

Mogador, ciudad y cuerpo

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE *LOS JARDINES SECRETOS DE MOGADOR**

MOGADOR, CITY AND BODY

Structural analysis of *Los jardines secretos de Mogador*

Olga Lucía Londoño Palacio

Licenciada en Filosofía y Humanismo; Magíster en Hábitat;
 PhD con énfasis en Antropología. International Corporation
 of Networks of Knowledge –Iconk–. Colombiana.
 ollondonop@gmail.com

Recibido: 20 de septiembre de 2011

Aprobado 8 de junio de 2012

Resumen

En este artículo se presenta el análisis estructural de la novela *Los jardines secretos de Mogador*, escrita por el mexicano Alberto Ruy Sánchez, siguiendo el modelo del estructuralista francés Gérard Genette. Dicho modelo contribuye a descubrir la riqueza del texto narrativo a partir de la transformación de la historia en discurso desde la estructura formal de la narración. Se toma a Mogador como eje temático y el concepto de ciudad se convierte en la obra del autor mexicano en una cadena de imágenes sensoriales, más que en una historia que contiene un principio y un final definidos. Mogador es ciudad-cuerpo, es jardín-mujer, es ciudad-mítica, porque su arquitectura es una metáfora de la arquitectura humana.

Palabras clave: historia; discurso; narración; ciudad; cuerpo.

Abstract

This paper presents the structural analysis of the novel *Los jardines secretos de Mogador*, written by the Mexican Alberto Ruy Sanchez, following the model of the French structuralist Gérard Genette. The model lends to discover the rich narrative text from the transformation of story in a speech from the formal structure of the narrative. Mogador is taken as a thematic axis, where the city concept becomes the work of the Mexican author in a chain of sensory images rather than a story that has a defined beginning and end. Mogador is a city-body, is garden-woman, and is a mythical-city, because its architecture is a metaphor of human architecture.

Keywords: story, speech, narrative, city, body.

Resumo

Apresenta-se neste artigo análise estrutural do romance *Los jardines secretos de Mogador*, escrito pelo mexicano Alberto Ruy Sánchez, seguindo o modelo do estruturalista francês Gérard Genette. Este modelo contribui para descobrir a riqueza do texto narrativo a partir da transformação da história em discurso desde a estrutura formal da narração. Toma-se Mogador como eixo temático e, assim, o conceito de cidade torna-se, na obra do autor mexicano, em uma cadeia de imagens sensoriais, mais do que uma história que tem começo e fim definidos. Mogador é cidade-corpo, jardim-mulher, cidade-mítica, porque a sua arquitetura é metáfora da arquitetura humana.

Palavras-chave: história; discurso; narração; cidade; corpo.

* Este artículo realiza un análisis de la obra de Alberto Ruy Sánchez (México, 1951), *Los jardines secretos de Mogador* a partir del método de análisis de la estructura narrativa para una obra literaria, propuesto por Gérard Genette. En el 2001, la novela recibió el premio "Cálamo-Otra mirada" como el mejor libro del año.

Introducción

Como objetivo central, en el presente artículo, a manera de ejercicio metodológico, se hace un análisis de la obra *Los jardines secretos de Mogador*, de Alberto Ruy Sánchez, con base en la crítica estructuralista, la cual se centra en el código o lengua literaria, siguiendo el modelo de análisis propuesto por Gérard Genette (1972) desde tres núcleos: modalización, temporalización y espacialización. Es importante tener en cuenta que para el crítico toda obra literaria se completa cuando el lector se encuentra con ella con el fin de recrearla desde la intuición, las impresiones y emociones.

Para el estructuralismo, entendido aquí como enfoque metodológico, una narración está organizada de manera secuencial y cada elemento de la secuencia está unido a una función específica, constituyéndose en una unidad de contenido; la totalidad de estas unidades se fundan en un modelo mediador que representa, además, un constructo conceptual, características que comparte con la novela de Ruy Sánchez. De esta forma, se entiende que una estructura no es una realidad empírica observable sino un modelo explicativo teórico representado gráficamente que hace las veces de supuesto para el desarrollo aplicativo. Esto significa que conceptualmente existe una relación entre el método y el objeto del análisis, al establecer una concordancia entre modelo y referente, lo que aporta un enfoque disciplinar distinto al acostumbrado para leer la ciudad.

Dice Pérez-Salinas (1998) que Ruy Sánchez entiende la literatura como el producto del trabajo de un artesano, debido a que es una construcción minuciosa que se va fabricando equilibrada, armoniosa y vitalmente para que sea el mismo libro el que le hable al lector. Esto explica que el autor presente a Mogador como el lugar ideal para contar historias mágicas y fantásticas, debido a la gran diversidad de sueños y símbolos reflejados en los objetos, construcciones y rostros de la ciudad, y que en la novela sea visto como un espacio que representa el asombro producido por cualquier aserción estética, como un sitio que, de manera lenta, enseña su grandeza vital a través de los detalles que contribuyen a mostrar el dinamismo urbano.

Olga Lucía Londoño Palacio

Miembro grupos investigación TECNICE y HÁBITAT y VIVIENDA. Participa en diversos proyectos de investigación en las líneas de hábitat y gestión de conocimiento. Docente posgrado y pregrado en investigación, áreas de pedagogía, estudios culturales y literatura. Coordinadora de Red de investigación "Inteligencia Sintiente e identidad cultural" en la Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD.

Método: el modelo estructuralista de Genette

El estructuralismo, metodología que no tiene una raíz literaria aunque sí un desarrollo en esta área, parte de la idea de que todos los pensamientos conscientes son producidos dentro de un modelo preestablecido y su manifestación está condicionada por las posibilidades dadas por dicho modelo (plasmado aquí de manera gráfica en la figura 1). Esto es, existe una estructura básica que es reiterativa en los distintos niveles que deben ser propuestos y definidos a manera de modelo según este método de análisis y que son los mismos que se presentan cuando se estudia un objeto determinado.

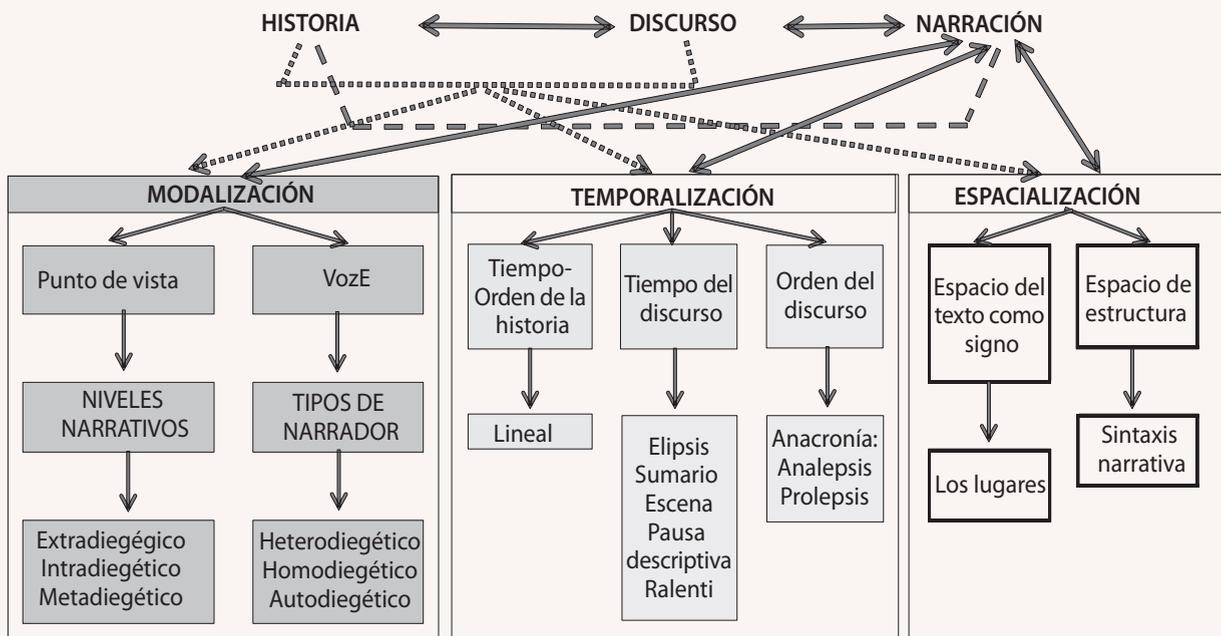


Figura 1. Modelo estructuralista para el análisis de una obra literaria. Fuente: Elaboración propia basada en el modelo de análisis planteado por Gérard Genette.

Quien define las cuatro condiciones que debe tener el concepto de estructura es el antropólogo Lévi-Strauss (1995) y, en síntesis, los enumera así:

- Los elementos que componen el modelo estructuralista deben estar relacionados. Esto significa que si se llega a modificar alguno de ellos, necesariamente se tendrán que modificar los demás. Es decir, el modelo tiene el carácter de sistema.
- Por el hecho de ser un modelo, pertenece a un grupo de transformaciones que se corresponden con modelos similares. Así, el conjunto de transformaciones se constituye en un grupo de modelos.
- Las anteriores condiciones dan lugar a predecir la forma en que reaccionará el modelo en el caso en que alguno de sus elementos sea modificado.
- La construcción del modelo implica que su funcionamiento explique por sí mismo los hechos observados que son los encargados de estructura los niveles de análisis.

Por su parte, desde la psicología, Piaget (1968: 10) define una estructura como un “sistema de transformaciones, que implica leyes como sistema y que se conserva o se enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas lleguen más allá de sus fronteras o recurran a elementos exteriores”; esto es, Piaget retoma, amplía y complementa tres de las cuatro condiciones enunciadas por Lévi-Strauss, a saber:

- La estructura planteada debe reflejar una *totalidad*, debido a que es un sistema completo que tiene más propiedades que las que poseen sus elementos aislados.

- El modelo puede ser transformado mientras conserve un equilibrio dinámico.
- El sistema es cerrado, lo que implica que se autoconserva y que sus transformaciones deban ser autorreguladas.

Desde la perspectiva lingüística, Saussure (1983) argumenta que el lenguaje en sí mismo conforma un sistema compuesto por diversos elementos que necesariamente están relacionados y deben ser solidarios para conformar una estructura. Su posición se centra en la distinción entre lengua y habla, definiendo a la primera como un sistema de signos o códigos que los individuos aprenden y retienen para usarlo posteriormente, un conjunto de convenciones que la sociedad adopta y permiten su uso, la interacción y la comunicación. El habla es la realización efectiva de la lengua. Así, para Saussure el habla es individual, asistémica y concreta, y la lengua es social, sistémica y abstracta. Este enfoque lingüístico se concentra en los signos, más concretamente en su aspecto significante, y su objetivo es estudiar las relaciones que se dan entre los elementos que forman parte del sistema lingüístico.

El modelo estructuralista para el análisis literario sugerido por Genette (figura 1), que de acuerdo con el estructuralismo es la manera de plantear un supuesto para ensamblar teoría y producción, se centra en la construcción de sentido e inaugura una forma de análisis compuesta por tres instancias: historia, discurso y narración, retomadas de la propuesta de Todorov¹ (1974).

1 Todorov sostiene que todo relato está compuesto por tres categorías: tiempo, modo y aspecto.

El concepto estructuralista de Genette retoma los conceptos de Lévi-Strauss, Saussure y Piaget, y se centra en la necesidad de articular la historia con el discurso; esto es, la conversión de la historia en discurso para posibilitar el acto narrativo. La historia se refiere al plano del contenido y se focaliza en los hechos narrados ficticios o reales, encargados de dar cuenta del significado narrativo. El discurso es el plano de la expresión que materializa la historia narrada y conforma una totalidad significativa. La narración es la acción verbal que se hace manifiesta en el hecho de narrar; en otras palabras, es la historia convertida en discurso o acto narrativo.

Para confirmar que dicha articulación se dé, el crítico presenta un modelo en el que tres elementos unidos conforman la estructura total de la narración: modalización, temporalización y espacialización, y aclara que historia y narración no existen sino por mediación del discurso, a su vez, el discurso no puede existir mientras no se cuente una historia. Genette (1972) explica estos tres elementos de la siguiente manera:

- a. La **modalización**: es la representación narrativa en la que se expresan las relaciones entre narración y discurso; es decir, consiste en identificar el punto de vista (quién ve) y la voz (quién habla), los cuales precisan la función narrativa.

El punto de vista es el que define tres niveles narrativos a los que Genette denomina: 1) *extradiegético*, cuando el narrador se encuentra fuera de los acontecimientos y los narra en tercera persona; 2) *intradiegético*, cuando un personaje del discurso es quien narra, utilizando la primera persona gramatical; y 3) *metadiegético*, cuando hay una narración diferente dentro de la narración primaria.

La voz determina tres tipos de narradores, lo que en palabras de Benveniste (1995) significa el reconocimiento del grado de subjetividad de la narración; éstos son, en términos de Genette: 1) *heterodiegético*, cuando el narrador no participa en la historia que narra, y se ubica fuera de ella; 2) *homodiegético*, el narrador es también personaje de la narración y participa de una manera directa; y, 3) *autodiegético*, donde el narrador cuenta sus propias experiencias y actúa como personaje central del relato.

- b. La **temporalización**: el tiempo es el encargado de expresar las posibles relaciones entre la historia y el discurso. Deben diferenciarse el tiempo y orden de la historia, que obligatoriamente es cronológica y lineal, con el tiempo del discurso. Este último, difícil de medir con exactitud, se aprecia con las siguientes técnicas o movimientos narrativos básicos: 1) *elipsis*: en el relato no se hace explícito que ha pasado algún tiempo sino que apenas se insinúa su transcurrir y, por lo general se utiliza la metonimia² como recurso estilístico; 2) *sumario*: el narrador presenta el desarrollo de la obra o de algún acontecimiento de una manera abreviada; 3) *escena*: se corresponden el tiempo del relato con el de la historia, lo que

2 La *metonimia* consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra, desde alguna relación semántica existente entre las dos (Mayoral, 1994).

por lo general se aprecia en los diálogos; 4) *pausa descriptiva*: no hay acción sino que el narrador se centra en alguna descripción o recuerdo, manejando un tipo de discurso diferente al que venía utilizando; y, 5) *ralenti*: el tiempo del discurso es mayor que el de la historia, comúnmente debido a algún interés estilístico.

El orden del discurso se puede definir como la manera en la que están dispuestas las cadenas de acontecimientos en el relato teniendo en cuenta el nivel temporal, pues entre los hechos puede haber discordancias temporales. Genette explica dos anacronías, entendiéndolas en relación con los acontecimientos del relato en tanto contextos inmediatos: 1) *analepsis*, cuando el narrador o algún personaje evoca el pasado y 2) *prolepsis*, que se presenta cuando la evocación se dirige a un hecho anterior al momento de la historia.

- c. La **espacialización**: para explicar esta característica Genette retoma la idea de Gullón (1980) quien afirma que el texto es el mismo espacio literario. Para el desarrollo analítico, este elemento se ve de dos maneras: 1) el *espacio del texto*, como signo o el referente del lugar y 2) el *espacio de la estructura*, o la decisión que tomó el autor para dar forma al texto, permitiendo que se impliquen discurso y narración en el acto de enunciación.

Análisis estructural de *Los jardines secretos de Mogador*

Modelización

En el discurso primario de la novela, el punto de vista está presentado por un narrador intradiegético-autodiegético; en las historias interpoladas actúa como narrador metadiegético-heterodiegético. La narración la inicia el *halaiquí* (contador de historias o cuentero ritual) de la Plaza Mayor de Mogador, al relatar la anécdota principal o motivo del relato. El hecho de utilizar la primera persona autoriza al narrador a seleccionar lo que desea narrar, cómo hacerlo, a quién destacar como actante del relato y hacia dónde enfocar el discurso.

Desde el comienzo de la novela, quien narra se presenta como una voz que entremezcla las texturas del lenguaje, haciendo que prosa y poesía se fusionen y, como en un ritual, se convierte “en una voz [...] que busca ser escuchada [...] que desea ser recibida [...] que necesita ser fértil” (Ruy Sánchez, 2009: 17 y 18)³, que bien puede ser interpretada como una metáfora que invita a recorrer de manera sistémica, relacional y simultánea el reconocimiento de los espacios de la ciudad y el cuerpo femenino, hecho que refleja el despertar del mundo sensorial y sintiente de los personajes.

3 A partir de este momento y con el fin de facilitar la lectura, solo se citará entre paréntesis el número de página en la que se encuentre el texto referenciado de la novela, tomados de la edición de Alfaguara, 2009.

Temporalización

Explica Tudoras (2007: 328) que en la novela de Ruy Sánchez “Mogador adquiere el valor de una dimensión espacial que se sustrae al factor tiempo, un espacio que reactiva constantemente, mediante elementos puramente sensoriales, la necesidad de recorrerlo en busca de nuevos indicios de la aproximación a lo deseado”. Aún así, desde el modelo de Genette, el manejo del tiempo juega un papel importante pues es el elemento que explica las relaciones que existen entre historia y discurso, entre realidad y deseo.

Tiempo y orden de la historia

Como se expresó antes, la historia es necesariamente lineal. El narrador recrea la vieja ciudad pesquera de Mogador, hoy denominada Essaouira y le añade, a manera de paralelismo, una dimensión sensual a través de la historia de Jassiba, la protagonista femenina. Comienza contando cómo su personaje conoció y se enamoró de Jassiba, al igual que ella de él. Después de muchas noches de amor, Jassiba queda embarazada y siente germinar dentro de ella sensaciones que la conducen a solicitar a su amado que cree nuevas formas de contacto corporal. Ella decide exigirle que cada noche que él quiera acercarse a ella, deberá narrarle un jardín existente en la ciudad, aunque allí solo se conozca un jardín, herencia que Jassiba recibió de su padre. El amante inicia la búsqueda de nuevos jardines que objetivamente no encuentra, hasta que descubre que los jardines no necesariamente son vegetales, sino que pueden ser imágenes que adquieren forma de lugares-cuerpo. Es entonces cuando la ciudad se exhibe ante él para ayudarlo a descubrir los secretos urbanos, representados en colores, aromas, miradas, gestos, rostros, caligrafías y objetos, elementos que reunidos conforman ámbitos que despiertan sus más íntimas sensaciones y hacen posible la narración de sus relatos. Es entonces cuando el narrador afirma “la ciudad entera tomaba un nuevo sentido para mí” (p. 31).

Tiempo del discurso

En el desarrollo del discurso se presentan las cinco técnicas o movimientos narrativos básicos enunciados por Genette:

Elipsis: en el primer apartado de la segunda espiral, el narrador dice: “todos somos hijos del deseo y habitantes del aire, del agua, del fuego, del jardín” (p. 83). En la obra de Ruy Sánchez están novelados los cuatro elementos de la naturaleza, expuestos por el filósofo presocrático Empédocles en la Teoría de la Cuatro Raíces, en la que un elemento lleva al otro y se necesita la existencia del uno para que el otro cobre vida; estas raíces se mezclan en forma de entes sobre la Tierra y están sometidas a las fuerzas que explican el movimiento del mundo en el amor que las une y el odio que las distancia (Abbagnano, 1973).

En la obra literaria esta técnica se aplica al concepto de ciudad como adición de lugares, cuando el narrador va descubriendo cada uno de los jardines urbanos, así un jardín conduce a otro y la existencia de éste lo transporta a otro, que a su vez lo traslada a otro y así sucesivamente hasta concluir deductivamente que Mogador es “ciudad-jardín-deseo”, solo tangible

o imaginable para aquel que esté dispuesto a amarla, verla, escucharla, olerla, palparla y degustarla; hasta descubrir en el andar las dimensiones de cada espacio que la compone, superponiendo y entremezclando las dimensiones físicas, sensoriales y emocionales.

Sumario: en relación con la ciudad, no es el narrador quien enuncia una síntesis argumental del relato. Es Jassiba, quien a través de un diálogo sostenido con el protagonista, la describe cuando afirma: “Dicen que Mogador no es ciudad de jardines. Pero si todo el mundo está de acuerdo en llamarla ‘la ciudad del deseo’, tiene que ser también la ciudad de los jardines. La de los más secretos y privilegiados. Descúbrelos para mí. Es es ahora mi mayor deseo” (p. 75). Es la protagonista femenina la que define la ciudad y la presenta como un ente capaz de conducir al narrador a materializar el deseo, por el hecho de contar con lugares que, al igual que un cuerpo, le ofrecen protección y abrigo, visibilidad u ocultamiento y, cuya puerta de entrada son los jardines que actúan como símbolos del mundo táctil y sensorial.

Escena: aunque en la obra no hay muchos diálogos y los que aparecen pertenecen a relatos interpolados o están referenciados a manera de analepsis, esta técnica se puede apreciar en la forma como el narrador constantemente superpone los términos centrales, mujer-ciudad/jardín-cuerpos. Al comienzo de la novela hay correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso; así, cuando el protagonista conoce a Jassiba, nota que el cuerpo femenino está cubierto de tatuajes dibujados con jena que tienen formas geométricas, y es entonces cuando expresa su pensamiento al decir que son “el mapa perfecto de la ciudad ideal [...] las callejuelas de la ciudad de su cuerpo” (pp. 33 y 34), donde la ciudad es un lugar para ser habitado, lo que no excluye que paralelamente pueda ser también imaginado (García Canclini, 1997).

Pausa descriptiva: son muchos los ejemplos que contiene la obra en los que el narrador cambia el tipo de discurso para intercalar otras narraciones dentro de la narración central sin separarse del hilo conductor de la narración. Para tomar solo un referente de la segunda espiral, es representativo el apartado denominado “El jardín de argumentos”, donde el narrador se encuentra con un sabio que le habla sobre un céntrico lugar de la ciudad en el que se había propuesto construir un espacio comunitario para los mogadoreños y se convoca a “personas de diferentes profesiones y pasiones” (p. 114), a arqueólogos, historiadores, biólogos, pintores, conversacionistas, ecologistas, religiosos, regionalistas, antropólogos-etnólogos y arquitectos, pero al no lograr expresar en sus propuestas “el sentido mismo de la vida” (p. 114) ningún proyecto resultó favorecido. En otras palabras, los profesionales no reconocen que la ciudad encierra un mundo fenomenológico, es decir, aprehensible a través de los sentidos. En palabras de Morin (1994: 232) un espacio que “podemos concebir porque está a la vez afuera y en el interior de nuestro propio espíritu”. Los dirigentes de la ciudad recurrieron, entonces, a consultar la opinión de diversas comisiones internacionales de todos los continentes del planeta, pero, igualmente, de

éstas solo sugirieron “exóticas flores de la razón que sus jardineros llamaron argumentos” (p. 117).

Ralenti: esta técnica se aprecia en el estilo lingüístico utilizado por el narrador para describir la ciudad, los personajes y el paisaje, así como en los jardines que representan sus sueños. Aquí, el tiempo del discurso es mayor al de la historia. Dichas descripciones son una forma de seducir al lector e involucrarlo en las historias narradas a través del montaje de escenografías en las que los personajes transforman los espacios para saberse habitantes de paraísos creados por ellos mismos.

En este punto vale la pena recordar a Carlos Fuentes quien asegura que cuando un novelista hispanoamericano intenta un nuevo lenguaje es porque quiere decir “todo lo que la historia ha callado” (1972: 30). En efecto, el narrador conoce el papel fundamental que en la seducción juegan las palabras transformadas en ámbitos para dar cabida a las sinestésias⁴ con su mezcla de sensaciones, luces y sombras; igualmente, sabe que las palabras convertidas en metáforas pueden ser herramientas que seducen; quizá por ello el narrador-contador de historias se transforma en la voz de la ciudad que desea atraer no solo a Jassiba sino también a sus oyentes y lectores ciudadanos, excluyendo de su discurso los límites entre lo subjetivo y lo objetivo que generalmente imponen aquellos que se encargan de pensar la planificación de los pueblos y ciudades.

Orden del discurso

A lo largo del discurso se presentan los dos tipos de anacronías que sugiere estudiar Genette:

Analepsis: la evocación de hechos pasados es la que explica la razón de que Jassiba sea como es, al rememorar la historia de su abuela y de su padre, de quienes heredó el interés por los jardines. Este es, precisamente, el motivo de la carátula del libro (figura 2). Cuenta el narrador que Jassiba le muestra una fotografía de una mujer desnuda muy parecida a ella con “sólo una parte de la cabeza cubierta por una tela muy blanca con flores bordadas” (p. 34). Él, confundido, le pregunta cuándo le han tomado la fotografía, a lo que ella responde que quien aparece en la imagen, “no soy yo, es mi abuela. Se llamaba como yo, Jassiba [...] Lo que sí sembró en mi fue la pasión por los jardines” (p. 35).

Le propone entonces ser su sueño reflejado en forma de múltiples jardines, y le ofrece la opción de reconocer a Mogador desde una mirada sensorial, entonces lo invita a que busque detrás de cada detalle de la ciudad, de cada nuevo jardín, elementos sensibles, sensoriales y vivenciales: “será como un Ryad⁵ sólo nuestro, muy escondido dentro de un tiempo que

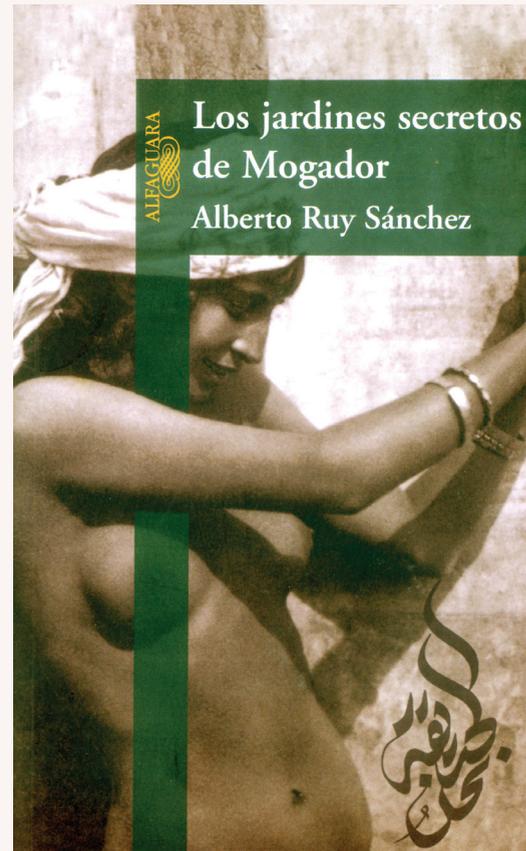


Figura 2: Portada del libro *Los Jardines Secretos de Mogador*. Fuente: Ruy Sánchez, A. (2009). Portada.

no vivimos” (p. 37). En este ejemplo se observa la forma en que el narrador convierte la analepsis en prolepsis.

Prolepsis: como se apreció en el apartado anterior, la idea central del discurso es el motivo de las acciones futuras que emprende el protagonista; esto es, la acción de la petición que Jassiba hace al narrador cuando lo insta para que le describa cada noche durante muchas noches, uno a uno de los jardines existentes en Mogador “porque quiero que salgas de aquí y regreses con el tacto enriquecido” (p. 74). Así, invita al personaje y al lector a que recorran la ciudad y a que encuentren los más minúsculos detalles en ella contruidos; como bien lo afirma Tudoras (2006: 388), a descubrir “la profundización en el intuir, rastrear, percibir, detectar, seguir, descifrar y analizar el trayecto de los sentidos”, latentemente perceptibles en cada jardín de Mogador.

Espacialización

El espacio del texto como signo

La antigua ciudad portuaria de Mogador, hoy conocida como Essaouira es una ciudad fortificada de mediados del siglo XVII; está ubicada en la costa occidental atlántica de Marruecos y es considerada como un importante puerto internacional. Cuenta con más de 70.000 habitantes y es un ejemplo de cen-

4 Sinestesia es la figura retórica que enlaza sensaciones percibidas por órganos sensoriales diferentes (Mayoral, 1994).

5 El *Ryad*, según el narrador, es una palabra mágica que se vive de diversas maneras. “Significa jardín interno, un reducto de la naturaleza dentro de una casa. Por extensión se llama Ryad a la casa misma si incluye un patio con plantas. También se dice de cualquier morada urbana que sea un remanso inesperado en la agitación de las calles [...] como un oasis en el desierto” (p. 28).

tro multicultural al cohabitar en ella diversos grupos étnicos e igualmente multiconfesionales. Su centro histórico fue catalogado por la Unesco (2001) como patrimonio mundial de la humanidad. La economía urbana se concentra fundamentalmente en las industrias pesquera, maderera, textil y alimentaria; además, en Essaouira tiene gran importancia el comercio de artesanías, joyería y marquería. Quienes la visitan la recuerdan por sus calles bulliciosas, sus pequeñas plazas, monumentos, mezquitas, sinagogas e iglesias, y por estar siempre azotada por los vientos alisios (Schoroeter, 2009).

La Mogador de Ruy Sánchez es la “ciudad del deseo” y la materia sobre la cual construyó la ciudad imaginaria que espacaliza la mayoría de sus novelas. Afirma Aouad (1998), que aunque Mogador es una ciudad tan real como su gemela Essaouira, en el escritor mexicano se torna en un espacio ficticio y simbólico que conduce a Ruy Sánchez a sus raíces árabes y a los personajes novelescos a que habiten sus deseos y sus sueños. En el ensayo “Mogador: el puerto de los secretos” (s.f.), Ruy Sánchez la describe como “una mano extendida al viento”, rodeada de murallas; es la ciudad del afuera y del adentro en la que se entretienen historias de mar, de llantos, de celebraciones y plegarias, de triunfos y decepciones, de subastas y comercios, de ruidos y silencios que se acompañan con el graznido de las gaviotas.

En otro ensayo del autor, “Los nueve regalos que me dio Marruecos” (Sánchez, 2006: s.p.) explica por qué se siente tan próximo al mundo árabe: “Primero tuve el impacto de descubrir un lugar que a pesar de la distancia geográfica de México me provocaba una potente sensación de reconocimiento, mucho más grande que la que cualquier mexicano tiene al llegar a España. Una extraña combinación de lenguaje corporal, arquitectura, geografía y objetos artesanales me hacían sentir que me adentraba en Otro México”.

En la obra estudiada, Mogador no es solo ciudad, es también palabra, signo, señal, referente de sentido y para los sentidos. Esto hace que el narrador la describa como un espacio que acoge a otro y, dentro de éste, a otro más que le abre lugares a muchos más. Es un escenario-lenguaje que la narración relativiza al ir mostrando que cada vocablo, así como cada lugar descrito, cumple una función dentro de los escasos milímetros que ocupa dentro de una frase sin perder la inmensidad de su significado ni su identidad semántica. Así la presenta por primera vez el narrador: “Era en Mogador la hora en que todas las voces del mar, del puerto, de las calles, de las plazas, de los baños públicos, de los lechos, de los cementerios y del viento se anudan, y cuentan historias” (p. 15).

La ciudad literaria tiene forma de mujer, es un cuerpo femenino hecho de agua, de aire, de viento, de piedras, de especias, de nubes, de voces, de sombras, de fuego. Es una ciudad-cuerpo, un jardín-mujer que hace posible ver a través de los ojos de quien ama, de escuchar por sus oídos, de hablar con sus palabras. “Mogador es, en todas sus ilustraciones poéticas, una ciudad, una mujer, un cuerpo, la suma de los sentidos y al mismo tiempo, el espacio del viaje del deseo, un viaje mediante el cual, Mogador se convierte en la metáfora más significativa del amor, la sensualidad y el deseo [...] Mogador es la ciudad de la búsqueda del eros” (Tudoras, 2006: 388 y 390).

Espacio de la estructura

La historia narrada en la novela es secuencial. Desde el comienzo, el narrador anuncia que fue creada sobre una estructura formal circular infinita y organizada como un relato cimentado por cuatro espirales ascendentes que permiten al lector seguir la historia de una manera encadenada y continua. Cada espiral está compuesta por nueve apartados, siendo este último número una constante dentro de la narración: “Esta es mi historia y nueve veces nueve comienza” (p. 18). En el ensayo “9x9 cosas que dicen en Mogador” (s.f.: s.p.) Ruy Sánchez explica el significado del número 9 para los mogadoreños: “en Mogador nadie cuenta de diez en diez sino de nueve en nueve. Y aunque conocen el cero no lo ejercen con prisa, lo dejan pasar por delante en silencio. Les gusta el círculo incompleto, el que comienza de nuevo hacia adentro antes de cerrarse: la espiral, que es el dibujo original del arábigo nueve”. Analizando la obra de Ruy Sánchez, explica Buchanan (2002) que el número nueve es, además, la base del cuadrado védico, una retícula que utilizaban los fabricantes de azulejos en Arabia para diseñar sobre ellos formas geométricas, al que consideraban como la base de todo el sistema matemático y concebían como el modelo numérico del Universo.

Primera espiral: “La búsqueda sonámbula de una voz”, está compuesta por nueve relatos en los que el narrador identifica los personajes, la razón de ser de la novela y la utiliza para enfatizar en ver los espacios como signos. El lector se entera de que en Mogador solo existe un jardín, pero cae en la cuenta de que pueden existir muchos más si se tiene la capacidad de establecer una analogía entre un jardín y el cuerpo humano; si reconoce que cada expresión, cada forma y cada sospecha, hacen posible imaginar y, hasta sentir, que construir un lugar lleno de flores y plantas, sirve de impronta a la ciudad con la que sueñan los personajes del relato.

Es en este momento cuando describe la ciudad de Mogador como un lugar donde “siempre hay plazas dentro de las plazas, calles dentro de otras y tiendas dentro de tiendas hasta llegar a las cajas de maderas incrustadas (taraceadas) más pequeñas, que en sus compartimentos interiores de marquería pueden albergar, en miniatura, la esencia de un mercado y hasta de un bosque: sus olores” (p. 25). Paulatinamente, el narrador lleva al lector a descubrir la ciudad desde sus detalles más ínfimos “porque ahí cada cosa, cada gesto, cada sonido es puerta y detonador de otros ámbitos” (p. 25). Es así como expresa que una ciudad literaria da la posibilidad de manifestar el asombro ante los espacios que comúnmente pasan desapercibidos, confirmándolo más adelante cuando dice que “el interior de un objeto pequeño siempre es más grande y emocionante que uno inmenso” (p. 134). Lo importante es saber hallar esos sitios, que aunque muchas veces tengan la apariencia de ser diminutos e imperceptibles, siempre conservan una fuerte y significativa carga semiológica.

Segunda espiral: “Jardines a flor de piel”, es la utopía del deseo convertida en las palabras que conforman las historias contadas. El narrador cita “Las nuevas noches de Shajrazad”, segunda parte de *Las mil y una noches*, donde alude a la necesidad que siente Shajrazad de no ser amada, sabiendo que su vida depende del contar una historia nueva cada noche. Esta es

también la solicitud que Jassiba hace a su amante, pero con la intención contraria, la de encontrar el amor cada noche, como producto del nacimiento de la posibilidad de un nuevo relato-jardín para narrar.

En esta espiral, el narrador interpola nueve historias, todas ellas de carácter sensorial, que corresponden a nueve jardines hallados en Mogador y le sirven como motivo para manifestar que los sentidos se despiertan con cada elemento que va encontrando a su paso; es como un aprendizaje sensorial de los lugares de la ciudad, que facilita la entrada a lugares desconocidos, a partir de amplias descripciones en las que se destaca el valor que adquieren la sinestesia y la metáfora, imágenes literarias que describen las sensaciones sensoriales táctiles, auditivas, olfativas visuales y gustativas que identifican las ciudades, sean reales o imaginadas. A continuación se citan y presentan solo algunos ejemplos de este universo sensorial entre los muchos que podrían ser rescatados dentro de la narración:

- El *tacto*, está presente en la mujer que tiene la palma de la mano tatuada con un diseño que representa un jardín y cuyo significado lo expresa el narrador cuando afirma que “cada día debemos construir un paraíso con nuestras manos” (p. 81), especialmente si se habita en una ciudad amurallada que necesita proteger el valor que encierran los muros que le trazan límites con el exterior: “Muchas veces hay una escritura secreta en este jardín diminuto. Palabras indescifrables que no se leen pero se tocan y dicen cómo ser feliz” (p. 82), lenguaje que explica que para comprender los espacios de las ciudades o de los cuerpos, también hay que sentirlos a través del tacto, aunque la sensación al tocarlos sea imperceptible como lo es cada detalle del jardín tatuado.
- El *oído*, adquiere relevancia en muchos apartados de la novela, como cuando se describe la tienda de instrumentos musicales, muy característica de Mogador, en la que existen, por ejemplo, tambores cuyos cueros se afinan con el sol y “se templan al fuego” y “flautas de maderas, piedra y de barro” (p. 85) que permiten emitir diversos sonidos y solo se resignan al silencio mientras la ciudad duerme. La ciudad adquiere voz a través de las historias que narra el *halaiqui*; tanto la ciudad como el cuerpo de la mujer amada no son solo las voces humanas que las representan, también son sus sonidos, sus ruidos, sus algarabías, sus murmullos, sus ecos y sus silencios los que las hacen únicas e, incluso, incomparables.
- El *olfato*, sentido también muy destacado en la narración, se encuentra, además de muchas otras partes, en las cajas hechas de “cedro de arz” con olor a “nesma de felicidad” (p. 96), decoradas con incrustaciones de formas geométricas tan perfectas que en sí mismas adquieren la idea de un jardín. También está en la gran variedad de plantas que vende la mujer del “Jardín de lo invisible”, una tienda de especias donde “confluyen los delirios del sabor de varios mundos” (p. 99). De esta forma, el olor acapara la exuberancia de otros mundos que no se encuentran en Mogador, pero que ayuda a que el narrador internalice las sensaciones e impresiones olfativas y las haga suyas.

- La *vista* se hace presente en todos los jardines narrados, por ejemplo en la historia del arquitecto-mago que fue poseído por tres grandes pasiones: el incondicional interés por la flora, la placentera sensación de poder trabajar con las manos y la pasión por las formas geométricas (p. 92); al reunir naturaleza, tacto y geometría el narrador no solo expresa que los jardineros logran visualizar la belleza de ese lugar urbano, sino hacerla visible a quienes deseen apreciarla en su conjunto o en cada una de sus partes. Igualmente, el sentido de la vista está en la apreciación de los objetos, como en los hilos entrelazados de una tela fabricada por una tribu peruana sobre la que están bordadas en alto relieve y con llamativos colores las plantas de maíz, algodón y la flor de la coca, como si fuera “uno de nuestros tratados de botánica” (p. 106).
- El *gusto* es tal vez el sentido al que menos recurre el narrador. Aún así, se encuentra en el jardín de unas plantas que exigen muchos cuidados para que de ellas brote una efímera flor que tiene los colores del arco iris y es utilizada en la industria pastelera con la idea de lo efímero. Con el mismo nombre (arco iris) los habitantes de Mogador identifican un bizcocho multicolor muy típico y representativo de la ciudad, cuya materia prima es la flor cambiante mogadoreña. Dice el narrador “Esto es lo que se llama una cultura de la flor del Arco Iris. Y por extensión del término un cultivo simbólico de ella” (p. 125).

Tercera espiral: “Jardines del instante”, contiene nueve *haikus*, que pueden entenderse como súplicas eróticas y delirantes del amante para acercarse a Jassiba, para soñar cómo poseerla, para imaginar su cuerpo que es, finalmente, el jardín que él más desea. Dentro de la estructura de la novela, esta espiral puede entenderse como la forma interiorizada e íntima de la ciudad, que finalmente es la que permite un acercamiento al deseo como epíteto de Mogador, esa ciudad que permite a sus moradores soñarla y descubrir en ella aquello que creían intocable, inaudible, inodoro, invisible o que no contenía ningún sabor. A fin y al cabo, los sueños de sus habitantes también son una manera de construir una ciudad.

Cuarta espiral: “Jardines íntimos y mínimos”, también compuesta por nueve jardines que el narrador va descubriendo en su búsqueda y deben ser entendidos como metáforas que explican, argumentan y justifican su anhelo por no dejar morir la pasión que siente por Jassiba. Desde la voz narrativa estos nueve jardines se caracterizan por ser pausas descriptivas dentro del relato primario. Son:

- “El jardín más íntimo”: utiliza la metáfora creada por el poeta Michaux cuando visitó Mogador, compró una manzana y se metió dentro de ella buscando tranquilidad; y la respuesta dada por el filósofo Bachelard a esta anécdota que el narrador denomina “el jardín de Michaux” (p. 133). Con esta analogía metafórica, se destaca la importancia que adquieren los espacios íntimos que debe propiciar toda ciudad, buscando que sus habitantes encuentren en muchos de los lugares que

6 El *Haikú* es una forma lírica de origen japonés compuesta de tres versos de 17 sílabas distribuidas así: cinco (5) para el primer verso, siete (7) para el segundo y, cinco (5) para el tercero (Jaramillo y Manjarrés, 1998).

la componen, lo que podría denominarse una “dinámica apacible” que conlleva al goce de lo urbano.

- “El jardín mínimo de piedras al viento”: cuenta que a Mogador llega el aire de los nueve vientos, encargado de anunciar la salida del sol y mover un jardín de piedras, ocasionando sonidos muy particulares. Este jardín, construido por un jardinero pensionado, hace las veces de reloj urbano al marcar el nacimiento de cada día con cascabeles que emiten tonalidades muy frágiles y del que su constructor afirma: “es el más bello que puede existir sobre la tierra” (p. 136).
- “El jardín de nubes”: hace alusión a las fuentes que existen en Mogador y se centra en el relato de un hombre que logró bajar el agua de las nubes por medio de una red conformada por “triángulos invertidos donde la humedad de las nubes se impregnaba, en forma de rocío, a cada hilo. Se condensaba cayendo hacia el vértice de cada triángulo que a su vez recibe el agua de los triángulos que lo preceden arriba” (p. 138). Cuenta el narrador que gracias al ingenio de su fabricante, logró que los pobladores de Mogador dejaran de estar condenados a muerte por causa de la sequía que identifica a ese territorio.
- “El jardín sin regreso”: describe los jardines del Palacio Azul Al Azrak, ubicados entre Samarkanda y Bagdad, como una idea muy cercana a la imagen que se tiene del Paraíso. Aclara el narrador que, aunque en Mogador existen documentos que niegan la existencia del palacio, todos saben que recorrerlo y admirar la grandeza de sus jardines es garantía de que en ese momento surge un sentimiento profundo de felicidad. Estos jardines son concebidos como un hito urbano por su arquitectura. Los pobladores de Mogador lo conocen como el “palacio del deseo” debido a que consideran que su forma geométrica se acoge a las leyes de aquello que se desea y, además, “nos arrebató lo que anhelamos torpemente y nos entrega por sorpresa lo que sabíamos que necesitábamos tanto” (p. 143).
- “El jardín de voces”: las flores ardientes en el terreno del jardinero ciego fascinado por la flor que busca al sol, se encuentran refundidas en un antiguo rincón de Mogador; según afirma el narrador, allí hasta las piedras crecen por causa de la humedad. Es el relato de un escribano que ofrece sus servicios a un jardinero ciego, quien se encuentra interesado en escribir los sonidos de su jardín. En el tiempo del discurso va por el sonido nº “[...] 1327: ecos de gotas sobre el fuego, [...] [que] se repiten en intervalos de diez gotas, todas iguales” (p. 151). Pero como el jardinero no puede confiar en las anotaciones hechas por otro, inventa una partitura elaborada con piedras de río, y la concibe como “un mapa táctil de los sonidos de su jardín” (p. 152) porque para él, si no existen los sonidos tampoco pueden existir los lugares ni los espacios, debido a que “lo invisible es lo que da sentido a todos los sentidos” (Tudoras, 2006: 397).
- “El jardín caníbal”: habla de unas plantas carnívoras que posee en su jardín interior un carnicero de Mogador, quien “goza mirando cómo en su Ryad caníbal una planta asfixia a otra

y siempre hay otra más que le hará lo mismo” (p. 156). Ese sitio imperceptible de la ciudad es visto como un lugar no deseado debido a que encierra los mismos significados de los espacios ciudadanos que huelen a “carne cruda y a excremento de murciélago” (p. 155). Este relato empaña la Mogador que el narrador venía describiendo, como queriendo decir que en los sitios urbanos también aparece la imagen de suciedad que se ve y se respira en muchos de sus espacios, aunque éstos sean calles recónditas o rincones apartados.

- “El jardín de vientos”: se identifica y presenta nuevamente el *halaiquí* (contador-narrador del relato) para realizar un listado de cómo leer, nombrar e interpretar algunos elementos de la naturaleza que está inserta dentro del casco urbano; alude a la arena, a los granos de sal, a los techos surgidos de las maderas de los árboles, al agua de las fuentes, al viento, a las flores, a aquello que no se ve y a los sonidos de las piedras. El cuentero ritual argumenta que quien sepa interpretar los significados de esa naturaleza, que por la costumbre de mirarla diariamente, aparece a los sentidos de muchos como un silencio anónimo; asimismo, todo aquel que lea los sonidos de su entorno tendrá la capacidad de narrar una historia digna de ser contada y convertirse, como él, en la voz mediada por el recuerdo, y al mismo tiempo contará con la habilidad de revelar lo que ocurrirá en el futuro de la ciudad.
- “El jardín de fuego”: cuenta la historia de un jardinero que descubrió que el fuego se hace presente en las raíces de las plantas, y por consiguiente afirma que un jardín de raíces es también un jardín de chispas. Así se hace presente el mundo de la incertidumbre que alimenta las pasiones humanas y adquiere la belleza de un incendio; por ser las llamas subterráneas, es a través de ellas como se comunican todas las ciudades del globo terráqueo y toman decisiones, algunas veces para bien, aunque otras para ocasionar daño a sus habitantes.
- “La flor solar”: es el noveno y último relato de esta espiral y de la novela. Aquí el *halaiquí* se identifica como el narrador de las historias, como el jardinero ciego que debe inventar la historia de esa noche y seguir adherido eternamente a la espiral que lo conduce a buscar jardines para narrar y así poder estar con Jassiba e, igualmente, a buscarla a ella para encontrar más jardines que se constituyan en el motivo de su narración, de sus sueños y de sus deseos, oficios a los que dedica todo su tiempo. La obra concluye con este jardín, una pregunta y su posible respuesta: “¿Dónde terminan las historias que se cuentan en la plaza? Tal vez en nosotros que las escuchamos y las hacemos nuestras” (p. 174).

Es necesario anotar que en cada uno de los relatos que conforman las espirales segunda y cuarta, el narrador incluye codas que se reconocen por estar escritas en bastardilla, en las que consigna las palabras que dice a Jassiba mientras desnuda su cuerpo cada noche, al tiempo que le va describiendo el jardín descubierto ese día. Así, las palabras se convierten en el vehículo para construir el sentido de ciudad desde la interpretación lírica basada en el significado sensorial de los espacios compilados en esa ciudad-cuerpo del deseo, que tiene, al mismo tiempo, forma urbana y cuerpo de mujer.

Primera Espiral

Segunda Espiral

Tercera Espiral

Cuarta Espiral

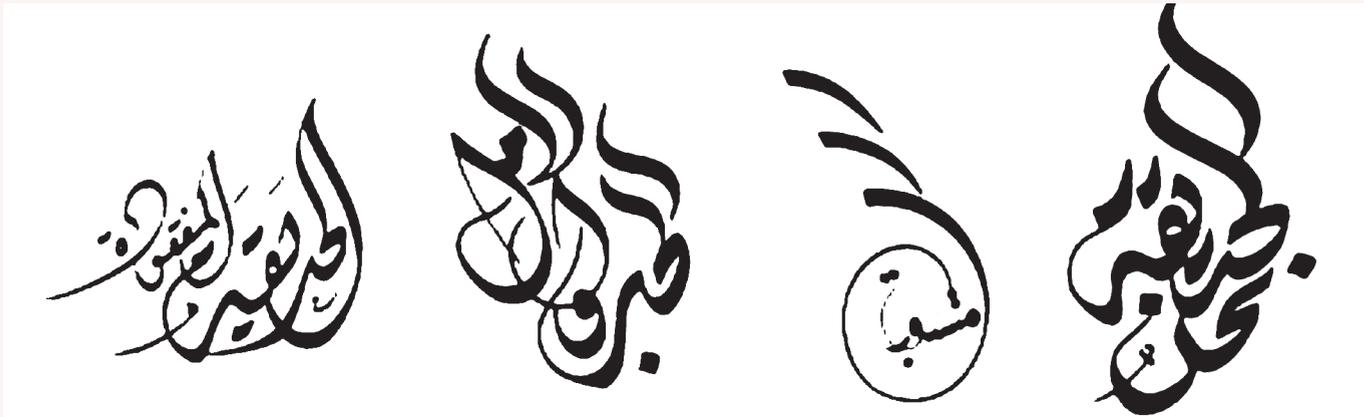


Figura 3: Estructura tipográfica de la novela. Significados de las espirales: Primera Espiral, “El jardín perdido”; Segunda Espiral, “De amor y de esperanza”; Tercera Espiral, “El porvenir”; Cuarta Espiral, “Nosotros somos el jardín” (pp. 182-183). **Fuente:** Ruy Sánchez, A. (2009). *Los jardines secretos de Mogador*. pp. 13, 77, 127 y 131.

Otro elemento que cabe destacar es que a lo largo de la obra y al inicio de cada parte y cada narración, aparecen impresas caligrafías de códigos árabes, de los que el autor realiza su traducción a manera de glosario. Es decir, la novela también tiene lo que Baquero (1975: 228) denomina “estructura cifrada en aspectos tipográficos”. Estas grafías se repiten y sirven como signos identificadores de cada una de las cuatro espirales (figura 3). Por ser estos códigos dibujos que representan enunciados, Ruy Sánchez las adjunta como material ilustrativo de la obra y las anuncia con el título de “Caligrafías de Hassan Massoudy”⁷.

El autor de la novela concluye con una “Mínima nota jardinería y agradecimientos” (pp. 177-181) en la que afirma que lo narrado no es producto de su imaginación o de su invención, sino una compilación de historias que muchas mujeres le han contado en torno al deseo. Como punto final anexa una lista de agradecimientos para quienes lo llevaron a conocer o le describieron un jardín existente en cualquier lugar del mundo.

Conclusiones

Una obra narrativa es, ante todo, un sistema de elementos estructurales, que en el modelo de Genette surgen de una historia posible, del discurso que la reconfigura y de la narración que la articula para ser comunicada. Es importante tener en cuenta que tanto la creación literaria como los modelos de análisis que existen para estudiarla se deben concebir como una actividad que tiene rasgos propios, por enfrentar un sinnúmero de fenómenos discursivos que exigen una contextualización particular que puede ser vista interdisciplinariamente.

Las acciones propuestas por Genette para deconstruir la novela, en este caso aplicadas a “Los jardines secretos de Mogador” de Ruy Sánchez, conforman un sistema. Dichas acciones

están en permanente interacción y no pueden ser vistas aisladamente, sino como un trabajo de reelaboración que presupone un conocimiento más profundo de la obra estudiada. El modelo de análisis se aprecia, además, como una estructura ideológica que permite ver la representación de la realidad del mundo hipotético que el escritor desarrolla en torno a la ciudad de Mogador y de manera paralela al anhelo y necesidad de acercarse al cuerpo de la mujer que ama, construyendo reiteradamente la analogía entre ciudad y cuerpo.

A partir del análisis conjunto de los planos de la expresión y del contenido, es posible acercarse a definir una lógica de la imaginación sensible y, especialmente, a encontrar las decisiones que Ruy Sánchez fue tomando durante la escritura, la mayor parte de ellas confluyentes en la comparación tácita o explícita entre la ciudad y el cuerpo femenino, con el fin de definir la esencia del relato y, a su vez, dar sentido al acto narrativo.

El método de análisis elegido para estudiar la novela de Ruy Sánchez es el que contribuye a ordenar el sistema simbólico presentado en el discurso, pues permite una mediación entre los sujetos cognitivos (autor-lector) y el objeto por conocer (la ciudad, sus habitantes, sus símbolos y referentes) al establecer un modelo que sirve como constructo simbólico y conceptual, que muchas veces se escapa de la percepción consciente del lector y es el que logra el conocimiento del lugar literario como espacio en el que es posible establecer la analogía entre la ciudad y el cuerpo, concibiendo a la primera como una metáfora de la arquitectura humana.

Finalmente, el estructuralismo como guía para analizar la estructura novelesca, cuya forma novedosa, dispuesta a través de espirales ascendentes, contribuye a confirmar que existe una correlación entre sus elementos; es decir, entre las ideas planteadas en torno a la ciudad y el tema de la ciudad-mujer; entre los elementos narrativos y las posibilidades creativas que el narrador utiliza en el juego del lenguaje, los símbolos y las figuras retóricas más utilizadas; entre la historia central y los relatos interpolados que complementan la obra y ayudan a darle sentido.

⁷ Hassan Massoudy (Irak, 1960) es un calígrafo que de una forma artesanal ha dedicado su vida a traducir artísticamente las frases de grandes poetas y escritores (Massoudy, s.f.)

Bibliografía

- ABBGANO, N. (1973). *Historia de la Filosofía*. T.1. Barcelona: Montaner y Simón.
- AOUAD, O. (1998). *Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico*. Essaouira: Universidad de Convivial.
- BAQUERO, M. (1975). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- BENVENISTE, É. (1995). *Problemas de lingüística general*, T.1 y 2., 13ª ed. México: Siglo XXI.
- BUCHANAN, R. (2002). *Alberto Ruy Sánchez: arquitecto del deseo*. Kentucky: Universidad de Louisville.
- ESSAOUIRA.COM. *Essaouira, la cautivadora*. Consultado el 6 de agosto de 2011. En: http://www.essaouira.com/espa/presentation_essaouira.htm
- FUENTES, C. (1972). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- GENETTE, G. (1972). "Discurso del relato". En: *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. **Barcelona**: Antoni Bosch.
- JARAMILLO, J. y MANJARRÉS, E. (1998). *Pedagogía de la escritura creadora*. Bogotá: Magisterio. Colección Aula Abierta.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MASSOUDY, H. *Caligrafía*. Web personal. Consultado el 8 de septiembre de 2011 en: <http://hassan.massoudy.pagesperso-orange.fr/esp.htm>
- MAYORAL, J.A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MORIN, E. (1994). *El método. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ-SALINAS, C. (1998). "La literatura y el deseo: una entrevista con Alberto Ruy Sánchez". En: *Revista Reforma*, México, 212 (3).
- PIAGET, J. (1968). *El estructuralismo*. Buenos Aires: Proteo.
- RUY SÁNCHEZ, A. (2009). *Los jardines secretos de Mogador*. Voces de tierra. México: Alfaguara.
- RUY SÁNCHEZ, A. (2006). "Los nueve regalos que me dio Marruecos". En: ETTE, Ottmar. *ArabAmericas. Enredos literarios del hemisferio Americano y el mundo árabe*. Frankfurt: Biblioteca Iberoamericana, No. 110, pp. 261-275.
- RUY SÁNCHEZ, A. (s.f.) "Mogador: el puerto de los secretos". Consultado el 4 de agosto de 2011 en: <http://www.angelfire.com/ar2/libros/otromog.html>
- RUY SÁNCHEZ, A. (s.f.) "9x9 cosas que se dicen de Mogador". Consultado el 6 de agosto de 2011 en <http://www.angelfire.com/ar2/libros/Cosas9x9.html>
- SCHOROETER, D. (2009). *Merchants of Essaouira: Urban Society and Imperialism in Southwestern Morocco, 1844-1886*. Cambridge University Press
- SAUSSURE, F. (1983). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- TODOROV, T. (1974). "Las categorías del relato literario". En: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, pp. 155-192.
- TUDORAS, L.E. (2006). "El viaje de los sentidos en los jardines de Mogador". En: *Revista de Filología Románica*. Universidad Complutense de Madrid, Anejo IV, pp. 387-398.
- TUDORAS, L.E. (2007). "El cuerpo: sueños, deseos y jardines orientales a flor de piel". En: *Revista de Filología Románica*. Universidad Complutense de Madrid, Anejo V, pp. 323-334.
- UNESCO (2001). *World Heritage Convention. Medina of Essaouira (formerly Mogador)*. Consultado el 4 de agosto de 2011 en <http://whc.unesco.org/en/list/753>.