artefacto denominado como prosa de intensidades es un vehículo de evocación, por ejemplo en el caso del Halaiquí: hasta que nombra un jardín, existe; la misma textura de las palabras va nombrando a través de una concatenación de elementos, todos ellos alusivos a la sensualidad proyectada por el deseo. Lo importante para la expresión del deseo sería precisamente el uso de la palabra como vía de espejismo, como mimesis de lo que se desea porque es eso lo que está proyectando al evocar un jardín. Esta prosa de intensidades empleada por Ruy Sánchez permite que el enfoque no sea la narración sino el proceso mismo, incluso en la forma de construir a los personajes, que, en términos de Klossowski, se constituyen como fluctuaciones de intensidad porque personifican al mismo deseo.

En otra instancia, en una búsqueda por comprender el deseo, a partir de referencias simbólicas, aun cuando no es el centro de la investigación, es importante mencionar que los cinco elementos también ejercen una función importante: dentro de ellos se observa que tanto el agua como el aire tienen una fuerte carga simbólica para la personificación del deseo, que en *Los nombres del aire* vemos personificado en Fatma.

Finalmente, el deseo se transforma en un acto individual debido a que es experimentado por cada sujeto, por eso cada personaje elige su propia búsqueda, la que unifican con el espacio. Es por ello que la ciudad de Mogador no está perfectamente

delimitada y genera la sensación de movilidad, porque el deseo, de acuerdo con Ruy Sánchez toma forma de quien lo posee. Cada novela aporta un elemento esencial de la cotidianidad de Mogador y cuando se reúnen vemos cómo se construye la ciudad del deseo.

Este acto de cartografía que se entreteteje en el *Quinteto de Mogador* comulga íntimamente con el acto de nombrar las ciudades al estilo de Ítalo Calvino, debido a que su construcción no parte de un plano, de una idea estructurada sino de la esencia, que puede reconocerse fácilmente en los oficios, la historia, el legado y, para Ruy Sánchez, el deseo. Así como el autor italiano hace su reflexión en torno a las ciudades de la modernidad quizá este conjunto de novelas de nuestro objeto de estudio establezca algo similar, dentro de todo lo que se encuentra en la modernidad de las ciudades, como laberintos cosmopolitas, aún hay algo que haga falta por descubrir: cada uno, así como los protagonistas de las novelas analizadas, tiene sus propias búsquedas, sus deseos imbricados dentro del espacio y el contacto con el Otro. Pulsiones que permiten sobrevivir a la modernidad en la que estamos inmersos. Si las otras ciudades del acervo latinoamericano dan fe del contexto de su época, esta ciudad, sin duda también refleja parte de las ausencias contemporáneas. Los sujetos se encuentran planteando nuevas búsquedas, que tienen que ver con un capital simbólico y no material, en palabras de Ruy Sánchez: “El deseo supone una fuerza que nos hace modificar el curso de nuestras vidas, que demuestra la peculiar realidad de lo que imaginamos y nos hace vivir un tipo de imaginación que es como un árbol de ramas invisibles levantándose en el aire y raíces bien plantadas en nuestro cuerpo” (Lebedev, 2011: 53). Un deseo que permite la construcción de un espacio tan ampliamente simbólico, que pervive en cada calle, cada edificio, en cada personaje y en la cartografía misma, que es la cartografía del deseo.

## Bibliografía

ABEYTA, Michael (2007). “Catedrales nómadas, cuerpos sin órganos: entre Gilles Deleuze y las novelas de Alberto Ruy Sánchez” en *Revista Iberoamericana*, Vol. 73, p. 193-207, enero-junio, 2007.

AÍNSA, Fernando (2005). “Propuestas para una geopoética latinoamericana” en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*. [en línea]. Vol. 13. N° 50. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/20313/19300>. (Consulta: 13 de agosto 2019).

\_\_\_\_\_ (2003). “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo” en *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*. N° 20.

\_\_\_\_\_ (2002). “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana” en de Navascués Javier (comp.). *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamérica/ Frankfurt am Main: Veruert.

AMATO Tejeda, Ma. del Carmen (2008). *La poética del deseo en seis poetas hispanoamericanos*. [Tesis doctoral]. Universidad de Arizona.

AOUAD Lahrech (1998). “Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico”. [conferencia] Universidad de Convivial. Disponible en: <http://www.angelfire.com/ar2/libros/Oumamogador.html>. (Consulta: 2 de noviembre 2015).

AUGE, Marc (1995). *Non-Places: Introducción to the Antropology of Supermodernity*. Trad. John Howe. Londres: Verso.

- BACHELARD, Gastón (2010). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios.
- BAL, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland (1972). *El grado cero de la escritura*.  
\_\_\_\_\_ (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. España: Paidós.
- BAJÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAUMAN, Zygmunt (2010). “Turistas y vagabundos: héroes y víctimas de la posmodernidad” en *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid: Akal.
- BECERRA, Eduardo (2010). “Nuevos paseantes para nuevos paisajes: Modernización, espectacularización y virtualización del espacio urbano [pról.] en *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*. España: 451 Editores.
- CARRILLO Torea, Guadalupe (2006). “Julio Cortázar: Cartografías cotidianas” en *Colmena*. N° 49. Enero-Marzo. 29-39 pp.
- CARPENTIER, Alejo (1967). *Tientos y diferencias*. Arca: Montevideo.
- CALVINO, Italo (2013). *Las ciudades invisibles*. Argentina: Siruela. Biblioteca Calvino.
- CELORIO, Gonzalo (2007). “Cien años de soledad y la narrativa de lo real-maravilloso americano” en *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Colombia: Alfaguara/ Asociación de Academias de la lengua española.  
\_\_\_\_\_ (2008). “Carlos Fuentes, epígono y precursor” en *La región más transparente*. Edición conmemorativa. México: Alfaguara/ Academia mexicana de la lengua.
- CHEVALIER, Jean (1989). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CORTÁZAR, Julio (2006a). *Rayuela*. España: Punto de lectura.  
\_\_\_\_\_ (2006b). “Otro cielo” en *Cuentos Completos I*. México: Alfaguara.

- CUEVAS Velasco, Norma (2006). *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. México: Casa Juan Pablos / Universidad Autónoma Metropolitana. Biblioteca Signos.
- CULLER, Jonathan (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- ECO, Umberto (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. 2ed. España: Cambridge University Press.
- FERRATER Mora, José (1994). *Diccionario de filosofía. Q-Z*. España: Ariel.
- FUENTES, Carlos (2008). *Aura*. México: Ediciones Era.
- FRANK, Joseph (1981). “Spatial Form: Thirty Year After” en J. R. SMITTEN Y A. DAGHISTANY (eds.). |
- GENETTE, Gerard (1989). “La literatura y el espacio” en *Figuras II*. España: Lumen.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- GREIMAS, Julien Algirdas (1979a). “Pour un sémiologie topologique” en *Sémiotique de l'espace*. París: Denoël/ Gonthier.
- \_\_\_\_\_ y J. Courtés (1979b) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España: Gredos.
- GUZMÁN Díaz, José Manuel (2013). “El espacio de la Ciudad de México en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes” en *Cultura y representaciones sociales*. Vol. 17. Semestral. Universidad Nacional Autónoma de México. 142-185pp.
- HAFFAF, Renata (2011). “Mogador y los arabescos en el espacio del deseo de Alberto Ruy Sánchez” [En línea]. *Études romanes de brno*. 32, Vol. 1. Disponible en: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114894/1\\_EtudesRomaneEtudesR\\_41-2011-1\\_20.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114894/1_EtudesRomaneEtudesR_41-2011-1_20.pdf?sequence=1). (Consulta: 2 de noviembre 2014).

- HAMMON, Philipe (1972). “¿Qué es una descripción?” en *Poéticas 2*.
- INGARDEN, Roman (1998). *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis H. México: Universidad Iberoamericana / Taurus.
- ISER, Wolfgang (2011). “La estructura apelativa de los textos” y “El acto de la lectura: Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético” en Rall Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. 2 ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEBEDEV, Jorge (2015). “Una estética del deseo. Entrevista con Alberto Ruy Sánchez” en *Revista de la Universidad de México* [En línea]. Disponible en: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/3040/4278](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/3040/4278).
- LESSING, Gotthold Ephraim (1960). *Laocoonte*. Trad. Amalia Raggio. México: UNAM.
- LLARENA, Alicia (2002). “Espacio y literatura en Hispanoamérica” en de Navascués Javier (comp.). *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamérica/ Frankfurt am Main: Veruert.
- LONDOÑO Palacio, Olga Lucía (2012) “Mogador, ciudad y cuerpo: análisis estructural de *Los jardines secretos de Mogador*” *Bitácora 20* [En línea] Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 107-117pp. Disponible en: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/24153> (Consulta: 12 de marzo 2014).
- LÓPEZ Baralt, Luce. “El Simurg de Alberto Ruy Sánchez” [en línea]. Disponible en: <http://www.angelfire.com/ar2/libros/simurg.html> (Consulta: 17 de abril 2017).
- LOTMAN, Yuri (1970). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Akal.
- MAFFESOLI, Michel (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios.

- MANGUEL, Alberto (1999). "Una geografía erótica" en Ruy Sánchez, Alberto. *De agua y Aire*. México: UNAM. Colección Voz Viva.
- MANZONI, Celina (2003). "Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*" en *La fugitiva contemporaneidad*. Argentina: Corregidora
- MEDINA, Eduardo (2006). "Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el latinoamericanismo" en *Tabula Rasa*. núm 5. Julio-diciembre, pp. 67-83. Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- MONSIVÁIS, Carlos (2001). "Dueños de la noche porque en ella recordamos". En García.
- MONTALBETTI, Jean (1984). "Cortázar et son doublé" [entrevista]. *Magazine Littéraire*. Núm 203, 80-85. París.
- MORÁBITO, Fabio (2004). *También Berlín se olvida*. México: Tusquets.
- MORILLA Palacios, Ana (2009). "La Atlántida y Macondo: Mito y utopía literaria". *Studia Histórica: Historia antigua*. Vol 27. pp. 129-145. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- NAGY-ZEKMI, Silvia (2008). "Buscando el Este en el Oeste: Prácticas orientalistas en la literatura latinoamericana" en *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica*. España: Iberoamericana/ Vervuert.
- O' REVAULT, D' Allones (1977). *Creación artística y promesas de libertad*. Barcelona: Gilli.
- PAZ, Octavio (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. España: Seix Barral.
- PAÚL Arranz, María del Mar (1999). "Alberto Ruy Sánchez, calígrafo del erotismo" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXV. Núm 187. pp. 357-371.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio den los textos narrativos*. México: Universidad Nacional Autónoma/ Siglo XXI.
- POULET (1961). *Les metamorphoses du circle*. París: Plon.

ROJAS, Urrutia Carlos (2017). “Alberto Ruy Sánchez. Mogador como geografía del deseo” en *Correo del libro* [en línea]. México: Educal. (Consulta: 19 abril 2017).

ROVIRA Sánchez, Amparo (1990) “El papel del lector visto por algunos teóricos de la literatura” [en línea]. Disponible en: [cdigital.uv.mx/handle/123456789/6393](http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6393) Universidad de Valencia, España. (Consulta: 2 de abril 2015).

RUIZ Otero, Silvia (2006). *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México: Universidad Iberoamericana/ Ediciones Eón.

\_\_\_\_\_ “La literatura y los valores fundamentales” [Conferencia], Universidad Iberoamericana, León.

RUY SÁNCHEZ, Alberto (2014). *Quinteto de Mogador*. México: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2011). “Identidades Fugitivas” en *Fractal. Revista trimestral* [en línea]. N°62. Julio-Septiembre. Disponible en: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal62AlbertoRuySanchez.html> (Consultado el 13 de agosto 2019).

\_\_\_\_\_ (2010a). *En los labios del agua*. México: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2010b). *Los jardines secretos de Mogador*. México: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2010c). *Nueve veces el asombro*. México: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2008). *La mano del fuego*. México: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2005). “Mogador: El puerto de los secretos” [en línea]. Disponible en: <http://www.angelfire.com/ar2/libros/otromog.html> (Consulta: abril 2005).

\_\_\_\_\_ (1996). *Los nombres del aire*. México: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (s.f.) “Mogador: El puerto de los secretos” [En línea]. Disponible en: <http://www.angelfire.com/ar2/libros/otromog.html>. (Consulta: 4 de junio 2015).

SAID, Edward (2013). *Orientalismo*. España: Debolsillo.

- SÁNCHEZ Carbó, José Adalberto (2009). *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México* [Tesis Doctoral]. Universidad de Salamanca. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.
- SARLO, Beatriz (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- SILVA, José Asunción (1996). *Obra completa*. H. Orjuela, Héctor (coordinador). España: ALLCA XX/ Universidad de Costa Rica.
- SCHNAIDT, Nelly (2010). “Espacio pensado, espacio figurado, espacio vivido” [En línea] en *La cultura arquitectónica*. ELISAVA/ Barcelona. Disponible en: <http://tdd.elisava.net/coleccion/la-cultura-arquitectonica-el-discurs-del-disseny-el-disseny-i-la-seva-historia/schnaidt-es> (Consulta: 8 de septiembre 2014).
- SCHWARTZ, Marcy (2010). *Inventiones urbanas: Ficción y ciudad latinoamericanas*. Argentina: Corregidor.
- SHKLOVSKI, Viktor (1970). “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela” en TODOROV (antol.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SORIANO NIETO, Nieves (2005). “Rayuela: desde París a Buenos Aires o la búsqueda del antihéroe en *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea]. N°28. 2004-2005. España: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/rayuela.html> (Consulta: 8 de mayo 2015)
- TORNERO, Angélica (2007). “El objeto puramente intencional y la concretización en la propuesta de Roman Ingarden” en *CAUCE: Revista Internacional filológica y su Didáctica*.
- TUDORAS, Laura Eugenia (2007). “El cuerpo: sueños, deseos y jardines orientales a flor de piel” en *Revista de filología Románica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Anejo V. 323-334 pp.

- \_\_\_\_\_ (2006). “El viaje de los sentidos en los jardines secretos de Mogador” en *Revista de filología Románica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Anejo IV. 387-398 pp.
- VALENZUELA Navarrete, Gabriela (2012). “Agua, aire, pájaros y ventanas: mitologías y símbolos eróticos en *Los nombres del aire*, de Alberto Ruy Sánchez” en *Altextexto* [Digital]
- VARGAS Llosa, Mario (2007). “*Cien años de soledad*. Realidad total, novela total” en *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Colombia: Alfaguara/ Asociación de Academias de la lengua española.
- VALLES Calatrava, José R. (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Grupo de investigación de Teoría y Literatura Comparada.
- VOGT, Wolfgang (2005). *El islam y la literatura occidental*. México: Universidad de Guadalajara.
- WELLECK, Rene y Warren Austin (2002). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- YÁÑEZ, Agustín (1954). *Al filo del agua*. México: Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos.
- ZUBIARRE, María Teresa (2001). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, Lengua y Estudios Literarios.
- ZORAN, Gabriel (1984). “Towards a Theory of Space in Narrative” en *Poetics Today*.5.

