



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

POESÍA Y ESPACIO EN *LOS NOMBRES DEL AIRE*

T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

FRANCISCO JOSÉ AUGUSTO OLVERA RUVALCABA

ASESORA

DRA. VERÓNICA VOLKOW FERNÁNDEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, DF., 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi asesora Dra. Verónica Volkow por el gran compromiso que mostró a lo largo del proyecto. Su apoyo y dirección fue fundamental para la realización de este trabajo. Sus observaciones enriquecieron totalmente el enfoque de mi investigación. A los sinodales Dr. Eduardo Casar, Mtra. Anamari Gomís, Dr. Juan Coronado y Dr. Israel Ramírez por aceptar ser parte del jurado. A Anamari Gomís porque en su clase de literatura mexicana descubrí la novela de *Los Nombres del aire*.

*A mi madre*  
*por su infinito amor y su inconmensurable paciencia*

*A mi hermana*

*por su inmenso apoyo y su complicidad en el camino del dhamma*

## Índice

Introducción .....	6
I Alberto Ruy Sánchez y su búsqueda de una poética del deseo .....	8
1.1 <i>Los nombres del aire</i> .....	12

### Primera parte

II Gastón Bachelard y la poética del espacio .....	16
2.1 La imagen poética .....	19

### Segunda parte

#### Espacios narrativos

III La ventana y el mar: principio de ensoñación poética.....	23
3.1 La ventana como imagen de la casa .....	25
3.2 Ventana y universo .....	27
3.3 Ventana bajo el símbolo del cofrecillo .....	28
3.4 Ventana como nido.....	29
3.5 Ventana como rincón.....	31
3.6 Mar y ensoñación.....	31
IV La ciudad de Mogador: imagen y metáfora.....	37
4.1 La ciudad como imagen de la concha .....	39
4.2 La ciudad como metáfora del cuerpo femenino .....	44
V El <i>hammam</i> : centro de la espiral.....	49
Conclusiones .....	60
Bibliografía.....	63

## Introducción

*Los nombres del aire* es una novela contemporánea que no se avoca a una narrativa tradicional, es decir, aquella narración cuya línea dramática tiene un desarrollo, un clímax y un desenlace. La propuesta de Alberto Ruy Sánchez se basa en la construcción de un espacio narrativo/poético diseñado para intensificar las sensaciones del lector. La importancia de su novela, *Los nombres del aire*, consiste en el manejo de un lenguaje creador de atmósferas.

Escaso ha sido el trabajo de investigación que se ocupa de la categoría espacial en la novela, de ahí la necesidad de proponer una lectura que enfoque su interés en el diseño de un espacio propiciador de ensoñación (quedando mezclados acción narrativa y ensoñación poética). La novela *de Los nombres del aire* promueve en el lector una profundización de su propia existencia; tiene que imaginar a fondo para poder hacer suyas las imágenes poéticas de la ciudad de Mogador. El lector "habita" Mogador gracias a que los recuerdos de su morar en el mundo se despliegan en el espacio narrativo de la novela. Por lo tanto, este trabajo parte de la hipótesis de que Alberto Ruy Sánchez, en *Los nombres del aire*, diseña un espacio narrativo propiciador de ensoñación.

La fuerte carga poética del texto exige una metodología más a fin a la poesía que a la narrativa, por ello nos proponemos un análisis basado en algunos elementos de la tipología que plantea Gastón Bachelard en *La poética del espacio*.

De tal modo, en el primer capítulo, "Alberto Ruy Sánchez y su búsqueda de una poética del deseo," daremos una breve semblanza de la vida del autor, sus inquietudes, su idea de erotismo, etcétera. A su vez, revisaremos el argumento de la novela y con ello la idea de literatura que defiende Ruy Sánchez: "la prosa de intensidades."

En el segundo capítulo, "Bachelard y el espacio", daremos un repaso general de algunos elementos de la tipología que plantea Bachelard, como: la casa, casa y universo, el cajón, los cofres, los armarios, el nido, la concha y los rincones. Ésta

se empleará para analizar los tres espacios narrativos de la novela. Enseguida, repasaremos brevemente los elementos que constituyen una fenomenología de la imaginación vinculada a la imagen poética (resonancia-repercusión).

En el tercer capítulo, “La ventana y el mar: principio de ensoñación”, se analiza cómo funciona el espacio de la ventana dentro de la novela, considerando que el espacio narrativo, en su totalidad, no sólo da consistencia al relato, sino que también funge como estructura y límite de éste. Partiendo de la tipología de Bachelard (la casa, casa y universo, el rincón) se contempla la ventana como un centro de intimidad, un centro compacto de ensueño.

En el cuarto capítulo, “La ciudad de Mogador: imagen y metáfora,” se analizan los distintos aspectos simbólicos de la ciudad (toda la simbología bajo la propuesta original de Bachelard). A partir de la imagen de la espiral se construye el espacio y con ello la imagen de la concha. De tal manera que la figura de la espiral está vinculada a la calle principal de Mogador, “La Vía del Caracol”.

Finalmente, con el quinto capítulo, “El *hammam*: centro de la espiral,” se busca profundizar en la tipología de la concha que plantea Bachelard. Se considera el *hammam* como el gran centro de la espiral; se analiza el valor sagrado del espacio.

## I Alberto Ruy Sánchez y su búsqueda de una poética del deseo

*El deseo es un laberinto que nunca  
deja de sorprender...*

Alberto Ruy Sánchez

Alberto Ruy Sánchez es un escritor que se adentra en la realidad absoluta del erotismo. Propone que no hay ser humano que viva sin pasión, que viva sin algún tipo de deseo: amor, juventud, sexo, poder, reconocimiento... El deseo es la fuerza generadora de vida, y por lo tanto de la imaginación y la fantasía. Negarlo es negarse a sí mismo. Ruy Sánchez, en una entrevista, dice al respecto:

Siento que el deseo es la atracción entre personas con imaginación. Tú sabes que el deseo es instintivo y casi animal, pero la parte humana es lo que le pones de imaginación. Esa imaginación, contrariamente a lo que se piensa, es un freno también. Te permite no aventarte sobre la persona que deseas sino imaginar, crear imágenes [...] Te hace tener conciencia de que es un sueño, que la imaginación deseante cumple muchas funciones, y es un universo prodigioso.<sup>1</sup>

El erotismo, en Ruy Sánchez, es como un despertar dentro del sueño; no se puede simplificar con una somera descripción del acto sexual, por el contrario, se convierte en metáfora de lo inaprensible, como el sofocante aliento contenido del alma que grita en silencio su “tempestad callada”. Leer su obra es dejarse navegar por el deseo que vive en todo ser que habita el mundo. Nos da la sensación de que descifra el lenguaje secreto que se aloja en el alma del ser humano.

---

<sup>1</sup> Olinka Ávila *et al.*, “Busco la metáfora del erotismo en el mundo”, entrevista a Alberto Ruy Sánchez, en <<http://albertoruysánchez.com>>. [Consulta: 2 de agosto, 2014.]

Cualquier escritor, en su inicio, se entrega, por una parte, a la búsqueda de una voz narrativa propia, una voz que trascienda las barreras culturales, que hable de experiencias comunes desde una perspectiva única; y por otro lado, a una idea clara acerca del acto de escribir. En esta búsqueda se engendra la inquietud de Ruy Sánchez por la temática del deseo y sus distintas facetas.

Su anhelo de ser escritor surge de la tradición familiar de contar historias. En la entrevista realizada por Patricio de Icaza, “La espiral narrativa de Mogador”, Ruy Sánchez recuerda que desde pequeño gozó de momentos memorables con sus abuelos y del placer deslumbrante que encierra el acto de escuchar historias. El autor rememora cuando su abuela, Paz González Lacy, le contaba cómo la visitaban los muertos en la noche y le narraban todas las historias de las que no se pueden enterar los vivos. El futuro escritor, como cualquier niño, imaginaba; vivía en ese mundo que, por un instante, se desplegaba ante él.

En su juventud, Ruy Sánchez experimenta la gozosa seducción del desarraigo absoluto. A los veintitrés años viaja a Francia, guiado por el deseo de seguir a Margarita de Orellana, su actual esposa. En París, estudia con las grandes figuras del momento: Roland Barthes, Gilles Deleuze y Jacques Rancière, entre otros. Ocho años fuera de México le permiten ver las cosas a la distancia y formarse una idea clara de lo que busca: “Escribir lo que necesito en la forma que necesito, procurando una excelencia en la realización estética, pero sin preocuparme cómo será esa obra clasificada”.<sup>2</sup>

A su regreso a México, comienza a escribir una columna semanal, “Al filo de las hojas”, en el suplemento *Sábado*. Ruy Sánchez recuerda cómo una mañana sucede algo inesperado: recibe una llamada de Octavio Paz (había leído sus escritos) en la que lo invita a colaborar en la revista *Vuelta*. En septiembre de 1983 publica por primera vez una versión de *Los demonios de la lengua*. Un año

---

<sup>2</sup> Patricio de Icaza, “La espiral narrativa de Mogador”, entrevista a Alberto Ruy Sánchez, en <<http://www.albertoruysanchez.com/>>. [Consulta: 2 de agosto de 2014.]

después comienza a trabajar con Octavio Paz en la redacción de la revista. La relación de trabajo que tiene con Paz se transforma en una gran amistad.

El primer viaje que emprende Ruy Sánchez, en 1975, a la ciudad de Essaouira, en Marruecos, de alguna forma es un viaje iniciático. Ruy Sánchez hace un gran hallazgo personal: encuentra un espacio en el que la dimensión poética está presente en todo: en el oleaje del mar que golpea las murallas que rodean la ciudad, en el olor yodado que se eleva del océano y en el aire que recoge la esencia del que se cruza en su camino y lo eleva en un momento fugaz de eternidad. El viaje a Marruecos es una ventana hacia lo desconocido, donde, una vez alejado del lugar común, los devoradores fantasmas de la melancolía se esfuman a través de aquel aire salitroso que acaricia sus sentidos.

Tras la visita a Essaouira, una inquietud crece en su interior: “Me fue obsesionando la idea de que en esa ciudad el aire te toca y te trae en secreto el nombre de la persona amada. Sólo el enamorado sabe leer ese nombre en el viento [...] El aire es para mí la primera imagen elemental del deseo y en él viajan los nombres de quien anhelamos más íntimamente”.<sup>3</sup> La imagen del aire se convirtió en el elemento detonador de la historia que narra en su primera novela *Los nombres del aire*, publicada en el año de 1987 por la editorial Joaquín Mortiz (ese mismo año obtiene el premio Xavier Villaurrutia). Es una novela forjada en gran parte mientras vivía en Europa (en un aislamiento total de su generación de escritores). Este libro es el origen de la exploración poética del deseo, que tomará forma a lo largo de cinco novelas: “El quinteto de Mogador.” A pesar de que cada libro aborda, desde distintas perspectivas, la exploración de lo invisible (lo que

---

<sup>3</sup>Alberto Ruy Sánchez, “Essaouira y la imaginación Material”, en <<http://www.angelfire.com/ar2/libros/LAIMAG.htm>>. [Consulta: 2 de agosto, 2014.]

sucede en el mundo de la imaginación de los cuerpos que desean y aman), cada uno es completamente distinto al otro:

Cada volumen de este ciclo sobre el deseo es un punto de vista distinto sobre un microcosmos, un poco como un cubo cuyo interior se ha visto cada vez desde una ventana diferente. Y en este sentido, en cada uno de los libros, hay diferentes aportaciones, diferentes ángulos. En *Los nombres del aire* se habla del deseo femenino. En *Los labios del agua* del deseo masculino. Y en *Los jardines secretos de Mogador* hay una conjunción de deseos, hay un reto que impone la mujer al hombre, hay una pregunta sobre las condiciones de encuentro de ambos deseos.<sup>4</sup>

Alberto Ruy Sánchez, gracias a su inquietud, emprendió un trabajo de escritura que le ha llevado cerca de veinte años (en 1987, escribió el título que abre la colección y en el año 2007 publicó el libro que finaliza su quinteto, *La mano de fuego*). En esos años, Ruy Sánchez ha pulido un estilo propio, una mezcla de prosa y poesía que él mismo ha denominado como “prosa de intensidades”.

Este género, “prosa de intensidades”, consiste en dar un lugar privilegiado a la imagen poética, a través de momentos intensos que experimentan los personajes principales de sus novelas. Al parecer, Ruy Sánchez retoma la idea de intensidad de Pierre Klossowski, quien propone que las tonalidades que experimenta el hombre son fluctuaciones de intensidad, de tal manera que el sentimiento más elevado, la tonalidad más alta, está determinada por una escala de altas y bajas en la intensidad.

La “prosa de intensidades” de Ruy Sánchez es una literatura innovadora, debido a su estructura y argumento; requiere un esfuerzo del lector, una forma distinta de leer. En la “prosa de intensidades”, la imagen poética domina sobre cualquier anécdota, es decir, el lector no busca descifrar hilos de suspenso dentro

---

<sup>4</sup> Felipe Varela Castellanos, “La dimensión estética como política y como poética, entrevista con Alberto Ruy Sánchez”, en <<http://www.albertoruy Sanchez.com/>>. [Consulta: 2 de agosto, 2014.]

de la trama, por el contrario, simplemente disfruta y habita ese ámbito creado por el narrador.

Pocas personas se dejan dominar por la obsesión del tema de un deseo que quema desde adentro, que busca salir del anonimato. Esta es la tarea del escritor comprometido consigo mismo. La obsesión por la temática del deseo condujo a Ruy Sánchez a emprender un periplo del que tal vez nunca regresó, pues como los personajes de sus novelas, vive poseído por el deseo; su única realidad, su motor de vida, su laberinto...

### 1.1 *Los nombres del aire*

Publicada en México por la editorial Joaquín Mortiz en el año de 1987, *Los nombres del aire* forma parte de un ciclo de novelas denominadas por su autor como “el quinteto de Mogador”: *En los labios del agua*; *Los jardines secretos de Mogador*, *voces de tierra*; *La mano de fuego* y *Nueve veces el asombro*.

Alberto Ruy Sánchez configura la novela de *Los nombres del aire* como un ámbito. Su intención es envolver al lector (que éste habite el universo creado por el narrador). Ruy Sánchez, acerca de su novela, dice:

En ese afán artesanal de composición literaria tuve el deseo de que el lector entrara al libro como se entra a un edificio, a un ámbito, a un espacio, a una arquitectura. Que el lector sintiera y deseara avanzar en ese espacio o irse o quedarse en una esquina tan sólo, atraído tal vez por una luz final o al fondo. Llevado más por un conjunto de sensaciones atractivas que por la pregunta recurrente de suspenso tradicional del tipo ¿quién fue el asesino?<sup>5</sup>

La estructura de *Los nombres del aire* se construye a partir de cuatro personajes que están unidos en una composición en espiral: Fatma, Amjrus, Mohamed y Kadya. El espacio narrativo, que acoge las diversas historias de los personajes, es la ciudad marroquí de Mogador (trazada a partir de la figura de la espiral). En el centro de la ciudad se ubica el *hammam* o baño público. En este último lugar, Fatma experimenta los momentos más intensos de la novela.

---

<sup>5</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los nombres del aire*, p. 118.

Describir el argumento de *Los nombres del aire*, en primera instancia, parece una tarea fácil: Fatma, la protagonista, vive aislada del mundo; encerrada en su habitación pasa largas horas del día contemplando el mar a través de la celosía de su ventana. Los habitantes de la ciudad se preguntan cuál es la razón de su melancolía, urden historias e imaginan leyendas. Son atrapados por la misteriosa figura de la niña mujer que se refugia tras la celosía de la ventana. En resumen, Fatma desea a alguien y ella, a su vez, es deseada por los habitantes de la ciudad.

A pesar de la aparente “simplicidad” de la historia, resumir la trama de la novela no es una labor sencilla. La complejidad del argumento consiste en que la historia que se narra está estrechamente vinculada al espacio narrativo. Por lo tanto, el lector se adentra en un espacio cerrado y poetizado al máximo. La imagen poética, en la novela, ordena y determina el espacio narrativo; provoca tanto en el lector como en el personaje principal un goce poético que paulatinamente se intensifica conforme avanza la narración.

La novela de *Los nombres del aire* describe el doloroso y profundo despertar sexual de Fatma. Ella se sumerge en una ensoñación solitaria que parcialmente envuelve su mundo adolescente. A través de su mirada deseante, Fatma configura una realidad alterna en la que, aparentemente, el tiempo se detiene. La única realidad tangible es el deseo que nace en la intimidad más honda de su alma. Todos los sucesos ocurren bajo el resguardo que despliega la gran muralla blanca que rodea la ciudad.

La novela comienza con una descripción del amanecer y atardecer marinos. Fatma observa desde su ventana cada detalle del paisaje que se le presenta (con un estilo lírico se narra el estado de sonambulismo que experimenta la dama en la ventana). La abuela de Fatma, Aisha, se da cuenta de que algo le sucede a su nieta. Para develar el misterio, recurre a un juego de cartas, muy común en la ciudad de Mogador, conocido como “La Baraja”. Fatma elige tres cartas, las primeras que hablarán de ella (la primera, un pájaro altivo que vuela con el pico vuelto hacia donde viaja el aire; la segunda, la espiral, el pájaro que lleva dentro

vuela en espiral; la tercera muestra que con la espiral viene el número nueve, los pasos que la separan de su destino). Aisha extiende otro juego de cartas en forma de espiral y en el centro acomoda cuatro cartas más, colocadas en forma de un pequeño cuadrado imaginario. Este dibujo corresponde al diseño de la ciudad y la calle del caracol que rodea toda la plaza hasta donde se encuentra el baño público, el *hammam*. Una a una, voltea las cartas; finalmente se devela el misterio: Fatma busca algo que ha perdido y se ha apoderado de ella. Aisha ve otro pájaro dentro de la espiral de fuego de su nieta. Fatma busca a ese pájaro.

Frente a la ventana, Fatma intriga a los habitantes de Mogador por la tela de misterio que la envuelve. Ella es la figura clave de la espiral en la que el deseo irradia de sí, envolviendo a los seres y las cosas que la rodean. El primer habitante trastocado por el aire de ausencia de la protagonista es Mohamed, el joven estudioso del Corán. “Comenzó a pensar en ella más allá del tiempo en el que la veía; fue invadiendo sus horas de reposo, sus horas de lectura y al poco tiempo también sus horas de oración”.<sup>6</sup>

Fatma es una presencia ausente. Los habitantes de la ciudad comienzan a urdir historias sobre ella, en las que intervienen las proyecciones de sus propios deseos. Fatma a veces vibra con ellos pero no los conserva, los ve pasar a través de su cuerpo; jamás es poseída. De esta manera se posan los deseos de Mohamed, el estudioso del Corán y de Amjrur, el obeso vendedor de pescado.

Acompaña la travesía de Fatma la suave presencia del viento, el olor salitroso del mar, la humedad del clima y la fuerza intempestiva del aire que reclama su presencia. Ese roce eólico que acaricia su piel la conduce hasta el *hammam*, donde una bruma púrpura, con pasmosa lentitud, sube por sus muslos, dejándole el ardor de una suave caricia. Finalmente, esa presencia toma forma femenina, su nombre es Kadya. En la sala principal del *hammam* se da el encuentro amoroso entre las dos mujeres.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.28.

Dos miradas se cruzaron como los arcos de una bóveda diseñada tiempo atrás. Pero sus gestos se tejieron de otro modo. Fatma se alojó en una pasividad que pedía ser complacida, de la misma manera que un dibujo reposado en el fondo de una vasija pide ser descubierto y admirado al terminar de beber. Kadya llegó hasta ella como una elaborada pero rápida caída de agua: una cascada en filigrana.<sup>7</sup>

Fatma, con la intención de atesorar esos momentos, cierra los ojos para guardar “el sabor del silencio”, sin embargo, al abrirlos descubre que Kadya ya no está a su lado. A partir de este momento se entrega a la búsqueda de su gran amor: “En su pasión por impregnar todas las cosas con la ausencia de Kadya, en todas depositaba su presencia, llenaba un vacío hablándose de ella. Y hacía que todo formara parte de ese diálogo secreto”.<sup>8</sup> Fatma deambula por la ciudad con la idea de un azaroso encuentro; sin éxito en su empresa, se refugia tras la celosía de su ventana con la mirada anhelante volcada hacia el mar. En este punto comienza la novela: Fatma deseando a Kadya en secreto.

Al estar estructurada bajo la figura de la espiral, la historia termina donde comienza: Fatma obcecada con la mirada posada en la inmensidad del mar, anhelando en secreto las caricias de Kadya, la mujer misteriosa.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 85.

## II Gastón Bachelard y la poética del espacio

La fuerte carga poética y simbólica que presenta el espacio narrativo de *Los nombres del aire* nos invita a intentar abordarlo desde la tipología que propone Gastón Bachelard para estudiar los espacios poéticos que propician la ensoñación (según Bachelard, todo espacio es una categoría simbólica que involucra una forma de poetizar el mundo). El fenomenólogo francés, en *La poética del espacio*, centra su atención en las imágenes del espacio feliz, el espacio amablemente habitado (con fuerte carga poética y simbólica). Propone una tipología vinculada a la creación activa de imágenes poéticas, nos dice:

La fenomenología de la imagen nos pide que activemos la participación en la imaginación creadora. Dado que la finalidad de toda fenomenología consiste en traer al presente la toma de conciencia, en un tiempo de extrema tensión, deberemos concluir que no existe, en lo que se refiere a los caracteres de la imaginación, una fenomenología de la pasividad.<sup>9</sup>

Bachelard parte de la idea de que todo espacio revestido de valores humanos es digno de análisis. Su objetivo fundamental es determinar el valor ontológico que adquieren los espacios domésticos. Para ello esboza una poética de la casa, en la que recrea la simbología de ciertos objetos (cajones, armarios y cofres) con la finalidad de determinar el valor humano que adquieren éstos, ya que defienden la intimidad del hombre contra las fuerzas adversas del universo. Bachelard afirma que las imágenes de intimidad se concentran en los espacios domésticos. Así, señala:

---

<sup>9</sup> Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 14.

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el 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 protege.<sup>10</sup>

Bachelard plantea que la casa es el instrumento de análisis fenomenológico del alma humana (opera en dos sentidos en la conciencia del hombre: él está en la casa tanto como la casa está en él). El ser humano despliega los valores de la función de habitar de acuerdo a la configuración de alguna antigua morada, especialmente su casa de la infancia. El valor de las imágenes de la casa se concentra en los espacios de posesión, donde el hombre encuentra un resguardo del mundo.

El fenomenólogo francés considera que es importante conocer las virtudes de la función de habitar. Su meta es captar el origen de la felicidad central que encierra cualquier espacio habitado, dado que el hombre de ensueño sensibiliza los límites de su albergue cuando experimenta la seguridad del amparo; vive la casa en toda su realidad poética, la asocia a sus pensamientos y sus sueños. Es por esta razón que todos los refugios en los que el hombre encuentra albergue tienen valores primarios de onirismo. Y sólo mediante el ensueño podrá habitar de nuevo este espacio.

Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de ensueño [...] somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.<sup>11</sup>

La experiencia del espacio reconfortante sólo se puede vivir una vez que se atraviesa el umbral del ensueño de las soledades contenidas. En esta región de ensoñación, los espacios mantendrán un valor positivo, es decir, una sensación consoladora para quien los evoque. La casa es la morada del ensueño porque

---

<sup>10</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 28.

<sup>11</sup> G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 48.

protege al hombre y le permite soñar bajo la calidez de su resguardo, por lo tanto es un espacio reconfortante.

Bachelard considera que es fundamental localizar la intimidad en los espacios habitados, ya que el hombre de ensueño conforma su universo de acuerdo a estos lugares. Las casas del recuerdo, que conducen hacia el umbral de la ensoñación, se resisten a cualquier descripción excesiva con el fin de no ocultar la intimidad que resguardan sus muros. El poeta, como hombre de ensueño, puede recordar alguna antigua morada, incluso percibir un olor de su infancia, sin embargo, para poder adentrarse en los recuerdos del pasado es necesario que imagine a fondo. Al desdibujar la casa, y dotarla como centro de ensueño, el poeta se sitúa en un umbral de onirismo puro.

La casa y el universo son dos polos que se complementan; ambos se animan mutuamente en el reino de la imaginación, uno no puede existir sin el otro. Bachelard plantea que en la dinámica que se da entre casa y universo, la casa se vive a plenitud, pues no es un espacio inerte, sino que trasciende el valor arquitectónico dado por el hombre; dice al respecto: "Frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos".<sup>12</sup>

La trasposición de valores humanos en el espacio se efectúa en cuanto el hombre prefigura su morada como un lugar donde encuentra consuelo, por lo cual la casa es un espacio que condensa y defiende la intimidad; el hombre concentra ahí las ensoñaciones de su propia intimidad, como señala Bachelard: "Las casas perdidas para siempre viven en nosotros. Insisten en nosotros para revivir, como si esperaran que les prestáramos un suplemento de ser [...] ¡Cómo adquieren súbitamente nuestros viejos recuerdos una viva posibilidad de ser!"<sup>13</sup>

La poesía de la casa se concentra en los valores de protección que despliega para el ser que la habita. El hombre cruza el umbral de onirismo cuando reconoce el valor que tiene la casa como espacio que resguarda su intimidad. Es por esta razón que la imagen de la casa debe permanecer fuera de cualquier acto

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 88.

descriptivo, pues una imagen con estas características se torna sumamente inspiradora para el soñador, ya que, al imaginar a fondo, los espacios amados se despliegan ante él cuando su alma los evoca.

La casa revela el estado del alma de su habitante, anuncia su intimidad. El hombre de ensueño rememora la intimidad de sus soledades contenidas una vez que “habita” una imagen en la que se concentran los valores de la casa. Al experimentar este goce poético, su alma también encarna el espacio.

Después de analizar las imágenes de la casa, Bachelard enfoca su estudio a al simbolismo de algunas tipologías domésticas, como el cajón, el cofre y el armario; en ellas se despliega una estética de lo oculto (quien entierra un tesoro se entierra con él). Toda intimidad se esconde y el hombre es su escondite. Según Bachelard, lo oculto en el hombre y lo oculto en las cosas corresponde al mismo topoanálisis. A su vez, el fenomenólogo francés estudia los ensueños de intimidad con las imágenes del nido, la concha y el rincón (espacios donde se revela la función de habitar).

## 2.1 La imagen poética

Bachelard se inspira en la metafísica para desarrollar su fenomenología; centra su atención en el momento en el que el lector “habita” una imagen poética, y su alma encarna en ella, es decir, cuando la imagen surge en una conciencia individual. Bachelard afirma que la imagen poética es un ser autónomo, puesto que no es el producto de los recuerdos alojados en la conciencia del hombre. Por el contrario, los ecos dormidos (recuerdos) resuenan en el resplandor que despliega la imagen.

Cuando se “habita” una imagen poética se despierta un arquetipo dormido, es decir, un recuerdo alojado en el inconsciente (Bachelard denomina esto como el fenómeno de arrastre). La imagen poética tiene una existencia propia; no necesita un saber específico, pues nace en el ensueño del poeta que crea imágenes innovadoras:

El ensueño es por sí sólo una instancia psíquica que se confunde frecuentemente con el sueño, pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que no sólo goza de sí mismo, sino que prepara para otras almas

goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela sin tensión, descansada y activa.<sup>14</sup>

Para experimentar la dicha que encierra una imagen poética no hace falta prefigurarla, porque, gracias a su espontaneidad, la imagen conecta al ser que la habita con su luz poética interior, como menciona Bachelard:

En una imagen poética el alma dice su presencia [...]. El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los lugares comunes, era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse con ella.<sup>15</sup>

El fenómeno poético está conformado por dos polos: resonancia y repercusión.<sup>16</sup> Bachelard menciona que las resonancias se despliegan en distintos ámbitos intelectuales de la vida personal, al contrario de la repercusión, la cual exige una profundización de la propia existencia, es decir, que el lector haga suyo el poema. Para experimentar plenamente la revelación poética es necesario que se dé el fenómeno de repercusión; a partir de esta instancia, la imagen poética siembra raíces en el alma del lector.

Bachelard pretende alejarse de las resonancias sentimentales (asociadas al espíritu) dando mayor peso a la repercusión, pues, según él, ésta pertenece al alma.<sup>17</sup> Es por esa razón que el despertar de la creación poética sólo puede surgir a partir de la repercusión vinculada a la imagen, ya que sólo en esta instancia se puede alcanzar el goce poético.

---

<sup>14</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 13.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> En muchas circunstancias, debe reconocerse que la poesía es un compromiso del alma. La conciencia asociada al alma es más reposada, menos intencionada que la conciencia asociada a los fenómenos del espíritu. En los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber. Las dialécticas de la inspiración y el talento se iluminan si se consideran sus dos polos: el alma y el espíritu. [...] para hacer un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyecto. Pero para una simple imagen poética, no hay proyecto, no hace falta más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma dice su presencia. *Cf. idem*.

El poeta, al crear un poema, se entrega sin reservas con el fin de cruzar el umbral de la creación poética, por lo cual resulta ocioso buscar antecedentes a una imagen, dado que ésta tiene un ser propio. Bachelard propone tomar la imagen poética en su ser, lo cual implica que no es necesario haber vivido los sufrimientos del poeta para experimentar la dicha del goce poético:

La sublimación, en poesía, supera la psicología del alma terrestremente desgraciada, es un eje: la poesía tiene una felicidad que le es propia sea cual fuere el drama que descubre [...] se trata de pasar fenomenológicamente a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea. Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje.<sup>18</sup>

La sublimación pura anula el pasado de la imagen y se enfrenta de lleno a la novedad, aborda imágenes nuevas, imágenes que están fuera del lugar común, imágenes que sólo puede crear el poeta. (La ontología de la imagen consiste en la luz que arroja sobre el alma que la habita). De esta manera, la imagen que crea el poeta no es un simple sustituto de la realidad; su tarea consiste en rebasarla y trascender el lugar común con la finalidad de abrir el campo a un nuevo estado de percepción.

Desde mi planteamiento, el espacio creado(a partir de imágenes) por Alberto Ruy Sánchez no puede concebirse como un espacio inerte, tomando en cuenta sólo su categoría como espacio narrativo; por el contrario, la ciudad de Mogador es un espacio que encierra diversos niveles simbólicos. Si partimos de una poética del espacio comprenderemos que la dimensión espacial también se inscribe en los lugares de reposo.

En los distintos espacios de intimidad que estudia Bachelard, encuentro diversos elementos que son de sumo interés para mi investigación (enfocada al espacio narrativo de *Los nombres del aire*). La tipología de Bachelard me da la posibilidad de desplegar los juegos simbólicos que plantea Ruy Sánchez con el fin de darle una lectura distinta a la novela.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 22

El espacio, que para este trabajo de investigación nos ocupa primordialmente, no solo da consistencia al relato, es decir, no es simplemente el lugar de la acción narrativa, sino que también funge como estructura y límite de la narración. Los espacios que analizaremos serán los siguientes:

- 1) La ventana y el mar
- 2) El *hammam*
- 3) La ciudad de Mogador

Analizar la novela desde la categoría espacial implica profundizar en su repercusión simbólica, puesto que la construcción del espacio que ambienta la narración no puede quedarse en lo superficial. En *Los nombres del aire* tanto el espacio como los personajes se encuentran entretnejidos en un complejo universo de interiorización.

### III La ventana y el mar: principio de ensoñación poética

*El deseo es la verdadera esencia del hombre.*

Baruch Spinoza

La historia de *Los nombres del aire*, narrada en tercera persona, se centra en el personaje de Fatma (figura femenina que despierta a una profunda búsqueda de su propio deseo), quien vive “aislada” del mudo; es habitada por una presencia evanescente y desconocida que la conduce a emprender una búsqueda interior. Fatma está marcada por la sombra naciente y melancólica del deseo amoroso que suscita en ella la mujer Tassali, Kadya. En su exploración de la ciudad amurallada de Mogador,<sup>19</sup> se mueve hacia la revelación de su propia intimidad.

Desde el comienzo de la novela podemos advertir que la intención de Alberto Ruy Sánchez es diseñar un universo con fuerte carga poética y simbólica. La narración inicia con Fatma contemplando el horizonte desde su ventana. Al parecer, un deseo interior cobra fuerza con el oleaje del mar:

Ella miraba fijamente la línea que el cielo y el mar comparten durante el día, la orilla que pierden cuando llega la noche a unir en secreto todas las telas. Ya en la oscuridad, era una línea de estrellas la que sus ojos fijaban, una línea clara reflejada a lo lejos sobre el agua [...]. Fatma miraba así la lejanía, la última línea azul donde el océano parece quieto. Y aunque en sus ojos no se reflejara la profunda respiración del mar, al entrar el aire en su pecho, parecían levantarse en él olas que luego descendían con suavidad, una tras otra, sobre las playas altas de su vientre [...]. Un mar secreto la estaba modelando: eso hacía pensar sus nuevos gestos. Fatma, desde su ventana como atrapada entre dos nubes, respirando en el mar la sal de sus anhelos, era como una duna sumergida bajo la más alta marea de sus sueños.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Fatma, después del abandono de Kadya se transforma en heroína del lugar, donde el poder erótico inherente a la ciudad le concede una calma y una fuerza sobrehumana. Mogador es el sitio donde lo erótico es posible. Mogador no es una metáfora, es el lugar de lo erótico. Cf. Alberto Mangel, “Una geografía erótica: La literatura de Alberto Ruy Sánchez”, en <<http://albertoruysánchez.com>>. [Consulta: 2 de agosto, 2014.]

<sup>20</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los nombres del aire*, p. 14.

En la cita anterior, podemos advertir que se da un trastrocamiento entre el espacio interno y el espacio externo de Fatma; observamos que su cuerpo se funde lentamente con la imagen misma del océano. Se da una fusión total entre espacio y personaje, puesto que la respiración del mar se vuelve la de ella, y su suave cadencia marca el ritmo de sus movimientos pulmonares. A su vez podemos apreciar un tiempo parcialmente detenido en la plenitud del instante.

Ruy Sánchez emplea un lenguaje lírico con el fin de transmitirle al lector la fuerza de la imagen. Su hazaña consiste en que construye un cosmos narrativo a partir de la imagen poética (como ejemplo el fragmento citado anteriormente). Los dos espacios en los que está presente Fatma, la ventana y el mar, son de gran interés para compenetrar el mundo evocado en la novela; marcarán la tonalidad de la búsqueda amorosa.

Revisemos lo que dice Jean Chevalier, en su *Diccionario de símbolos*, acerca del simbolismo de la ventana.

Ventana: Los mandos de aprendiz y compañero contienen, en la masonería, tres ventanas provistas de rejas. Estas ventanas se dice que corresponden al oriente, al medio día, y al occidente, que son las tres estaciones del sol y al norte no corresponde ninguna abertura, ya que por ahí el sol no pasa. Se trata de permitir la recepción de luz en sus tres estados, y quizá con tres modalidades diferentes. Los aprendices situados en el norte reciben de la ventana meridional la intensidad máxima.

En cuanto abertura al aire y a la luz, la ventana simboliza la receptividad; si la ventana es redonda es una receptividad de la misma naturaleza que la del ojo y de la conciencia, si es cuadrada, es la receptividad eterna, con respecto a las aportaciones celestiales.<sup>21</sup>

La ventana es un lugar revestido de la subjetividad de Fatma, por lo cual no es un espacio inerte; trasciende su valor arquitectónico. Desde la perspectiva simbólica, la ventana, como espacio de receptividad, es un puente que conecta el espacio interior de Fatma con el espacio exterior: el mar. Como menciona Graciela Monges: “La ventana es el símbolo del espacio físico donde sus fantasías tiene como excusa la mirada hacia afuera que no es más

---

<sup>21</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 1055.

que la propia mirada hacia sus deseos y su propia escena interior”.<sup>22</sup> Alberto Ruy Sánchez nos ofrece otra interpretación de la ventana, nos dice: “En Mogador las ventanas devoran el aire con hambre desmesurada y adentro de las habitaciones ese aire atragantado de noche y de día se convierte en luz [...] luz más lenta, más honda, más suavemente instalada bajo la piel”.<sup>23</sup> En ambas interpretaciones, la ventana simboliza la receptividad; es un espacio que le permite a Fatma devorar “con hambre desmesurada” ese aire salitroso que entra por su marco. Fatma es receptiva al aire yodado, condimento de sus pasiones, que penetra su espacio íntimo.

### 3.1 La ventana como imagen de la casa

Ahora bien, demos paso a interpretar, desde la tipología de Bachelard, los distintos sentidos espaciales y simbólicos que adquiere la ventana (habitación de Fatma). La ventana, como centro de intimidad, es el espacio narrativo más importante de la novela (en este lugar, Fatma pasa largas horas contemplando el mar que rodea la gran muralla de Mogador). El valor humano que adquiere el lugar como espacio de intimidad se presenta a partir de imágenes poéticas. Veamos un ejemplo: “La celosía de madera que enmarcaba la ventana de Fatma recortaba los rayos del sol en formas geométricas que asemejaban estrellas. Un pequeño universo, al que Fatma daba la espalda, aparecía sobre una pared del fondo”.<sup>24</sup>

Por un lado, con la imagen del universo reflejado en la pared de su cuarto se da un duplicado del mundo; por otro, el narrador le da profundidad al espacio, pues la ventana ya no se ve sólo desde una perspectiva plana, como señala Luce López Baralt: “Sentada frente a su ventana, Fatma intriga a sus compatriotas por el aire de ausencia y la aureola de misterio que la rodea. Enmarcada por una gran celosía de madera que recorta los rayos de sol en formas estrelladas, la muchacha parecería ser la protagonista de una pintura turca”.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Graciela Monges Nicolau, *Hacia una hermenéutica de deseo: lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*, p. 42.

<sup>23</sup> A. Ruy Sánchez, *Nueve veces el asombro*, p. 61.

<sup>6</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres del aire*, p.18.

<sup>25</sup> Luce López Baralt, “El *simurg* de Alberto Ruy Sánchez”, en <<http://albertoruysanchez.com>>. [Consulta: 10 de noviembre del 2014.]

También, con la imagen del universo, podemos observar que se da un punto de ruptura en el relato: Fatma le da la espalada a ese pequeño universo reflejado en la pared para sumergirse en otro, el universo de la ensoñación. Así mismo, con la imagen de la celosía, la ventana adquiere un valor como espacio de intimidad concentrada. La intimidad de los espacios es muy importante en la vida del hombre. Al respecto de esto, Bachelard nos dice:

Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios [...] las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o proezas. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables.<sup>26</sup>

El cuarto de Fatma es un centro compacto de ensueño, es una imagen de intimidad condensada donde se acumula el ensueño que acentúa su soledad. La función de la celosía, icono de la cultura árabe, es de suma importancia; protege a Fatma de las fuerzas intempestivas del exterior, y al mismo tiempo la oculta del mundo. La habitación es un espacio resguardado e íntimo.

Ruy Sánchez sitúa al lector en un “umbral de onirismo puro”, ya que evita hacer cualquier descripción excesiva de la ventana, por el contrario, desde una mirada poética, exalta los valores de intimidad que el lugar.

Para algunos, su ventana se veía aún más vacía cuando ella asomaba la cara. Sin embargo, para Fatma no era la caja de su nada, como suponían al verla, sino la puerta que la conducía a todas las cosas y a ninguna. Era el estuche de donde tomaba la sed de todo, ya que todas esas ausencias volátiles que eran el aire de su melancolía, tenían raíces en las partes de su carne que más fácilmente atraviesan la imaginación. Raíces que tomaban su calor del vientre y su humedad de la piel.<sup>27</sup>

La poesía de la ventana se concentra en los valores de protección que despliega para Fatma. De esta manera se produce un habitar poético: el lector tiene que imaginar a fondo para traer al presente alguna antigua morada que haya

---

<sup>8</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 40.

<sup>27</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 42.

resguardado su intimidad. Bachelard, al respecto de esto, dice: “La palabra de un poeta, porque da en el blanco, conmueve los estratos profundos de nuestro ser. El excesivo pintoresquismo de una morada puede ocultar su intimidad [...]. Las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción”.<sup>28</sup> Ruy Sánchez emplea la imagen poética, en lugar de la descripción, para resaltar el valor humano del lugar. Con ello busca entablar un diálogo entre el lector y su luz poética interior.

### 3.2 Ventana y universo

Fatma, desde la ventana, mantiene un diálogo secreto con el exterior, lo que Bachelard define como: “la dialéctica de la casa y el universo”. Revisemos el siguiente pasaje de la novela: “Los dedos del aire que tomaba en su ventana le daban a sus manos los poderes para encender su cuerpo. Es el mismo aire que le tensa las piernas, que le produce entre las piernas torbellinos, el otro clima de los días, el que sube como las mareas, el que flota indeciso a las seis de la tarde”.<sup>29</sup> El aire yodado del exterior alimenta el ensueño de Fatma (gracias a éste entra en cuerpo y alma en una expansiva felicidad asociada al viento). Al respecto de esto, Bachelard nos dice: “El viento, para el mundo, el hálito para el hombre, manifiestan la expansión de las cosas infinitas. Llevan a lo lejos el ser íntimo haciéndole participar en todas las fuerzas del universo”.<sup>30</sup> Gracias a la caricia del viento, Fatma participa de las fuerzas expansivas de la ciudad. La ventana y la ciudad no son espacios yuxtapuestos; en el reino de la imaginación se animan en ensueños complementarios. Veamos otro ejemplo:

Mientras Fatma oía desde su ventana el viento entre los arrecifes, sentía sobre sus labios la sequedad del aire y dejaba que sus ojos acompañaran a las aves en su fuga indecisa. Pero la mirada de Fatma, alejándose obstinada, era en su vuelo el blanco de mil murmuraciones. En ella estaban clavadas las saetas de una población pequeña que veía en su fijeza la forma alada de un enigma; un posible secreto que perturbaba con su sombra la línea del horizonte.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, p. 43.

<sup>29</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 43.

<sup>30</sup> Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 292.

<sup>31</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres.*, p.20.

Todo lo que Fatma observa detenidamente a través de su marco alimenta el recuerdo de Kadya hasta convertirse en germen de ensueño. Recordemos lo que nos dice Bachelard al respecto: “En nuestro ensueño que imagina mediante el recuerdo, nuestro pasado recupera sustancia. Más allá de lo pintoresco, los lazos del alma humana y del mundo son fuertes. En ese caso lo que vive en nosotros no es una memoria de la historia sino una memoria del cosmos”.<sup>32</sup> Esa memoria acompaña la búsqueda de Fatma.

Gracias a la dinámica del soñador y la casa (Fatma y la ventana) nos alejamos de cualquier referencia a los valores geométricos del espacio; la habitación trasciende dichos valores, ya que Fatma habita plenamente este espacio. Por lo tanto, la ventana es una proyección de su ser. Revisemos la siguiente imagen de la novela: “Alrededor de su ventana, largas líneas de ocre desvanecían la brillantez del muro encalado, como si la lluvia atrapada por el sol sobre el muro hubiera dejado en él las huellas de un quejido, sus arañazos dorados”.<sup>33</sup> Observamos que, de nuevo, se da una fusión entre personaje y espacio narrativo, es decir, el espacio refleja el alma de su habitante. La imagen anterior nos revela la melancolía de Fatma. Su ventana es un estado del alma. Como apunta Bachelard: “La trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad”.<sup>34</sup> El espacio de la ventana es un centro de protección; por un lado le permite a Fatma gozar de su ensueño, y por otro la protege de la mirada deseante de los habitantes de Mogador.

### 3.3 Ventana bajo el símbolo del cofrecillo

Tomando en cuenta que se da una fusión entre espacio y personaje (la ventana adquiere un valor humano; anuncia el estado del alma de su habitante), podemos observar que Fatma se encuentra bajo el signo del cofrecillo, pues ella resguarda su intimidad, su secreto, del resto de los habitantes de Mogador. Revisemos el siguiente fragmento de la novela:

---

<sup>32</sup> Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 182.

<sup>33</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 31.

<sup>34</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 80.

Todos en Mogador querían saber su secreto, y se habían puesto a tratar de descubrirlo como quien quiere obtener la confesión de un mudo interpretando sus silencios [...]. Fatma se daba cuenta de que a su alrededor se levantaban bruscas murmuraciones, pero no mostraba ninguna inquietud por ellas, como si todos sus pensamientos estuvieran embebidos en una tela invisible, y ella supiera con certeza que nadie podría nunca apresar su secreto, ya que éste era de una materia ligera y brillante.<sup>35</sup>

Fatma atesora el nombre de su amor fugaz, está escrito bajo su piel, es un gran secreto que nadie es digno de saber. Revisemos lo que dice Bachelard acerca de la función del cofrecillo en la vida del hombre:

En el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables para nosotros y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial [...]. El que entierra un tesoro se entierra con él. El secreto es una tumba y por algo el hombre discreto se jacta de ser una tumba para los secretos que se le confían. Toda intimidad se esconde.<sup>36</sup>

Fatma, resguardada tras la celosía de su ventana, se esconde del mundo, pero especialmente oculta su secreto a los demás. Nadie es capaz de penetrar el misterio que la rodea. De tal manera, Fatma es un cofrecillo humano que resguarda su propia intimidad.

### 3.4 Ventana como nido

Fatma, al habitar plenamente su espacio, al recibir una sensación de refugio, se abstrae del mundo. Dentro de su habitación, se estrecha contra sí misma, se acorruca y se esconde. La ventana es un refugio absoluto que libera dentro de ella un gran ensueño de seguridad. Gracias a esto se permite soñar con la presencia de Kadya, su fugaz amor:

Había momentos en los que Fatma llegaba a sentir despoblada su melancolía porque el rostro de Kadya no venía tan fácilmente en cada ola. Veía a las nubes insinuarle una sonrisa que algunas veces era la de Kadya. Fijaba su vista en una nada, en el pequeño espacio vacío que luego las olas ocultaban al romperse.

---

<sup>35</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 21.

<sup>36</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 123.

Miraba eternamente los huecos del mar que flotaban en el aire hasta su ventana.  
Miraba.<sup>37</sup>

La ventana es un espacio en el que Fatma no conoce la hostilidad del mundo, puesto que realmente se encuentra en el origen de su ensueño. Su cuarto, captado en su potencia de onirismo puro, es un “nido en el mundo” (Bachelard asocia el nido con la imagen de la casa sencilla, porque denota tranquilidad y reposo). La casa/nido es el lugar primordial donde se revela la función de habitar. Según Bachelard, el ser que experimenta la sensación de refugio se gazapa contra sí mismo, se acurruca y se esconde. Cuando se descubre un nido, el ser que lo vive se remonta hacia su infancia. Bachelard menciona que el poeta, al evocar el nido, busca que el alma del lector experimente una resonancia con respecto a su casa de la infancia. De esta manera, la gran imagen de la intimidad perdida sólo puede ser revivida a través del ensueño, porque la casa del pasado se convierte en detonadora de una fantasía de seguridad.

La imagen de la ventana/nido despliega una carga afectiva en la que el lector rememora los espacios donde ha vivido una intimidad resguardada. Con esta imagen, Ruy Sánchez busca que el espacio se convierta en el elemento detonador de una fantasía de seguridad. Bachelard menciona que tanto el nido como la casa onírica, sólo si se está en el origen de los ensueños, no conocen la hostilidad del mundo. Y agrega:

Contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica. Si hacemos de este frágil albergue que es el nido un refugio absoluto, volvemos a las fuentes de la casa onírica. Nuestra casa, captada en su potencia de onirismo, es un nido en el mundo. Vivimos allí con confianza innata si participamos realmente, en nuestros ensueños, de la seguridad de la primera morada.<sup>38</sup>

Para que se dé un habitar poético el lector tiene que imaginar a fondo, gracias a ello es capaz de rememorar el ensueño eterno de seguridad que sólo ha vivido en el nido de su infancia.

---

<sup>37</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p.89.

<sup>38</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 137.

### 3.5 Ventana como rincón

Fatma encuentra un refugio en su habitación. Su marco es un rincón donde es feliz de estar triste, donde vive la alegría de su soledad y donde su melancolía adquiere un matiz de ensueño. En el rincón de su ventana vive la felicidad de recordar su encuentro amoroso con Kadya. Nada existe a su alrededor, salvo todo germen del ensueño que le recuerda su amor fugaz. Bachelard, acerca de esto, nos dice:

Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad [...] el rincón vivido niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio.

En completa soledad, apartada de los habitantes de Mogador, Fatma vive la seguridad de su rincón, el cual le permite evocar su ensueño de intimidad (en gran parte de la novela, ella pasa largas horas contemplando el choque del mar sobre la gran muralla a través de su marco). La ventana comparte con la imagen del rincón una intimidad resguarda, pues, según Bachelard, el rincón es un espacio donde el hombre niega la vida, porque al estar inmerso en un estrechamiento físico niega el universo. Desde el fondo de su rincón, Fatma recuerda todos los objetos de su soledad, y a su vez transforma el exterior en un ensueño minucioso. La ventana/rincón se convierte en un armario de recuerdos para ella.

### 3.6 Mar y ensoñación

La conjunción de poesía y espacio,<sup>39</sup> en la novela, se da a través de la mirada de Fatma, una mirada vinculada al despertar de sus sentidos:

---

<sup>39</sup> Durante el siglo XIX ha sido frecuente examinar no sólo la naturaleza del espacio, sino también el origen de la noción de espacio.

Desde el punto de vista psicológico, el espacio es considerado como objeto de la percepción y la respuesta al problema ha dado como resultado diferentes teorías acerca de los distintos espacios (táctil, auditivo, visual, etcétera). Desde el punto de vista geométrico, el espacio es considerado como el lugar de las dimensiones, como algo continuo e ilimitado. Desde el punto de vista físico, el

Cuando se mira de esa manera, el horizonte no existe, lo fija la mirada, es un hilo que se rompe a cada parpadeo [...] ni el vuelo de los insectos sobre sus párpados podía cortar los hilos extendidos por su mirada: nada hacía de sus pestañas inquietas alas [...] su mirada penetraba, casi hiriente, y luego se iba alejando. Abriendo compuertas invisibles, para llegar a tocar algo que era como el fondo del aire.<sup>40</sup>

Como se puede advertir, Fatma ha cruzado el umbral hacia un universo de ensoñación que la libera de la noción de lo real. El espacio exterior se transforma a su alrededor y forma parte de su ser. Su ensueño le permite conocer posibilidades de crecimiento, como apunta Bachelard: “Todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar”.<sup>41</sup> El estado de ensoñación que experimenta Fatma es un elemento fundamental dentro de la novela:

Fatma había dejado de oír a la gente con más desenvoltura que si fuera sorda, como quien se deja ocupar totalmente por otra música: una voz absorbente, una canción que llama. No dejó de ver a los ojos de quienes la rodeaban, pero su mirada penetraba, casi hiriente, y luego se iba alejando, abriendo compuertas invisibles, para llegar a tocar algo que era como el fondo del aire [...]. Fatma se había ido a un viaje sin regreso, muy dentro de ella misma.<sup>42</sup>

Gracias a la ensoñación de Fatma, el lector goza de imágenes que abren el mundo y lo amplían. Desde su ventana, la adolescente se sumerge en un universo que contribuye a su dicha, pues, a pesar del aire de melancolía que la envuelve, todo se torna hermoso a través de su mirada. Revisemos el siguiente pasaje:

El viento de la tarde removía la sal sedimentada durante todo el año sobre la muralla, levantando de las piedras largas y delgadas hojas blancas. Los niños corrían a recibirlas en el momento que las hojas de sal se desprendían del muro,

---

espacio se relaciona íntimamente con las cuestiones referentes a la materia y el tiempo. Cf. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Editorial Sudamericana, v. I., pp. 562-565.

<sup>40</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 14.

<sup>23</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, p.17

<sup>42</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 14.

y regresaban a sus casas caminando lentamente con las frágiles láminas sobre las manos. Nunca llegaban, porque el mismo viento que se las había entregado se las arrebatava. [...] Fatma los veía hundir las manos en la piedra y levantar, suavemente, unas telas finas y estiradas, que bajo el sol y desde su ventana, parecían salpicadas de puntos brillantes. En las manos de los niños esas telas explotaban en silencio.<sup>43</sup>

Fatma está sumergida en una ensoñación solitaria (a partir de ésta evoca a Kadya, quien está asociada al aire que trae huellas de mar). A través de su mirada,<sup>44</sup> y de la mano de su ensueño, incorpora las bellezas de sus quimeras interiores al universo externo que le abre la ventana. Bachelard afirma que la ensoñación necesita de un elemento crucial: la soledad:

La ensoñación cósmica es un fenómeno de la soledad, un fenómeno que tiene su raíz en el alma del soñador [...] basta un pretexto —y no una causa— para que nos pongamos en situación de soledad, en situación de soledad soñadora. En esta soledad, los recuerdos mismos se establecen por cuadros, los recuerdos tristes logran, al menos, la paz de la melancolía.

Recordemos que en el párrafo inicial de la novela, Fatma está absorta en una ensoñación cósmica. Se encuentra sola, contemplando el océano que se funde con ella misma como promesa. El mar es un elemento de suma importancia dentro de la novela, revisemos lo que dice Jean Chevalier acerca de su simbolismo:

Mar: Entre los místicos el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto a sede de las pasiones. [...] El mar se sitúa entre Dios y nosotros. Designa el siglo presente; unos se ahogan, otros lo cruzan. El mar también es símbolo de las aguas superiores de la esencia divina del nirvana.<sup>45</sup>

La ensoñación de Fatma se nutre de las imágenes que le ofrece el mundo. Gracias a su ensueño hacer soñar a todo un universo, pues basta una sola imagen para que ella conozca la plenitud de su alma. Como símbolo del corazón

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>44</sup> El ojo no es el simple centro de una perspectiva geométrica. Para el contemplador que “se ha hecho una mirada”, el ojo es el proyector de una fuerza humana. Una potencia aclaradora subjetiva realza las luces del mundo. Existe una ensoñación de la mirada viva, una ensoñación que se anima en un orgullo de ver, de ver claro, de ver bien, de ver de lejos. La mirada es un principio cósmico. Cf. Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, pp. 273-274.

<sup>45</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 689-690

humano y sede de pasiones, la imagen del mar nos revela el estado del alma de Fatma; el océano es un espacio donde encuentra “la paz de la melancolía”:

Cuántas veces, sentada en su ventana, dejaba deslizar los dedos sobre sus labios, lentamente, de tal manera que ella misma ya no sabía si su mano venía de un lado o del otro porque más bien parecía recorrer profundidades, provocar la erupción de sentidos nocturnos, la humedad acelerada de su aliento. El aire de mar que tomaba en la ventana era las manos que suavemente la iban tocando por dentro. Erguida iba llenando sus pulmones, abandonándose al aire para sentir su progresiva presión desde dentro.<sup>46</sup>

La inmensidad, el mar, en el aspecto íntimo es una intensidad<sup>47</sup> del ser que se desarrolla en su vasta perspectiva. El mar es el símbolo del mundo interior e infinito al que Fatma se adentra desde la instancia de la ensoñación. Al contemplar desde su ventana el océano, parece arrojarse a su vastedad. Podemos apreciar, como en el primer fragmento que citamos de la novela, que se da una fusión entre espacio y personaje. El mar es la inmensidad íntima de Fatma. Al respecto de esto, nos dice Bachelard: “La inmensidad es una categoría filosófica del ensueño, por una especie de inclinación innata contempla la grandeza y la contemplación de una grandeza determina una actitud tan especial, un estado del alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo ante un mundo que lleva un signo de infinito”.<sup>48</sup> El mundo que Fatma descubre es un infinito que nace de su cuerpo. Mientras sueña en soledad, Fatma conoce una existencia profunda, sin límites. Es por esta razón que su ensueño no tiene como fin la huida, por el contrario es una ensoñación de la expansión de su ser. Y el límite de esa expansión no está delimitado por las murallas que rodean la ciudad de Mogador, pues su alma se sumerge en la inmensidad marítima. El océano, que contempla desde la celosía, hace un juego de espejo poético: se revela su intimidad como

---

<sup>46</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 14.

<sup>47</sup> Klossowski, en su libro *Nietzsche y el círculo vicioso*, elabora la noción de intensidad que se puede aplicar a la prosa poética de Ruy Sánchez. Para comenzar, Klossowski explica que las tonalidades del hombre son fluctuaciones de intensidad, pero de tal manera que la tonalidad más alta, o sea el sentimiento más elevado está formado por altas y bajas en la intensidad, es decir, por un movimiento rítmico de intensidades. La intensidad para comunicarse se tiene que volver imagen. Cf. Graciela Monges Nicolau, *Hacia una hermenéutica de deseo: lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*, p.56.

<sup>48</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 220.

intensidad. Desde su ventana, Fatma, mujer ilimitada, se hace dueña del mundo. Veamos un ejemplo: “Entonces se encerraba en su casa, frente a las murallas de la ciudad que detenían la insistencia de las olas. Por la noche, aquellos golpes repetidos llegaban hasta sus oídos y, estando en su cama, ése era el ruido que abría la puerta de sus sueños”.<sup>49</sup> El mar nos revela el estado del alma de Fatma.

El vasto espacio marítimo es confidente de Fatma, donde se posan sus deseos. En el oleaje, que golpea las murallas, Fatma sondea la profundidad de su propia naturaleza. Revisemos lo que señala Bachelard acerca de la categoría de la inmensidad:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre. La inmensidad es uno de los caracteres del ensueño tranquilo”.<sup>50</sup>

La imagen de Fatma contemplando el mar nos da la sensación de que el horizonte se extiende más allá, da la impresión de que observa lo más profundo del universo en lo más secreto de sí misma. Fatma se une al cosmos en un diálogo secreto con su soledad. Con el espacio marítimo, podemos advertir los diversos grados de crecimiento de una contemplación, pues la mirada de Fatma es una mirada que no tiene nada que hacer, que no mira un objeto particular, sino que observa el mundo. Revisemos, de nuevo, el siguiente fragmento:

Había momentos en los que Fatma llegaba a sentir despoblada su melancolía porque el rostro de Kadya no venía tan fácilmente en cada ola. Veía a las nubes insinuarle una sonrisa que algunas veces era la de Kadya. Fijaba su vista en una nada, en el pequeño espacio vacío que luego las olas ocultaban al romperse. Miraba eternamente los huecos del mar que flotaban en el aire hasta su ventana. Miraba.<sup>51</sup>

La inmensidad del mar es una dimensión íntima, la dimensión íntima de una mujer que desea con fervor reencontrarse con su amor. De alguna forma esa inmensidad absorbe el mundo sensible, y sumerge a Fatma en una adoración

---

<sup>49</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 14.

<sup>50</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, p.221.

<sup>51</sup> A. Ruy Sánchez, *Los nombres...*, p. 89.

extática del universo. En el océano ve el engrandecimiento de su espacio íntimo. El mar tiene una función muy importante dentro de la novela, pues determina el personaje de la dama de la ventana. Bachelard, al respecto del espacio poético, nos dice:

Los dos espacios, espacio íntimo y espacio exterior, vienen sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento [...] el poeta va más a fondo descubriendo con el espacio poético un espacio que no nos encierra en una afectividad, sea cual fuere la afectividad que colorea un espacio, sea triste o pesada, en cuanto está expresada, expresada poéticamente, la tristeza se modera, la pesantez se aligera, El espacio poético, ya expresado, adquiere valores de expansión.<sup>52</sup>

Fatma, presa de su ensueño en una soledad absoluta, experimenta un éxtasis poético ante el inmenso horizonte del mar. Por lo tanto, el espacio íntimo y protegido de su habitación le permite vivir en la plenitud del instante. Los dos espacios, la ventana y el mar, adquieren valores de intimidad, de seguridad, de expansión, de soledad, de ensueño...

---

<sup>52</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 240.

#### IV La ciudad de Mogador: imagen y metáfora

*La espiral y el círculo y el libro y la escalera son geometrías que apuntan hacia el infinito.*

Vivian Abenshushan

Bajo la figura de la concha como caracola, con todo su potencial de insurgencia, podemos acercarnos a la imagen total de la ciudad de Mogador, ya que está trazada a partir de la calle principal, la "Vía del Caracol". Así mismo, Mogador también será metáfora<sup>53</sup> del cuerpo femenino. Revisemos lo que dice el *Diccionario de narratología* acerca de la categoría espacial dentro de una narración:

El espacio constituye una de las más importantes categorías de la narrativa, no sólo por las articulaciones funcionales que establece con las restantes categorías, sino también por las incidencias semánticas que lo caracteriza. Entendido como dominio específico de la historia, el espacio integra, en primera instancia, los componentes físicos que sirven de escenario al desarrollo de la acción y al movimiento de los personajes: escenarios geográficos, interiores, decoraciones, objetos, etcétera. La variedad de aspectos que puede asumir el espacio se observa ante todo, en los términos de una opción de extensión: desde la amplitud de la región o desde la ciudad gigantesca, hasta la privacidad de un recatado espacio interior se desdobl原因 múltiples posibilidades de representación [...] el espacio de la novela no es en el fondo sino un conjunto de relaciones existentes entre los lugares, el medio, el escenario de la acción y los personajes que ésta presupone, es decir, el individuo que relata los eventos y los personajes que participan en ellos.<sup>54</sup>

El espacio es una de las categorías más importantes dentro de una construcción narrativa, pues, como extensión y límite, es el lugar donde se desarrolla la acción de los personajes. Sin embargo, la ciudad de Mogador trasciende su valor como espacio narrativo (tiene una gran implicación semántica

---

<sup>53</sup> Hemos de definir la metáfora no como un simple fenómeno de sustitución, sino como una interacción semántica; no como una modificación de sentido, local y localizable, sino como un verdadero proceso que perturba y transforma la significación total del enunciado o texto en el que aparece. Cf. Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción, la representación del espacio en los textos narrativos*, p. 92.

<sup>54</sup> Carlos Reis y Ana Cristina M. López, *Diccionario de narratología*, p.82-86.

dentro del relato); no sólo sirve de escenario para el desarrollo de la acción, sino que, de alguna forma, funciona como un personaje más en la novela. Verónica Volkow, analizando la relación que se da entre objetos inanimados y personajes en la obra de Francisco Toledo, nos puede acercar al funcionamiento del espacio narrativo de Mogador:

Los personajes aquí desembocan en su objeto, pero también aquí los objetos tienen un resorte que los anima como si fueran personajes. Una existencia intermediaria entre el ser y el objeto se vuelve posible. De hecho, cuando el personaje no le está destinado en su acción, el objeto se constituye en parte suya, le devora una parte de su ser.<sup>55</sup>

La ciudad es un resorte que incita a los habitantes como si “les devorara parte de su ser.” Se traza una línea delgada, en la cual Mogador, como el objeto en Toledo, se constituye en una parte de quien la habita; por momentos parece que se alimenta del ser de sus habitantes. Veamos un ejemplo:

El coro de los dragones es algunas veces rugido y otras alegría de la ciudad, es también su lamento, su más hondo canto. Para los marinos que a lo lejos la oyen es el anuncio de que la carne por fortuna es débil, y de que sus inquietudes, que hace poco eran ambiguas e inconsistentes, tomarán ahora un cuerpo deleitable; como almas que vagaron puras y perdidas y que, por un descuido de su destino, reencarnan gozosas en un momento de lujuria verdadera. 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.<sup>56</sup>

En el fragmento anterior, observamos cómo lo real y lo poético se conjugan para representar un espacio que, de alguna manera, evoca los estados de ánimo de quien se adentra en él. Mogador es la imagen de una intimidad concentrada, pues ésta se muestra como un eco de los deseos íntimos de quien se atreve a

---

<sup>55</sup> Verónica Volkow, *La mordedura de la risa. Un estudio gráfico de la obra de Francisco Toledo*, p. 37.

<sup>56</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los nombres del aire*, p.46.

recorrer sus laberintos, rodear sus murallas y sentir el roce marino que viaja con el viento. Vemos que, además de ser el lugar que acoge y resguarda los secretos de quien la habita, es un espacio que está íntimamente ligado a sus habitantes; “vive” y “siente”, al igual que los personajes, los grandes momentos de intensidad que se describen a lo largo de la narración.

#### 4.1 La ciudad como imagen de la concha

Alberto Ruy Sánchez, artífice de la escritura, desarrolló la historia y el espacio narrativo de la novela a partir de la imagen de la espiral. Veamos lo que dice sobre su construcción narrativa: “En vez de que la línea dramática de la historia tuviera un clímax, un anticlímax y un desenlace busqué que avanzara en espiral, regresando sobre sí misma. Busqué un clímax en cada fragmento que se profundizara en cada vuelta del círculo. Y que no tuviera como desenlace sino el final físico del libro”.<sup>57</sup>

Ruy Sánchez, al configurar la ciudad bajo la figura de la espiral, crea una imagen que gira sobre sí misma hasta llegar a su centro, *el hammam*. El narrador, en lugar de hacer una descripción detallada del lugar, nos dibuja una imagen simbólica. Veamos, en el siguiente párrafo de la novela, cómo se delimita el espacio en el que se moverá Fatma.

Ella usaba un juego de cartas muy común en la ciudad de Mogador y que ahí era conocido como la Baraja [...]. Fatma eligió, siguiendo la posición del astro bajo el cual vino al mundo: Venus, las tres primeras cartas que hablarían de ella.

—Como me lo temía —le dijo la abuela al descubrir la primera figura en La Baraja—, dentro de ti hay un pájaro altivo que vuela solo y en silencio con el pico vuelto hacia donde viene el aire.

Fatma miró con asombro el gesto lleno de temor con el que Aisha volteó la segunda carta.

—La espiral —dijo mostrando cierto alivio. El pájaro que llevas dentro vuela en espiral: su fuerza se mantiene y mejora se acerca al centro que anhela. [...]

Aisha la hizo sacar otras nueve cartas que dispuso en espiral, en cuyo centro metió cuatro cartas más colocadas en los ángulos de un pequeño cuadrado imaginario. Ese dibujo corresponde, y todos en Mogador lo saben, a la traza de la ciudad: la calle principal, la Vía Del Caracol, que dando giros lleva de las murallas que rodean toda la isla a la plaza central, donde están los baños

---

<sup>57</sup> *Idem.*

públicos. La ciudad, para la gente de Mogador, era imagen del mundo: un mapa de la vida tanto externa como espiritual de los hombres. En cada uno de sus giros La Vía luce una fuente. Ellas insinúan que el agua corre por la espiral hasta los baños del *hammam*, lavándolo todo y a todos.<sup>58</sup>

Aisha, al notar que algo le ocurre a su nieta, despliega el juego de “La Baraja”; intenta develar el misterio que encierra la melancolía de Fatma; con la imagen que forma el juego de cartas, podemos advertir su destino; está entrelazado con la traza de la ciudad. Fatma se adentra en la geografía fantástica de Mogador, y en su búsqueda se confronta con los deseos interiores ocultos bajo su piel.

Ruy Sánchez emplea algunos elementos simbólicos para construir la imagen de la ciudad de Mogador (la espiral, el caracol y las murallas). Gabriela Monges, acerca de esto, menciona lo siguiente: “La novela de *Los nombres del aire* no está orientada hacia el símbolo psicologizante, sino que es más bien estética. Sus manifestaciones simbólicas no ocultan profundos conflictos psíquicos, sino que son símbolos que aparecen como imágenes privilegiadas de un poema”.<sup>59</sup> Con el fin de acercarnos a la imagen de la ciudad, revisemos lo que dice Jean Chevalier acerca del simbolismo de la espiral:

La espiral, cuya forma natural es frecuente en el reino vegetal y animal, evoca la evolución de una fuerza, de un estado. En todas las culturas se encuentra esta figura cargada de significaciones simbólicas: la espiral es un motivo simple: se trata de una línea que se enrolla sobre sí misma a imitación, quizá, de las numerosas espirales que se encuentran en la naturaleza, sobre las conchas, por ejemplo, manifiesta la aparición del movimiento circular saliendo del punto original; este movimiento lo mantiene y lo prolonga indefinidamente: es el tipo de líneas sin fin que enlaza incesantemente las dos extremidades del devenir.

La espiral es, y simboliza, emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica, pero en progreso, y rotación creacional.

La espiral se vincula al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo erótico de la vulva, al simbolismo acuático de la concha y al simbolismo de la fertilidad; representa en suma los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>59</sup> Graciela Monges Nicolau, *Hacia una hermenéutica de deseo: lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*, p. 12.

<sup>60</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 479-481.

El símbolo de la espiral es un principio cósmico que da cuenta cómo la naturaleza articula las cosas, nos muestra los repetidos ritmos de la vida. En la novela remite a las distintas escalas de intensidad que experimenta la protagonista en su exploración de la ciudad. El movimiento cíclico y continuo de su búsqueda la conducirá al descubrimiento de su propia sensualidad. Con la imagen de la espiral, la “Vía del Caracol”, brota un principio de infinito; manifiesta, mediante una serie, la aparición del movimiento interminable que Fatma emprenderá por la ciudad. Verónica Volkow, respecto a la propulsión infinita que promueve las series como la espiral, nos dice:

Los mundos que teje el infinito viven inquietamente llenos de una extraña pulsión, siempre se desbordan. El infinito brota de sí mismo, se empuja inconteniblemente, y su interminable continuidad es un borbotón, un crecimiento; pero es también un agujero, un abismo a donde se introduce arrojándose inevitablemente hacia sí mismo.

Lugar de producción a la vez que de derrumbe es el infinito, forma que se reproduce y que también en un momento se devora. La seriación inagotable, como un oroborus, comparte en un mismo sitio el origen y la muerte, es repetición voraz que entierra pero que también permite el nacimiento: propulsión paradójica.<sup>61</sup>

La ciudad de Mogador está trazada bajo el símbolo de la espiral (que es una línea que se desarrolla sobre sí misma), lo cual nos muestra un paralelismo con el personaje de Fatma, pues la búsqueda que emprende brota de sí misma; su camino se desenvuelve desde su interior hacia el exterior. Verónica Volkow, con respecto al dibujo en Toledo, nos dice algo análogo: “Toda línea tiene algo de exploración, paulatina progresión de senda. En el dibujo terminado la línea es demarcación de una figura, pero antes de eso fue un camino, una vereda por el blanco de papel, una búsqueda cargada de añoranzas, una ruta atravesando certidumbres”.<sup>62</sup> De la misma manera, Fatma emprende una búsqueda “cargada de añoranzas” en la que se deja llevar por la senda de su propio deseo; intenta apoderarse de la presencia de Kadya. La imagen su búsqueda se concentra en el

---

<sup>61</sup> V. Volkow, *op. cit.*, p. 59.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.147.

símbolo de la espiral, la cual no se cierra (de ella brota un principio de infinito), pues, después de eslabonarlo todo, regresa al principio: Fatma, fija en su ventana, añorando la presencia de Kadya. La espiral que enlazará el destino de las dos mujeres es la Vía del Caracol, calle principal de Mogador.

El corazón de la ciudad es el *hammam* y su arteria principal es la calle del caracol. Veamos lo que dice Jean Chevalier sobre el simbolismo del caracol:

Caracol: universalmente símbolo lunar. Indica la regeneración periódica; el caracol muestra y esconde los cuernos, así como la luna aparece y desaparece; muerte y renacimiento, tema del perpetuo retorno.

Significa también la fertilidad: la espiral ligada a las fases de la luna y el desarrollo del cuerno. El caracol es el lugar donde ocurre la teofanía lunar, como lo prueba la antigua religión mexicana, en el que el dios de la Luna se encuentra encerrado en una concha de caracol.

Simboliza también el movimiento en la permanencia, la forma helicoidal de la concha del caracol, terrestre o marino, constituye un glifo universal de la temporalidad de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio.

La “Vía del Caracol”, por un lado es el símbolo de la energía femenina y, por el otro, la búsqueda de Fatma (la espiral ligada a las fases de la luna, las fases que atravesará Fatma, pues ella nació bajo el signo de Venus). Avanzar por la calle del caracol implica una suerte de viaje interior que inicia y termina con esta geometría. La vía principal de Mogador se rige por una simetría, por un principio de multiplicación ascendente, por una voluntad de permanencia que Fatma tendrá que sortear para subir la escalera al cielo. Vivian Abenshushan, sobre la escalera helicoidal, nos dice: “Esa primera escalinata figura como el anuncio majestuoso de lo que vendrá: El vértigo de la multiplicación infinita, la perplejidad ante lo interminable. Según el Zohar, la escalera que viera Jacob en sueños tenía setenta y dos peldaños y su cima se perdía en las manifestaciones del cielo”.<sup>63</sup>

El caracol es el símbolo de las fases que atraviesa Fatma en su búsqueda iniciática, de las fluctuaciones del cambio que observamos con los giros que da la calle alrededor de la muralla. Fatma camina por una geografía aparentemente profana, sin embargo, la gran “Vía del Caracol” es la imagen de un abismal

---

<sup>63</sup> Vivian Abenshushan, *Una habitación desordenada*, p. 36.

descubrimiento. Para ella sólo hay un camino: la iniciación. El periplo del deseo se torna en una senda de revelación y su melancolía en una exploración. Acerca del uso de diversos símbolos en la novela, Luce López Baralt nos dice:

Ruy Sánchez crea sus propios símbolos sobre la materia prima de importantes símbolos islámicos, casi todas en sentido místico, búsqueda erótica y búsqueda extática se confunden en la prosa dúctil del texto. Estamos en la mejor tradición mística musulmana [...] el viaje del ave de la protagonista fue un viaje sin regreso, muy dentro de ella misma. [...] la calle del caracol da giros y lleva de las murallas a la plaza central donde se encuentran los baños públicos o el *hammam*. Para la gente de Mogador la ciudad es un mapa de la vida tanto externa como espiritual de los hombres. La figura geométrica concéntrica resulta, pues, a manera de mantra de la búsqueda física y espiritual del ser humano.<sup>64</sup>

Fatma, en su búsqueda, explora los alrededores del muelle. Una vez allí, un roce marino suavemente acaricia su piel:

Qué podía saber de Fatma la gente que la miraba apacible en su ventana si ella misma no se interesó en mostrar la densidad de sus sobresaltos y el sabor intenso de sus agujones. Porque incluso cuando ella salía a pasear por las calles cercanas al muelle, y buscaba con sus pasos inciertos provocar el azar, favorecen un encuentro [...] pero sólo Fatma podía saber si el aire que tendía una mano hasta su cuerpo y le cortaba el aliento tenía un nombre, un solo nombre, pronunciable en secreto y con alegría.<sup>65</sup>

El viento está asociado a la presencia de Kadya. En su exploración, de la mano del viento, Fatma se entrega al movimiento helicoidal de la calle principal, que la conduce hacia la revelación de su propia existencia. Como podemos ver, Alberto Ruy Sánchez emplea diversos símbolos, asociados a la ciudad, con el fin de retratar la búsqueda de Fatma; diseña una imagen simbólica de Mogador a partir de la “Vía del caracol.”

---

<sup>64</sup> Luce López Baralt, “El simurg de Alberto Ruy Sánchez”, en <<http://www.angelfire.com/ar2/libros/simurg.html>>. [Consulta: 2 de agosto, 2014.]

<sup>65</sup> A. Ruy Sánchez, *op. cit.*, p.45.

## 4.2 La ciudad como metáfora del cuerpo femenino

El límite de la ciudad está delimitado por la gran muralla que la rodea; ésta cumple una función muy importante para configurar el espacio poético de Mogador:

La muralla blanca que encierra la isla de Mogador brilla en la noche. Los marinos se acercan a ella pensando alegres que es como la luna, que está en el agua y los llama. Cuando se alejan por mucho tiempo de su blanca ciudad flotando en el mar, una inquietud se va apoderando de ellos hasta que los vence y, guiados más por la nostalgia que por las estrellas, vuelven y encajan sus barcas de mástiles erectos bajo los arcos y las puertas de la muralla vibrante. Si el trayecto de regreso es largo, por la noche los asalta en el sueño la extraña imagen de una ciudad desnuda como una amante esperando en un puerto. Color de luna, la piel humedecida de sus anhelos.

La muralla es el rostro lejano de Mogador, para los marineros adquiere una connotación tanto lunar como erótica; es el primer anuncio de la ciudad a los ojos de su nostalgia. El carácter femenino que adquiere la muralla, como símbolo, es subrayado por Chevalier:

Muralla: la muralla o la gran muralla es tradicionalmente el recinto protector que encierra un mundo, y evita que penetren allí las influencias nefastas de origen inferior. Tiene el inconveniente de limitar el dominio que encierra, pero la ventaja de asegurar la defensa, dejando además la vía abierta a la recepción de influencia celeste.

Este símbolo es familiar para el esoterismo musulmán, pero también para la tradición hindú: es la montaña circular *Loka Loka*, la muralla de rocas que rodea al cosmos, en cuyo centro se eleva el monte merú.

En Egipto, el valor simbólico del muro se apoya en su altura; significa una elevación por encima del nivel común. Se relaciona con la simbólica de lo vertical más que con la de lo horizontal, pero la construcción de las fortalezas no excluye la primera interpretación en el sentido de la defensa de las fronteras.

El muro es la comunicación cortada con su doble incidencia psicológica: seguridad, ahogo y defensa, pero también prisión. El muro reúne la simbólica del elemento femenino y pasivo de la matriz.

La Muralla es un tegumento de piedra que se eleva con el fin de resguardar la intimidad de sus habitantes. Con el muro se forma la imagen de un caracol gigantesco; el gran centro de protección que se eleva por encima de la realidad común hacia la instancia de la ensoñación, pues Según Bachelard: "En cuanto la vida se instala, se protege, se cubre, se oculta; la imaginación simpatiza con el ser

que habita ese espacio protegido. La imaginación vive la protección, en todos los matices de la seguridad, desde la vida en las conchas más materiales, hasta los disimulos más sutiles en el simple mimetismo de las superficies”.<sup>66</sup>

En su conjunto, Mogador es una imagen poética del universo tanto interno como externo de los personajes. Al ser una isla, la ciudad es un centro espiritual; según Chevalier, en la tradición musulmana, el paraíso terrenal se sitúa preferentemente en una isla. Mogador es un paraíso tanto para los habitantes como para los lectores que habitan este universo dotado de la fuerza femenina de la melancolía.

La ciudad se construye a partir de elementos simbólicos que apuntan a una imagen universal: la ciudad como metáfora de formas femeninas.<sup>67</sup> Gabriela Monges, al respecto de esto, nos dice: “Ruy Sánchez afirma: los espacios interiores en mis novelas son metáforas de espacios interiores. Más que nada he querido descubrir ámbitos que sean imágenes de ámbitos internos. Es por eso que nuestro autor sitúa a los lectores dentro de un espacio atemporal en el que se vive una conciencia íntima del tiempo nutrido de vivencias íntimas de la percepción”.<sup>68</sup>

La ciudad nos remite a la imagen de una mujer desnuda. Desde la parte externa, con la muralla (ésta reúne el simbolismo del elemento pasivo de la matriz, como menciona Chevalier), hasta la parte interna con la “Vía del Caracol” (imagen de la concha en espiral). Los marinos que se acercan a la ciudad imaginan que la blanca muralla es como la luna que se refleja en el agua. El blanco es un color de fuerte carga simbólica. Veamos lo que dice Chevalier sobre el blanco lunar: “el blanco del oeste es el blanco mate de la muerte que absorbe al ser y lo introduce

---

<sup>66</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 168.

<sup>67</sup> La metáfora se nos presenta como una elevada concentración semántica particularizante, lo cual permite producir efectos de sentido sensoriales intensificados. De este modo se podrá dar cuenta del valor icónico de la metáfora, a partir tanto de la estructura paradójica de la semejanza como de configuraciones descriptivas potenciales inherentes al proceso mismo de la metaforización. Así, la imagen asociada es, por una parte, producto de la síntesis de lo idéntico y lo diferente, paradoja que permite la producción de una imagen compleja que escapa a controles racionales; por otra parte, es el resultado de otra síntesis, la de las configuraciones descriptivas que entran en juego en la producción de sentido metafórico. Cf. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, p. 98.

<sup>68</sup> G. Monges Nicolau, *op. cit.*, p. 57

en el mundo lunar, frío y hembra; conduce a la ausencia, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia y de los colores diurnos”.<sup>69</sup> El color blanco rige la imagen externa de la ciudad (los marinos de Mogador la asocian con la luna). Al respecto de esto, Chevalier nos dice:

La luna es el símbolo cósmico que se ha extendido a todas las épocas, desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días, de uno a otro horizonte. A través de la mitología, el folklore, los cuentos populares y la poesía, este símbolo concierne a la divinidad de la mujer y a la potencia fecundante de la vida, en corona de las divinidades de la fecundidad vegetal y animal en el culto de la gran madre. Esta corriente perdurable y universal se prolonga a través del símbolo astrológico que asocia al astro de las noches la impregnación de la influencia maternal sobre el individuo.<sup>70</sup>

Ruy Sánchez diseña la ciudad como la imagen de una mujer protectora que siente lo que sus habitantes experimentan, especialmente Fatma. Mogador es un espacio enteramente femenino. En *La poética de la ensoñación*, Bachelard opone el sueño a la ensoñación. Menciona que el sueño es masculino y la ensoñación es femenina; emplea la división animus / anima. Nos dice:

La dialéctica de lo masculino se desenvuelve sobre un ritmo de la profundidad. Va de lo menos profundo (lo masculino) a lo siempre profundo (lo femenino) y será en la ensoñación, “en la inagotable reserva de la vida latente”, como dice Henry Bosco, donde encontrarnos lo femenino desarrollado en toda su amplitud.<sup>71</sup>

La ciudad de Mogador se constituye a partir de la polaridad masculino/ femenino. Sin embargo, es en el género femenino donde adquiere su valor como espacio generador de poesía y como espacio de ensoñación. Veamos un ejemplo de esta polaridad en una cita que es importante reiterar:

Los marinos se acercan a ella pensando alegres que es como la luna, que está en el agua y los llama. Cuando se alejan por mucho tiempo de su blanca ciudad flotando en el mar, una inquietud se va apoderando de ellos hasta que los vence

---

<sup>69</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 189-193.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 658-662.

<sup>71</sup> Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p.94.

y, guiados más por la nostalgia que por las estrellas, vuelven y encajan sus barcas de mástiles erectos bajo los arcos y las puertas de la muralla vibrante.<sup>72</sup>

Gracias al ensueño de Fatma, podemos advertir que hay un paralelismo entre ella y Mogador (ciudad/mujer), ya que los momentos intensos que experimenta se ven reflejados en las imágenes que se dibujan de la ciudad. Veamos un ejemplo:

Fatma levantó la vista hacia uno de los dragones que parecía descansar en la muralla de su vuelo circular sobre la ciudad, 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 por la boca. Pero entre las voces que se habían abierto camino en el laberinto de su cuerpo, una sola lo humedecía, una era la que había sabido abrir las puertas secretas de su sexo y su imaginación.<sup>73</sup>

El simbolismo que encierra la figura del dragón es fundamental, ya que éste representa, según Chevalier, el guardia severo o el mal en sí mismo. El dragón es el guardián de los tesoros escondidos y, como tal, el adversario que debe vencerse para poder acceder a ellos, por esta razón la figura pétreo del dragón se levanta sobre la muralla; sin embargo, en el fragmento anterior, lo femenino está desarrollado en toda su plenitud. El dragón podría representar aquí la otredad femenina frente a lo masculino. Bachelard, sobre la feminidad como otredad, menciona lo siguiente: “La mujer es el ideal de la naturaleza humana y el ideal que el hombre plantea ante sí mismo como el otro esencial y lo feminiza porque la mujer es la figura sensible de la alteridad; por eso casi todas las alegorías, en el lenguaje como en la iconografía, son mujeres”.<sup>74</sup>

Dado que la feminidad preside el ámbito de la ensoñación, porque, según Bachelard, la inversión del espacio al polo masculino insulta su fecundidad. Es el polo femenino lo que le da profundidad al espacio, ya que la mujer de ensoñación, Fatma, y el mundo que la envuelve están muy próximos, al punto de

---

<sup>72</sup> A. Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 45.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>74</sup> G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p.58.

compenetrarse. Los dos están en el mismo plano de ser. Fatma sueña al mundo, por lo tanto existe como ella lo sueña, como nos dice Bachelard:

El hombre de la ensoñación vive siempre en el espacio de un volumen. Habitando verdaderamente todo el volumen de su espacio, el hombre de la ensoñación está en su mundo por todas partes, en un dentro que no tiene fuera. Por algo se dice concretamente que el soñador está hundido en su ensoñación. El mundo ya no está enfrentado a él. El yo no se opone al mundo. En la ensoñación no hay no yo En la ensoñación el *no* carece de función: todo es acogida.<sup>75</sup>

La ciudad de Mogador, al estar diseñada como un espacio enteramente femenino, no se opone al estado de ensoñación que experimenta Fatma. Esto le permite una toma de conciencia en la que su ser se constituye mediante las imágenes que le ofrece este espacio femenino propiciador de ensoñación.

---

<sup>75</sup> Ibid. P. 68.

## V El *hammam*: centro de la espiral

*Como dioses secretos que dibujan la noche.*

Verónica Volkow

El *hammam*<sup>76</sup>, gracias a su forma helicoidal, nos permite profundizar en la tipología de la concha (Bachelard propone que ésta es una envoltura que se va a abandonar; las fuerzas de salida son tan impetuosas que, de la valva, pueden surgir seres asombrosos). El fenomenólogo francés afirma que todo ser que se repliega en una concha encuentra el reposo máximo, para en un segundo momento preparar una salida. Los valores de reposo dominan todas esas imágenes. Así mismo, nos dice: “En cuanto la vida se instala, se protege, se oculta, la imaginación simpatiza con el ser que habita ese espacio protegido”.<sup>77</sup> Es por esta razón que el *hammam*, al estar inscrito bajo la imagen de la concha, suscita los ensueños de refugio de Fatma.

Alberto Ruy Sánchez construye el *hammam*, espacio narrativo principal, a partir de la figura concéntrica de la “Vía del Caracol”, la cual gira sobre sí misma hasta el baño turco. Fatma sigue el camino trazado por la vía principal hasta llegar al centro de la ciudad, y por consiguiente al origen y meta de su búsqueda, que comienza y termina en el *hammam*.

El *hammam* está diseñado a partir de la imagen de la espiral (recordemos que, como apunta Chevalier en su *Diccionario de símbolos*, ésta se vincula al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo erótico de la vulva y al simbolismo acuático de la concha. En suma, representa los ritmos repetidos de la vida). El *hammam* es el gran centro de la ciudad (debido a su forma helicoidal<sup>78</sup> alude a los

---

<sup>76</sup> Baño turco para la zona del Magreb

<sup>77</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 168.

<sup>78</sup> El *hammam* está asociado a los orígenes de la vida, pero también es un espacio de muerte. Se remonta a los principios míticos, a la esencia simbólica de la feminidad, e incluso más lejos, allá donde las diferencias se borran, uniendo el agua, principio femenino, con el fuego, principio

órganos generadores de vida. La imagen de la concha en espiral integra la interioridad del camino cíclico que Fatma recorrerá al cruzar el umbral). Mircea Eliade, acerca de la simbología del centro, nos dice:

Todo microcosmos, toda región habitada tiene lo que podría llamarse un centro, es decir, un lugar sagrado por excelencia. En este centro lo sagrado se manifiesta de modo total [...] pero no hay que considerar este simbolismo del centro con las implicaciones geométricas que le otorga el espíritu científico occidental. Para cada uno de estos microcosmos pueden existir diversos centros. Todas las civilizaciones orientales —Mesopotamia, India, China, etc.— conocen un número ilimitado de centros. Y aún más: cada uno de estos centros se considera, y aún se denomina literalmente, centro del mundo.<sup>79</sup>

En cuanto al uso del *hammam* como centro de la estructura narrativa, Luce López nos dice:

El uso del *hammam*, como lugar donde se desarrollan los deseos más profundos y violentos de la novela, representa un acierto en el uso de la trama empleando una estructura concéntrica. El *hammam* sirve como centro de la novela y Mogador. La novela repite estructuras de espirales, al construir, estructuralmente hablando, su punto de mayor intensidad, justamente en ese centro narrativo, el *hammam* donde culminan los deseos más violentos de los personajes.<sup>80</sup>

Como podemos observar, la presentación del *hammam* como centro es muy importante, simbólica y estructuralmente, para la construcción narrativa. El *hammam* será ese espacio que sostendrá los niveles cósmicos de toda la ciudad; por ser el centro del mundo puede considerarse como el lugar más elevado, ya que, según Eliade, no sólo los templos son considerados como centros del mundo, puesto que todo lugar sagrado, todo lugar que presenta una inserción de lo sagrado se considera como centro.<sup>81</sup> El *hammam* es un espacio sagrado; se

---

masculino. Cf. Marta Segarra, *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*, p.123.

<sup>79</sup> Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*, p. 42-43.

<sup>80</sup> Luce López Baralt, "El simurg de Alberto Ruy Sánchez", en <<http://www.angelfire.com/ar2/LAIMAG.htm>>. [Consulta 16 de Marzo, 2015.]

<sup>81</sup> Centro es todo espacio consagrado, es decir, todo espacio en el que puedan tener lugar la hierofanía y las teofanías y donde se verifica la posibilidad de una ruptura de nivel entre el cielo y la tierra. [...] La idea de centro asimila lo más esencial de lo sacro; se presenta como lo

consagra mediante el simbolismo del centro del mundo. Todo lo que experimentan las mujeres de Mogador dentro de este espacio es un reflejo de una realidad absoluta que las sumerge en un microcosmos del mundo. Con respecto a los espacios sagrados, Mircea Eliade dice lo siguiente:

Todo espacio sagrado es generado por la aparición de una hierofanía y a continuación la sacralidad del objeto se extiende al objeto circundante, y así se torna en una especie de microcosmos, con un centro o lugar de la originaria hierofanía [...] Estos microcosmos reflejan el mundo en su totalidad, no tanto por ajustarse a los procesos cósmicos, sino que aportan un sentido último a la tierra, la convierten en cosmos.<sup>82</sup>

La ciudad de Mogador, en su conjunto, se va construyendo partir de imágenes intensas que, paulatinamente, conducen a Fatma hacia el microcosmos inasible de su ensueño, que encuentra el punto de mayor intensidad dentro del *hammam*. Como hemos visto a lo largo de este estudio, la ciudad está diseñada desde lo que Bachelard denomina *anima* (la dialéctica de lo masculino y lo femenino se desenvuelve sobre el rito de la profundidad; de lo menos profundo, lo masculino, a lo más profundo, lo femenino). En la ensoñación es donde se desarrolla la energía femenina en toda su amplitud (Carl Jung propuso el masculino y el femenino de las profundidades bajo el signo de dos sustantivos latinos: *animus* y *anima*). El *hammam*, al igual que Mogador, participa enteramente de la fuerza femenina; también es un espacio propiciador de ensoñación.

El *hammam* es el espacio narrativo que encierra un mayor simbolismo, porque es el lugar sagrado de la ciudad que verifica una ruptura de nivel entre el cielo y la tierra; a su vez, también tiene un centro, lo cual nos recuerda la afirmación de Mircea Eliade, quien afirma que para cada microcosmos existe lo que podía denominarse un centro. Revisemos el siguiente fragmento de la novela:

---

verdaderamente real, dotado de una significación fuerte. Por esta razón, los hombres se sienten atraídos por estos lugares consagrados y tratan de vivirlos con la mayor intensidad posible. C.f. Mircea Eliade, *Una filosofía de lo sagrado*, p. 142.

<sup>82</sup> Mircea Eliade, *Una filosofía de lo sagrado*, p.137.

En las tres habitaciones siguientes la temperatura aumentaba poco a poco hasta llegar a la habitación central, donde una gran fuente en medio del cuarto hacía brotar agua hirviente. Fatma pasaba suavemente por cada una de esas temperaturas sabiendo que son la escalera que lleva a la puerta, que finalmente se abre sobre una región de semisueños similares a los que diariamente, durante largas horas, veía desde su ventana.

Al entrar a la sala central no podía dejar de sentirse impresionada por esa inmensa fuente que parecía bajar del techo con su catarata hirviente extendiendo oleadas de vapor en todo el cuarto. Alrededor de la fuente había un círculo de leones de piedras, y era necesario subirse en ellos para llenar los baldes de agua. Por las fauces echaban un líquido parecido al mercurio que recorría en canales serpentinados toda la sala, reflejando con su lento paso los cuerpos desnudos. Por el ano, los leones dejaban escapar un espeso vapor perfumado y de colores.

El simbolismo del *hamamm* acentúa la búsqueda de Fatma. Al respecto de esto, Mircea Eliade nos dice lo siguiente: “Difundidos o descubiertos espontáneamente, símbolos, mitos y ritos revelan siempre una situación límite del hombre, y no solamente una situación histórica; situación límite, es decir, aquella en la que el hombre tiene consciencia de su lugar en el Universo”.<sup>83</sup> Tras la exploración paulatina de cada sala, Fatma toma consciencia de su lugar en el mundo.

En su periplo por el *hammam*, Fatma asciende a otro plano; simbólicamente sube por una escalera que la acerca a la puerta de la divinidad. El ritmo de su ascenso lo marca la elevación sucesiva de la temperatura del agua en cada sala.<sup>84</sup> Por lo tanto, el viaje hacia el centro del *hammam* adquiere matices iniciáticos: significa el final de la infancia y el principio de la edad adulta.<sup>85</sup>

La gran fuente, que baja del techo con su catarata hirviente de la habitación central, es la imagen de la escalera que comunica el cielo con un punto de la

---

<sup>83</sup> M. Eliade, *Imágenes y símbolos...*, p. 37.

<sup>84</sup> El *hammam* posee una temporalidad propia, que anula el transcurso cronológico para preferirle un ritmo cíclico sugerido por el carácter inagotable y el perpetuo renacer de la fuente, y tiene el poder de alumbrar un tiempo virgen de todo pasado. Si ir al *hammam* es morir un poco, ensayar su propia muerte, según A. Kilito, se trata tan sólo del fin de una etapa en un proceso iniciático, que cede el paso a una nueva vida regenerada. Cf. Marta Segarra, *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*, p. 123.

<sup>85</sup> La iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en otro. Entre las diversas categorías de iniciación, la iniciación de pubertad es especialmente importante. Cf. Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 10.

tierra; dicha comunicación se realiza mediante esta escalera simbolizada. Con respecto al simbolismo de la escalera, nos dice Eliade:

Sin dejar de ser perfectamente coherente, figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro; o bien desde un plano cósmico que hace posible la comunicación entre el cielo y la tierra [...]. La escalada o ascensión simboliza el camino hacia la realidad absoluta y, en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y alegría, de atracción y repulsión. Las ideas de santificación, de muerte, de amor y liberación van implicadas en el simbolismo de la escalera. La escalera simboliza todas esas cosas porque se cuenta con que se eleva en un centro, porque hace posible la comunicación entre los distintos niveles del ser.<sup>86</sup>

En la habitación central, Fatma entabla un diálogo secreto con las demás mujeres, asciende a una realidad absoluta donde la libido aflora libremente, sin restricciones; sólo se escucha el lenguaje del cuerpo. Fatma entra en comunión con las demás mujeres en una intimidad colectiva, lo cual la conduce a una situación límite que le revela los distintos niveles de su ser:

Siempre había mujeres que jugaban entre los leones haciendo para la otras imágenes obscenas con las trompas y las colas de piedra, y quienes sentadas apacibles sobre los lomos se enjabonaban las piernas. Una vez que el agua hirviente estaba sobre su piel, de ellas emanaban vapores que, de lejos y contra luz, parecían llamas blancas.

Fatma llegaba entrecerrando los ojos para sorprenderse con la cabalgata de mujeres llameantes sobre los leones que les hundían el hocico entre las pernas. Ellas eran demonios de la humedad obscena y delicada que ponían sus manos sobre la piedra de una manera tan suave y prolongada que daban a entender cómo, poco a poco, las habían puesto sobre los muslos, nunca tan sólidos, de sus amantes. [...] Fatma olvidaba su cuerpo para apreciar las nuevas cualidades que una desnudez condimentada le ofrecía. Se había movido de sí misma, como si se hubiera resbalado y al levantarse hubiera quedado al lado de su propio cuerpo. Y esa pequeña diferencia, que obviamente sólo ella percibía, era una franja angosta por la que iban corriendo nuevas alegrías. Y si ahora incluso sus propias manos eran diferentes y podían renovar su entusiasmo hasta obligarla a entornar los ojos con más poderes aún esa misma mañana iban a hacerlo, un poco más tarde, las manos de Kadya.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> M. Eliade, *Imágenes y símbolos...*, p. 53.

<sup>87</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los nombres del aire*, p.55.

Revelado a los ojos de Fatma, el *hammam* es un espacio de liberación femenina. Su mirada sustituye las palabras del deseo que lentamente despierta en su interior (el espacio íntimo de Fatma no sólo queda inscrito en la ventana y el mar, sino que se proyecta al exterior de la casa, y encuentra el punto de mayor intensidad en cada sala del baño). El *hammam* se va construyendo a partir de la mirada femenina. Revisemos el siguiente fragmento:

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. Era un cuarto muy grande uno de los más amplios del lugar, con las paredes encaladas tan solo, y una hilera de ganchos a la altura de la cabeza, donde las mujeres dejaban todas sus telas. [...] Fatma veía de golpe más de cien telas diferentes colgadas en los muros. Los mantos, túnicas y velos reunían más tejidos que en cualquier almacén de Mogador. Tenían motivos y colores que no podían ser vistos juntos ni en los baúles de los comerciantes que venían de oriente. Cada tela parecía más suave que las otras y la diferencia entre cada una era sutil pero decidida como el filo de una navaja. [...] Al quitarse la ropa y sentir sobre su cuerpo la luz del sol, intensificada y coloreada, Fatma se había sentido tocada con delicadeza por alguien que tocaba de la misma manera a todas las que entraban con ella. Esa luz la unía a las otras revistiéndola con el mismo manto, y ahuyentaba del lugar a los estorbosos ángeles del pudor. [...] vestida del color de los vitrales, Fatma entraba discretamente en la conversación con las otras sólo con mirarlas bajo los mismos reflejos.<sup>88</sup>

Michael Abeyta analiza el espacio del *hammam* desde la perspectiva deluziana con respecto al cuerpo sin órganos (entendido éste como un espacio indiferenciado e intensivo); nos dice lo siguiente: “En el *hammam*, cuando Fatma mira fijamente la espalda de otras mujeres atestigua la integración y la desintegración de su propio cuerpo en una multiplicidad colectiva [...] se trata de un cuerpo sin órganos precisamente porque se pierde la imagen del cuerpo indiferenciado”.<sup>89</sup> Gracias a la mirada penetrante de Fatma nos adentramos en este ámbito indiferenciado del baño, y gozamos con la imagen poética de una “desnudez condimentada”.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>89</sup> Michael Abeyta, “Catedrales nómadas. Sobre Ruy Sánchez y Gilles Deleuze”, en <<http://www.angelfire.com/ar2/LAIMAG.htm>>. [Consulta: 16 de marzo, 2015.]

En el fragmento anterior de la novela observamos que Fatma establece un diálogo secreto entre su mundo interior y su mundo exterior. Todo lo que se le presenta se vuelve señal para ser interpretada. El espacio es una proyección de sí misma. Aurora Pimentel analiza el espacio narrativo de la novela de Robbe-Grillet, *En el laberinto*; nos dice: “El universo diegetico de este laberinto no queda inscrito en un espacio interior, la habitación, sino que se proyecta al exterior, a las calles nevadas. [...] sin embargo, la calle, como espacio exterior, se mira en el espacio interior de la habitación como en un espejo”.<sup>90</sup> Esto ocurre de manera análoga en el *hammam*: Fatma observa todo desde su espacio interior, su intimidad se proyecta al exterior, es el punto de referencia a partir del cual se organiza la sucesión de espacios del baño.

Asimismo, Aurora Pimentel analiza el punto focal de la narración de *En el laberinto*, en la cual se da una mezcla de interioridad y exterioridad en personaje principal:

Su posición extática en el corredor oscuro es la deixis de referencia que organiza toda la descripción: si el ruido decrece esto se debe a que el soldado no sigue, físicamente, al objeto de su percepción, que se aleja; la ascensión sólo queda sugerida por las deducciones hechas a partir de esta percepción auditiva localizada en un punto fijo del espacio diegético.<sup>91</sup>

De manera similar, como sucede *En el laberinto*, el punto focal de *Los nombres del aire* es desde la mirada de Fatma. Gracias a su exploración podemos advertir que dentro del *hammam* hay una sucesión de espacios dentro del mismo espacio, y que está diseñado bajo la forma helicoidal similar a la concha del molusco. Así como apunta Bachelard que la concha es la casa del molusco, su refugio; de la misma manera, el *hammam* es el refugio de Fatma, su casa.

El *hammam* es un espacio que se fragmenta, que se multiplica; es un laberinto en forma de espiral, en el que se intensifican las sensaciones de quien se atreve a recorrerlo. La estructura del lugar nos da la sensación de un devenir sin

---

<sup>90</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, pp.233-234.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 237.

tiempo lineal, un tiempo que se enhebra en la plenitud del instante.<sup>92</sup> Por lo tanto, el *hammam* es un lugar en el que, de alguna manera, reina la “atemporalidad”, como anuncia el narrador: “Las mujeres se cuidan de entrar siempre con el pie derecho y salir con el izquierdo, como si tan sólo un paso fuera dado entre la entrada y la salida; así sitúan al *hammam* fuera del espacio y del tiempo”.<sup>93</sup>

De la misma manera que en *El laberinto*, todo lo que percibimos dentro del *hammam* es gracias a la mirada de Fatma. Cada olor y cada imagen se engrandecen, pues ella sigue todos los detalles que se le presentan. Su travesía se vuelve un deleite para el lector, al quedar amplificadas todas las impresiones sensoriales, como afirma Luce López Baralt:

Hemos entrado al fondo más recóndito del *hammam*. El vapor perfumado anega nuestros sentidos y apenas podemos entrever los contornos barrocos de las figuras que van apareciendo entre las nubes blancas que el agua caliente hace brotar de los cuerpos. Casi sentimos cómo nos vamos cubriendo de gotas de sudor y cómo se nos nubla la vista ante el espectáculo hiperestésico del baño público marroquí. [...] Nos maravilla la irisación de los cuerpos en el *hammam* vestidos del color de los vitrales policromados del techo. Nuestros dedos enloquecen, como los de Fatma, cuando comprobamos las riquísimas texturas que dejan las mujeres al desvestirse a la entrada del *hammam*. Nuestra garganta saborea la granada, la menta y *hashish*.

El *hammam* es un ámbito que nos conecta con nuestro espacio íntimo, y la mirada de Fatma es el eje central para la presentación de ese espacio narrativo propiciador de ensoñación. Marta Segarra analiza la importancia de la mirada en la literatura magrebí; nos dice lo siguiente:

En la cultura islámica tradicional, la mirada es un acto cargado de connotaciones: la mujer, por una parte debe protegerse de la mirada masculina, considerada como una agresión y un deshonor; por otra, tiene prohibido mirar francamente, debe bajar los ojos ante su padre o su marido como signo de sumisión y ocultarse para mirar el mundo exterior, cuyo acceso está restringido.

---

<sup>92</sup> El espacio no implica la ausencia de tiempo, sino todo lo contrario. Sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad palpable y visible. Éste es, sin duda, el gran acierto de Bajtin y de su teoría del cronotopo como la materialización del tiempo en el espacio. Bajtin enumera, más tarde, una serie de temas espaciales, de cronotopo recurrentes: el encuentro, el camino, el castillo, el umbral, etcétera. Y lo acompaña Bachelard con categorías topofílicas más recogidas y menos a la intemperie, como son: la casa, el nido, la concha, etcétera. Cf. María Teresa Zubiarre, *El espacio narrativo en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*, p. 18.

<sup>93</sup> A. Ruy Sánchez, *op. cit.*, p.50.

[...] el tema de la mirada es uno de los más presentes en las novelas que estudiamos. La mujer puede ser en ellas el objeto que la recibe o el sujeto que la lanza. Observada u observadora, la mujer musulmana se inscribe en una sociedad donde el individuo, y en particular el sexo femenino, existe para los demás. Esto hace de ellas unos seres miradas.<sup>94</sup>

Fatma es un “ser mirada”, y el *hammam* es el espacio privilegiado que le permite explorar y ejercer libremente su sexualidad. Marta Segarra resalta el valor espacial que tiene el *hammam* para las mujeres árabes, veamos lo que nos dice:

El *hammam* permite, pues, a las mujeres, salir del vacío donde las sepulta su condición, dado que representa una venganza de la carne desnuda sobre el pudor, la decencia y los escrúpulos. El cuerpo se hace visible en este ambiente húmedo y lánguido, el velo simbólico que lo oculta incluso a la propia interesada desaparece y, durante breves instantes, el estorbo superfluo que implica se convierte en una armoniosa unión con el espíritu. El *hammam* es en verdad el reino de los cuerpos, florecientes, desnudos, libres, felices. [...] la desnudez se torna espectáculo en los baños públicos. La mujer va a ellos también para mirar y ser observada. [...] el *hammam*, por su carácter cerrado y su ambiente irreal, es un ámbito casi mágico, situado al margen del espacio y el tiempo cotidianos.<sup>95</sup>

El *hammam*, en la cultura árabe, es el sitio privilegiado de las mujeres; dentro de él cualquier cosa puede suceder (en la novela, adquiere un valor como espacio de protección debido a que se configura bajo la imagen de la concha). El *hammam* se presenta como el lugar que intensifica, con cada una de sus salas, la imagen de un espacio protegido. Bachelard dice, al respecto de la concha, lo siguiente: “Con la concha vemos a la naturaleza realizar un inmenso sueño de protección, un delirio de protección y, a fin de cuentas, una monstruosidad de la protección”.<sup>96</sup> Las mujeres de Mogador viven dentro del *hammam* (así como el molusco dentro de la concha) un sueño eterno de protección, la seguridad de una sexualidad resguardada y secreta. Por esta razón todo es lícito dentro del baño, dado que es

---

<sup>94</sup> M. Segarra, *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*, p.75.

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> Gastón, Bachelard, *La poética del espacio*, p. 157.

un espacio de libertad, Como podemos apreciar en el siguiente fragmento de la novela:

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*. Dentro de sus muros ninguna frase del Corán, del Talmud o de la Biblia puede ser pronunciada. [...] Lo que afuera es ilícito, dentro del *hammam* es tan inconsciente como una fruta cuya cáscara se diluye en el aire y no se sabe ya dónde está.<sup>97</sup>

Fatma, junto con las demás mujeres de Mogador, habita de una manera distinta este espacio; para ellas, adentrarse en el *hammam* implica participar de su poder de renovación, de resurrección, del despertar del ser, de la fuerza de la espiral vinculada al simbolismo erótico de la vulva.<sup>98</sup> Ellas encuentran en este lugar una intimidad protegida.

El valor de protección que adquiere el *hammam* sólo puede comunicarse poéticamente de alma a alma una vez que se atraviesa el umbral de la puerta. Marta Segarra afirma que el *hammam* es un ámbito de liberación femenina. Según la escritora, los impulsos del cuerpo liberado sólo pueden producirse en un espacio que ofrece una intimidad resguardada:

El *hammam* o baño turco es el reino de los cuerpos, desnudos, libres, felices, la venganza de la carne desnuda sobre el pudor, la decencia y los escrúpulos. Pero es un espacio exclusivamente femenino; la liberación física se produce tan sólo en compañía de otras mujeres [...]. El *hammam* mismo es visto como un cuerpo metafórico, que encarna los momentos felices de esta carne reprimida y materializada que se solaza en el agua, elemento femenino por excelencia. Pero el *hammam* es sobre todo el espacio de la solidaridad.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> A. Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 50.

<sup>98</sup> El simbolismo sexual y ginecológico de las conchas marinas y de las ostras implica una significación espiritual; el segundo nacimiento, realizado mediante la iniciación, es posible gracias a la misma fuente que sostiene la vida cósmica. Cf. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico y religión*, p. 145.

<sup>99</sup> M. Segarra, *op. cit.*, p. 71.

El *hammam* es el lugar de mayor significación simbólica; es el gran centro de la espiral. El baño turco es un paraíso terrenal que estimula la imaginación deseante de sus visitantes. Revisemos el siguiente fragmento de la novela:

En otra habitación habían sido pintadas sobre las paredes escenas que agitaban a la imaginación deseosa de quien las viera o de quien las tocara, porque habían sido hechas en relieve para que se demoraran contra las paredes los que adoran simulacros de la lumbre en la carne.

En otra sala las pinturas no eran sólo llamarada, se pretendían iniciación al fuego. Ilustraban a los paseantes sobre las mil maneras de acariciar con los labios el glande, de contonear el clítoris con la lengua, de absorber y levantar y morder y acariciar sucesivamente o al mismo tiempo; de caer de la cama y levantarse sin tener que separarse; de sacudir las rigideces obsesivas y ahuyentar las blanduras prematuras; de volver a beber en los pozos secos y de resecar los que escurren hasta las rodillas.<sup>100</sup>

Para participar de la fuerza del *hammam* es necesario entrar en la complicidad del lugar, en la morada que ofrece una intimidad replegada. Las imágenes eróticas grabadas en las paredes dan paso a una sexualidad condimentada que resuena como un eco por los muros del lugar, dando vida a un ensueño erótico de quien se atreve a recorrer cada una de sus salas.

Fatma realiza un periplo solitario; paulatinamente adquiere una sutil sensación de refugio que eleva su fuerza al acercarse al corazón de la ciudad. Por lo tanto, Fatma habita plenamente el espacio protegido que le ofrece el *hammam*. Al respecto de esto Bachelard menciona lo siguiente: “El hombre quiere habitar una concha, quiere que la pared que protege su ser sea lisa, pulida, hermética, como si su carne sensible debiera tocar los muros de la casa”.<sup>101</sup> El ensueño poético que experimenta Fatma dentro del baño sólo puede traducirse en el orden sensorial. Con el *hammam* advertimos la función de habitar, pues la concha le concede el ensueño de una intimidad completamente física. Viviendo la imagen se sabe que se consiente la soledad, pues, según Bachelard, para habitar una concha se debe cumplir una premisa: hay que estar solo. Fatma emprende sola ese periplo del deseo.

---

<sup>100</sup> A. Ruy Sánchez, *op. cit.*, p.57.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 160.

## Conclusiones

Alberto Ruy Sánchez es un escritor que busca romper con las formas literarias establecidas, ya que su narrativa exige una forma distinta de leer, pues el lector es llevado más por un conjunto de sensaciones atractivas que por la idea de develar algún conflicto al final de la historia. Ruy Sánchez denomina su literatura como “prosa de intensidades,” en la cual la imagen poética tiene un lugar privilegiado. La narración avanza a través de diversas imágenes poéticas, propiciadas por configuraciones simbólicas del espacio. Ruy Sánchez diseña el espacio narrativo de *Los nombres del aire* como un ámbito en el que el lector se enfrenta a un cúmulo de sensaciones; tiene que imaginar a fondo para “habitar” las imágenes de la ciudad de Mogador.

A lo largo del presente estudio se han analizado, inspirados en Bachelard, los espacios de la novela (la ventana, la ciudad y el *hammam*) bajo la premisa de que Mogador es un espacio narrativo/poético propiciador de ensoñación. En los tres se da una mezcla de acción narrativa y ensoñación poética.

Analizamos el espacio de la ventana bajo distintos valores simbólicos como: la casa, el nido y el rincón. En los tres valores, la ventana es un centro de intimidad, un lugar donde se acumula el ensueño. En su habitación, Fatma vive intensamente un ensueño de seguridad. Al ser un espacio que le permite soñar en soledad, la ventana adquiere valores de onirismo puro, pues, de la mano de su ensoñación, Fatma sostiene un diálogo secreto con el universo externo: el mar y la ciudad.

La ventana es un espacio propiciador de ensoñación para el lector, ya que, como menciona Bachelard, todos los refugios en los que el hombre encuentra albergue tienen valores primarios de onirismo. Y sólo mediante el ensueño se puede habitar de nuevo este espacio. El lector habita una vez más aquellos lugares donde ha gozado de una intimidad replegada gracias al valor que adquiere la ventana como centro de intimidad. El cuarto de Fatma es un centro compacto

de ensueño, es la imagen de una intimidad condensada donde se acumula el ensueño que acentúa su soledad.

La imagen de la ventana revela el estado de ánimo de Fatma (anuncia su intimidad), es un rincón que le ofrece un resguardo del mundo; tras la celosía se estrecha contra sí misma, se sumerge en un extraño estado de contemplación en el que sueña con su amor fugaz, Kadya. Vive la seguridad de un espacio reducido que le permite evocar sus ensueños de intimidad. Tanto el alma de Fatma como la del lector experimentan un goce poético en este centro compacto de ensueño.

Ruy Sánchez emplea diversos símbolos, asociados a la ciudad, con el fin de retratar la búsqueda de Fatma; construye una imagen simbólica de Mogador a partir de la imagen que forma la “Vía del caracol.” Ruy Sánchez diseña la ciudad bajo la figura de la espiral, la cual es el símbolo de la búsqueda de Fatma. Advertimos que avanzar por la “Vía del Caracol” implica una suerte de viaje interior que inicia y termina con esta geometría.

Así mismo, la ciudad de Mogador es metáfora del cuerpo femenino, donde lo real y lo poético se conjugan para representar un lugar que evoca los estados de ánimo de sus habitantes. Se presenta la ciudad como la imagen de una mujer protectora. Mogador es un espacio que propicia la ensoñación, puesto que es un espacio enteramente femenino.

Finalmente, el espacio del *hammam* se presenta partir de imágenes intensas que paulatinamente conducen a Fatma hacia un mundo inasible de ensueño, el cual encuentra el punto de mayor intensidad en la habitación central. El *hammam* es el centro de Mogador, sostiene los niveles cósmicos de toda la ciudad, por lo tanto es un lugar sagrado, y se consagra mediante el simbolismo del centro. Fatma, en su recorrido por las salas del baño, asciende por una escalera simbólica que la acerca a la puerta de la divinidad. Ella encuentra en el *hammam* una intimidad protegida, lo cual le da al espacio mayor significación simbólica, puesto que en él se concentra la imagen del gran caracol (la ciudad de Mogador). El baño

se presenta como un paraíso terrenal que resguarda los secretos de sus visitantes.

Habitando las imágenes poéticas que nos ofrece la novela de *Los nombres del aire* sabemos que se consiente una soledad que nos conduce hacia un mundo de ensueño. Al analizar los espacios de la novela, llegamos a la conclusión de que Alberto Ruy Sánchez diseña un espacio narrativo con fuerte carga simbólica y por lo tanto ensoñadora. La ciudad de Mogador está configurada con el fin de que el lector se adentre a un ámbito que lo conecte con su luz poética interior. A la par, se presenta una narración que busca conmover los estratos profundos de su ser.

## Bibliografía

Abenshushan, Vivian, *Una habitación desordenada*, México, Pértiga, 2007.

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champoursín México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

\_\_\_\_\_, *La poética de la ensoñación*, trad. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

\_\_\_\_\_, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Chevalier, Jean, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Col. Alain Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1986.

Eliade, Mircea, *Imágenes y Símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico*, España, Tauros, 1955.

\_\_\_\_\_, *Una filosofía de lo sagrado*, Universidad Santiago de Compostela, 1991.

\_\_\_\_\_, *iniciaciones místicas*, Madrid, Tauros, 1989,

Monges Nicolau, Gabriela, *Hacia una hermenéutica del deseo. Lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*, Universidad Iberoamericana, 2004.

Mora Ferrater, José, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971. VI, pp.563-565.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Reis, Carlos y Ana Cristina M. López, *Diccionario de narratología*, Trad. Ángel Marcos de Dios. Ed. José Luis Celis, Ediciones Colegio de España, 1996.

Ruy Sánchez, Alberto, *Los nombres del aire*, México, Alfaguara, 2010.

\_\_\_\_\_, "La prosa de intensidades," en *la literatura mexicana hoy*. Del 68 al ocaso de la revolución, Ed. De Karl kohut, Madrid, Iberoamericana, 1995, pp. 176-179.

\_\_\_\_\_, *Nueve veces el asombro*, México, Alfaguara, 2005.

Segarra, Marta, *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*, España, Icaria editorial, 1997.

Volkow Fernández, Verónica, *La mordedura de la risa. Un estudio Gráfico de la obra de Francisco Toledo*, México, Fondo De Cultura Económica, 2011.

Zubiarre, María Teresa, *El espacio narrativo en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica., 2000.

### Hemerografía

Abeyta, Michael, "Catedrales, nómadas y cuerpos sin órganos: entre Gilles Deleuze y las Novelas de Alberto Ruy Sánchez" en Revista Iberoamericana, Vol. 73, enero-junio 2007, pp. 189-207.

Baralt López, Baralt, "El simurg de Alberto Ruy Sánchez", *Vuelta*, Febrero, 1988.

Bonavides Mateos, Enrique "Mujer y espacio en el Islam", Seminario de Poética, IIFL, UNAM, Acta poética 21, 2000. pp. 99-108 <[http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/uploads/numeros/AP21/ap21\\_enriquebonavides\\_mujeryespacioenelislam.pdf](http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/uploads/numeros/AP21/ap21_enriquebonavides_mujeryespacioenelislam.pdf)>

Hernández Rubén, "El deseo es un puente al pasado y también al presente", entrevista con Alberto Ruy Sánchez, "Sábado", Supl. cult. De *Unomásuno*, 1040, 6 de septiembre, 1997, p. 5.

Icaza, patricio, "La espiral narrativa de Mogador", entrevista a Alberto Ruy Sánchez, Gandhi libros, 2006.

Lahrech Aouad, Oumama, "Mogador, puente colgante entre las orillas del atlántico", en Conferencia Leída en Essaouira, durante la tercera Sesión de La Universidad Convivial (5-8 de Noviembre de 1998) sobre el tema Essaouira y la dimensión Atlántica de Marruecos.

Mangel, Alberto, "Una geografía erótica: la literatura de Alberto Ruy Sánchez", en Pról. a *De agua y aire*, México, 1998.

Maydeu, Aparicio Javier, "Los nombres del aire: Un sensual paisaje exótico" *Babelia* Junio 2004.

IOlinka Ávila, Cecilia, "Busco la metáfora del erotismo en el mundo" en <<http://albertoruysánchez.Blogspot.com>>. [consulta: 2 de febrero,2015.]

Quintana Gurria, Ángel, "Alberto Ruy Sánchez: geometrías del deseo", entrevista, "La Jornada Semanal", Supl. cult. de *La Jornada*, 87, 3 noviembre, 1996, pp. 10-11.

Sánchez Ruy, Alberto, "Essaouira y la imaginación material" en

Sarduy Severo, "La emigración de Los tatuajes" en *Cobra; Maitreya; Colibrí ; Cocuyo; Escrito sobre un cuerpo; Barroco; Simulación y pájaros en la playa*. Vol. II, pp. 1431-1434.

Varela Castellanos, Felipe, "La dimensión estética como política y como poética", entrevista con Alberto Ruy Sánchez, en <[www.albertoruysánchez.com](http://www.albertoruysánchez.com)

Sitios de internet

<http://albertoruysánchez.Blogspot.com>