



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Lo próximo, Lo cercano y Lo lejano
Fronteras indecisas e imaginarios urbanos
en la novela
***Juegos florales (1982)* de Sergio Pitol**

TESIS
para obtener el grado de
Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta
Ángela Patricia Suárez Tovar

Director de tesis
Dra. María Ema Llorente

Cuernavaca, Morelos, a 29 de octubre de 2019

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Perderse gozosamente en un laberinto de callejones y pasadizos que de pronto desembocan en plazas principescas o en algún atrio recóndito frecuentado sólo por una legión de gatos [...] a veces ese espeso tejido de callejuelas podía, después de prometer el paraíso, desvanecerse en una avenida que por anónima hacíales recordar que su tiempo ---como todos los tiempos— sufría la obsesión de emparejarlo todo: Roma, La Paz, Londres, Dallas, Bath, Samarcanda, Monterrey, Venecia.(Pitol,1982:8)

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	7
Capítulo 1.....	20
1. Conceptos generales.....	20
1.1. El concepto de Imaginario urbano.....	20
1.2. La descripción del espacio.....	24
1.2.1. Sistemas descriptivos a partir del modelo lingüístico.....	25
1.2.2. Sistemas descriptivos a partir del modelo lógico–lingüístico.....	27
1.2.3. Sistemas descriptivos a partir del modelo extratextual.....	29
1.3. Nociones escalares: perspectiva y focalización, polaridades espaciales y panorama.....	31
1.3.1. Perspectiva y focalización.....	33
1.3.2. Polaridades espaciales.....	36
1.3.3. Panorama.....	40
Capítulo 2.....	44
2. La ilusión del espacio.....	44
2.1. La perspectiva como representación gráfica del espacio.....	45
2.2. La perspectiva como herramienta de construcción del relato.....	53
2.2.1. La perspectiva en el relato <i>El hombre de la multitud</i> (Edgar Allan Poe).....	57
2.2.2. La perspectiva en la novela <i>La educación sentimental</i> (Gustave Flaubert).....	59
2.2.3. La perspectiva en el relato <i>La novela del tranvía</i> (Manuel Gutiérrez Nájera).....	62
Capítulo 3.....	67
3. Imaginarios urbanos en la novela <i>Juegos Florales</i> (1982) Sergio Pitol.....	67
3.1. La noción escalar de Lo próximo: Un mundo táctil pleno de relieves.	70
3.2. La noción escalar de lo cercano: otro mundo tras distanciar la mirada	75
3.3. La noción escalar de lo lejano: Un mundo que aplanar la sensualidad táctil de los objetos arquitectónicos.....	81
4. Conclusiones.....	87
5. Bibliografía.....	100

Pre - texto

En su libro ***La aventura semiológica*** (1985), Roland Barthes asegura que para trazar una semiótica de la ciudad es preciso ser no sólo semiólogo, es necesario ser también geógrafo, historiador, urbanista, arquitecto y probablemente psicoanalista. Coincido con él por esto y por asegurar que sus reflexiones son reflexiones de amateur; -como las mías- de amateur en el sentido etimológico de la palabra, y esto quiere decir que son reflexiones de alguien que ama las ciudades.

Introducción

Esta investigación se concentra en estudiar las cualidades del imaginario urbano reconstruido en la novela *Juegos Florales* (1982) de Sergio Pitol, de acuerdo con la noción de escala contenida dentro de las teorías que conciernen a la disciplina de la arquitectura y el diseño de la ciudad, asumiendo que el espacio fictivo reconstruido al interior de la novela de Pitol, está organizado de acuerdo con los modelos escalares inherentes al urbanismo contemporáneo.

Estos modelos se hacen visibles al explorar las descripciones de ciudades como Venecia o Roma, re-construidas por Pitol a través de las páginas de la novela, en donde también ocurre aquello que menciona el filósofo español Ortega y Gasset cuando asegura que “apueblar” al lector, es una táctica que los autores utilizan para aislarnos de nuestro “horizonte real”, y contenernos “en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela”. Pitol nos “puebla” entonces de lugares, nos llena de calles emblemáticas, de plazas y parques y edificios; y lo hace de tal forma que por momentos es posible sentirse en medio de un antiguo Baedeker o guía de viaje, como aquel que él mismo menciona en otro de sus relatos:

Hicimos todas las visitas que el Baedeker nos imponía. En aquella ciudad inverosímil, pensábamos que cualquier exceso resultaba posible, aunque ya comenzaba a fatigarnos la ruidosa excentricidad de los usos y celebraciones locales (Pitol, 1996:68)

La idea que da vida a esta investigación, surge entonces tras el encuentro con aquellas ciudades que aparecen inmersas en la novela *Juegos Florales*(982); de Sergio Pitol, al “explorarlas” como si se tratara de una guía de viajes: de un antiguo Baedeker que no sólo permite descubrir una suerte de cartografía de los espacios de la ciudad; permite además reconocer que la ciudad fictiva inmersa en el relato de Pitol; está construida bajo la dinámica de un catalejo que se acerca y se aleja, para definir sus cualidades y atributos.

Dentro de este contexto; se introduce entonces a este estudio la noción de escala que compete a la disciplina de la arquitectura urbana, y que aparece para dar forma al espacio fictivo inmerso en la novela de Pitol, tal y como ocurre con las ciudades que habitamos (bajo dinámicas similares); bajo mecanismos que involucran las categorías de cercanía o lejanía y que están ordenadas de acuerdo con el concepto que se menciona a continuación:

La escala arquitectónica se articula existencialmente a partir de “**lo próximo**”, donde se desarrolla un mundo táctil pleno de relieves; (...) “**lo cercano**” (en) donde las formas se completan y se (manifiesta) el espacio social; y por último, (...) Lo “**lejano**”, [en] donde se aplanan la sensualidad ‘táctil’ de los objetos arquitectónicos: (Letelier, 2007:50)

En torno a esta premisa se determinan entonces las fronteras de este análisis, que pretende además tender un puente entre la arquitectura y la literatura, hilando teorías que pertenecen a la narratología y nociones que corresponden al diseño urbano, y que se exploran para descubrir puntos de

encuentro entre las formas urbanas que habitamos y la geometría del espacio fictivo que “puebla” el relato de Pitol.

Antecedentes

Otras investigaciones se han concentrado también en explorar las ciudades reconstruidas en novelas y relatos; estableciendo vínculos entre la arquitectura urbana y la literatura, y logrando confirmar además que “La literatura se enriquece con la aparición de la metrópoli moderna creando un espacio infinito para la ideación literaria” (Cortés, 2003:3); así como también la ciudad narrada contiene una realidad espacial que logra “completar” los imaginarios urbanos de las ciudades que habitamos.

En las siguientes líneas se incluye entonces, un resumen de cinco estudios que nos permite reconocer otras formas de explorar el espacio fictivo; y que además se han desarrollado a partir del análisis literario:

Uno. Al interior de la investigación titulada *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)* desarrollada por la socióloga Teresita Quiroz Ávila, y publicada en 2015 como tesis doctoral dentro del área de estudios Urbanos de la UAM Azcapotzalco; se explora el espacio fictivo al interior de la obra narrativa de Mariano Azuela, elaborando una reflexión alrededor del imaginario urbano que aparece en sus novelas y planteando el uso de la narrativa como documento de histórico.

Este análisis reconoce además las nociones sociológicas de la ciudad de México, en aquellos barrios que hacen parte de la obra narrativa de Azuela;

estudiando novelas como: *Los de abajo* (1916), *La malhora* (1923), *El desquite* (1925), *La luciérnaga* (1932), *El camarada Pantoja* (1937), *La marchanta*(1944), entre otras; en donde examina además la perspectiva psicológica de los personajes, generada por los impactos sociales de la metrópolis inmersa en el relato, así como también los procesos de migración, los usos del espacio público urbano, y sus cargas simbólicas; para posteriormente reconstruir una serie de mapas a partir de cada novela; proponiendo una “cartografía del universo urbano de la literatura de Azuela, una reconstrucción espacial que nos ubica entre el territorio del escritor y la ciudad que lo contiene”. (Quiróz, 2015:19)

Dos. Al igual que la exploración de Quiróz, existen otras investigaciones que aunque no concentran sus análisis en la configuración del imaginario urbano, logran establecer puntos de encuentro entre las dos disciplinas (arquitectura y la literatura); como ocurre con el estudio elaborado por el arquitecto Albert Fuster como tesis correspondiente al programa Doctoral de teoría e historia de la arquitectura, de la universidad politécnica de Catalunya; en donde Fuster pretende hacer visible la influencia de la literatura sobre la arquitectura, al interior de la exploración titulada *Literatura y arquitectura en el cambio de siglo /diversidad de lo moderno* (2014).

Fuster propone entonces “revisar la interpretación de un periodo concreto de la historia de la arquitectura a través de la obra construida por Adolf Loos¹, y su relación con la obra contemporánea de Marcel Proust”. De acuerdo con Fuster: su análisis se concentra en el “desarrollo del estudio en paralelo a

¹ Arquitecto austriaco, pionero del movimiento moderno.

la historiografía de ambos autores (Proust y Loos), a fin de comprender el proceso de condensación de algunos aspectos recurrentes en el análisis de sus obras”. (Fuster, 2014:7) La investigación de Fuster; se concentró entonces, en hacer visible en qué medida la lógica del discurso narrativo de Proust, permea las condiciones del proyecto arquitectónico del arquitecto Adolf Loos, durante el período que corresponde al cambio del siglo XIX al siglo XX.

Tres. Otro estudio que vale la pena mencionar, corresponde a la exploración elaborada en 1986 por la arquitecta española Margarita de Luxan, titulado ***La Arquitectura en la literatura de ciencia ficción (1926-1976)*** en donde Luxán explora las imágenes arquitectónicas que aparecen en textos literarios de ciencia ficción publicados entre 1926-1976: estudiando dentro de su análisis, las ciudades subterráneas, las ciudades verticales, o las ciudades que se desplazan; dentro de novelas como *Fundación* (1942) de Isaac Asimov, *El hombre ilustrado*(1954) de Ray Brádbury, *Heliopolis* (1965) de Ernst Jünger y otras obras que pertenecen al género de ciencia ficción.

Cuatro. Dentro de esta lista de antecedentes cabe mencionar además el texto de David Spurr, *Architecture and Modern Literature* (2012); en donde Spurr elabora un recorrido histórico al papel de la arquitectura en la literatura; estudiando entre otros, los textos de Proust, Joyce y Beckett indagando alrededor de las formas de habitar el espacio arquitectónico; y en donde también desarrolla un análisis para explorar el espacio urbano de Dublín, al interior del *Ulises*(1922) de James Joyce.

Cinco. Como ya se indicó; muchas otras exploraciones, se han concentrado en vincular la arquitectura y la literatura para desarrollar estudios cercanos al actual; sin embargo, hemos mencionado dentro de esta investigación solo algunos análisis que nos permiten aproximarnos a la diversidad de parentescos que se han establecido entre las dos disciplinas; sin olvidar que tal vez uno de los estudios más cercanos a este análisis es aquel que se desarrolla en el ensayo: *La manía de trazar laberintos. Universo polaco y ecos de Bruno Schulz en la narrativa de Sergio Pitol* (2013); en donde la investigadora de la Universidad de Sevilla (España), Edith Mora Ordóñez hace una lectura del espacio de la ciudades recreadas en los relatos: *Hacia Varsovia* (1963), *Nocturno de Bujara* (1981) y *El relato veneciano de Billie Upward* (1981).

A través de este análisis, Mora Ordoñez propone que la ciudad inmersa en el espacio diegético ideado por Pitol corresponde a la forma de una ciudad-Laberinto:

Dado que los personajes recreados por Pitol (...) no tienen un objetivo explícito en su espacio de acción, sino que son una especie de paseantes u observadores de la ciudad-laberinto en la que se sitúan – Bujara, Venecia, Varsovia, Drohobycz–, el trayecto mismo se convierte en el leitmotiv de los relatos. La descripción de los recorridos se concentra en los detalles de un espacio fragmentado y exuberante a la vez. (Mora, 2013:198)

Dentro de este contexto, se vinculan al imaginario urbano fragmentos de mundos reales y ficticios; o mundos que aparecen inmersos dentro de otros

mundos y que conforman aquella ciudad-laberinto. Esta exploración no vincula ninguna teoría arquitectónica, ni se concentra en establecer vínculos directos entre la arquitectura y la literatura, sin embargo, la pregunta alrededor del espacio urbano re-construido por Pitol, mantiene un vínculo evidente con la investigación que se desarrolla en los capítulos posteriores.

Síntesis por capítulo

El análisis que se presenta a continuación, se organiza al interior de tres capítulos que vinculan los descubrimientos y hallazgos visibles en torno al estudio del espacio fictivo, inmerso en la novela *Juegos Florales* (1982) de Sergio Pitol, y su proximidad con la noción de *escala* mencionada líneas atrás.

Consideremos que los conceptos teóricos que se explorarán a lo largo de cada uno de los capítulos (tanto las teorías arquitectónicas como aquellas que pertenecen a la narratología); coinciden al establecer formas de representación de la realidad. Dentro de este contexto, es preciso señalar que tanto la noción de escala, como las nociones de perspectiva, focalización, y panorama que más adelante se exploran y describen, aparecen dentro del análisis para determinar las diversas formas de configurar el imaginario urbano inmerso en la novela de Pitol y al mismo tiempo se exhiben como formas de representación del espacio real de una ciudad.

Dentro del primer capítulo, se vinculan entonces los conceptos básicos que permiten abordar la construcción del espacio diegético: se examina el concepto de *imaginario urbano* planteado por el semiólogo Armando Silva,

dentro del ensayo "*Cómo se hacen y de qué están hechas las ciudades imaginadas*" (2014); así como también la noción explorada por la arquitecta Marta Llorente "*La ciudad huellas en el espacio habitado*" (2015), y por la crítica literaria María Teresa Zubiaurre en "*El espacio en la novela realista*" (2012).

En este capítulo, se explorarán además aquellos códigos o sistemas descriptivos usados para representar los lugares del relato, de acuerdo con lo planteado por Luz Aurora Pimentel, al interior del texto *El relato en perspectiva* (1998); en donde Pimentel explora tres categorías fundamentales: la noción lingüística, la noción lógico-lingüística y la noción extratextual. A partir de estas categorías, se explora adicionalmente el concepto de escala propuesta por los arquitectos Juan Ramazzotti y Sofía Letelier Parga; estableciendo un vínculo entre esta (la escala), y los conceptos narratológicos de perspectiva, focalización, polaridad y panorama; de acuerdo con las teorías señaladas en el texto *El espacio en la ficción* (Pimentel) y *El espacio en la novela realista* (Zubiaurre).

Durante el desarrollo del capítulo uno, se establecerán los mecanismos escalares que organizan el imaginario urbano; a través de la perspectiva. Es por esta razón que la investigación dedicará el capítulo dos al desarrollo de la noción de perspectiva; entendida desde la disciplina de la arquitectura, como técnica de representación gráfica del espacio arquitectónico; y desde la literatura; como estrategia de organización del espacio diegético.

Dentro de este contexto, la primera parte del segundo capítulo explorará el concepto de perspectiva como representación gráfica del espacio;

vinculando el concepto planteado por Erwin Panofsky, dentro del texto *La perspectiva como forma simbólica* (1927), en donde Panofsky documenta el momento de aparición de la perspectiva, empleada durante el Renacimiento para reproducir lo tridimensional de los edificios; y al mismo tiempo explora la obra de los arquitectos Giotto y Brunelleschi, así como también la obra del pintor italiano Giovanni Canal.

En la segunda parte de este capítulo, se examinará de nuevo el concepto de perspectiva esta vez como forma de organización del espacio fictivo, explorando la figura del flâneur al interior de los relatos *El hombre de la multitud* (1840) de Edgar Allan Poe, *La educación sentimental* (1869) de Gustave Flaubert; y *La novela del tranvía* (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera.

Estas tres narraciones se han elegido en este momento del análisis, al considerar que representan aquella literatura urbana del siglo XIX; “en donde el marco espacial de la ciudad aparece por vez primera de un modo realista” (Llorente, 2015:376); Y en donde la forma de la ciudad se estructura tras el uso de las herramientas esenciales de la perspectiva: un punto de vista y un punto de fuga configuran entonces el espacio fictivo.

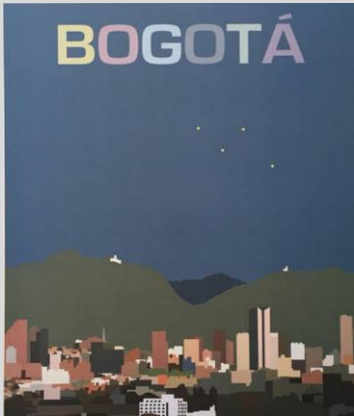
En el tercer y último capítulo se explorará el imaginario urbano inmerso en *Juegos florales* (1982), a partir de los conceptos de focalización, panorama, y polaridad espacial, considerando que los lugares de la ciudad que pertenecen a la novela, están organizados a partir de sistemas descriptivos que hacen uso de la perspectiva para determinar sus cualidades, dimensiones y formas.

De este modo, a lo largo del capítulo tres se examinarán los lugares de la ciudad al interior del relato de Pitol, haciendo énfasis en las categorías escalares ya mencionadas: La noción escalar de **Lo próximo**, que hace visible Un mundo táctil pleno de relieves; La noción escalar de **Lo cercano**, que sugiere otros mundos tras distanciar la mirada; y la noción escalar de **lo lejano** que explora aquel mundo que aplanada la sensualidad “táctil” de los objetos arquitectónicos.

Es importante mencionar que a través de este capítulo, se hará visible el vínculo entre las categorías escalares que aparecen para dar forma al espacio inmerso en la novela de Pitol y aquellas que aparecen en la práctica proyectual de arquitectos y urbanistas: suponemos que la manipulación de la escala aparece entonces como una cualidad que no sólo permite dar forma al espacio urbano, también tiene la capacidad de hacer emerger visiones particulares de la realidad inmersa en el relato.

Conceptos generales

En el siguiente esquema se incluyen los conceptos explorados al interior de esta investigación, con el fin de hacer visible su aplicación dentro del análisis.

Arquitectura	Conceptos básicos	Literatura
<p>El conjunto de las representaciones del mundo urbano en una cultura dada. (...) urdido con los filamentos de la experiencia particular y real y que en conjunto constituye lo que es para cada quien la ciudad, ha sido denominado imaginario urbano en algunos proyectos contemporáneos de interpretación de la cultura de habitar las ciudades. (Llorente, 2015:343)</p> 	<p>Imaginario urbano</p>	<p>Espacio fictivo o espacio narrativo: Entendido como el escenario geográfico y social en donde tiene lugar la acción del relato (...) construido mediante la dialéctica que se establece entre los distintos contrastes o polaridades espaciales. (Zubiarrre, 2000:20)</p> <p>“La presencia fantástica de los edificios que ciñen el espacio por donde camina, la palmera en el centro, la enredadera de aterciopeladas flores de tonos avinados que penden de la terraza de un palacio de muros de color ocre, la dejan deslumbrada. Admira la gente, (...) Cruza la plaza y se detiene bajo un toldo frente al aparador que veía desde su ventana” (Pitol, 1982:134)</p>
	<p>Sistemas descriptivos</p>	<p>Modos de significar las cualidades del espacio fictivo a partir de modelos lingüísticos, lógico lingüísticos, o extratextuales.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.lingüísticos: a través de “lexemas que nombran los objetos del mundo” (calle, Muro, fachada, jardín); 2.lógico-lingüísticos: indican relaciones del espacio con su entorno: arriba/abajo, cerca / lejos,etc; 3.Extratextuales: vinculan códigos culturales compartidos <p>“!En Venecia! no había modo de no sentirse en medio de un escenario cinematográfico. (...) Caminaron hasta(2) un ángulo del jardín(1), donde se levantaba una pérgola que daba al pequeño canal por un lado(2) y a una mínima (..) placita(1) por el otro(2).(…) Venecia es demasiado carnal(3), para poder comunicarse con el otro mundo, sus misterios son mínimos(3)” (Pitol, 1998:56)</p>

Arquitectura

Conceptos básicos

Literatura

“un medio de aproximación a (...) la forma en que las cosas encajan consigo mismas, unas con otras, con el entorno y con aquellos que las observan” (Parodi, 2010:15)

La escala arquitectónica se articula existencialmente a partir de ‘lo próximo’, donde se desarrolla un mundo táctil pleno de relieves; [...] luego establecemos un ámbito de ‘lo cercano’ (en) donde las formas se completan y se (manifiesta) el espacio social; y por último, un ámbito ‘lejano,’ [en] donde se aplanan la sensualidad ‘táctil’ de los objetos arquitectónicos (Letelier, 2007:50)



La escala

La noción de perspectiva Se asume como una técnica gráfica que considera dos puntos geométricos relevantes para su construcción: un centro visual o punto de vista que debe ubicarse a la altura del observador y un lugar sobre el horizonte o punto de fuga.

La ubicación de estos dos elementos permitirá disponer el espacio que se quiera representar de acuerdo con su anchura o altura, y además fijará los lugares más lejanos en dimensiones más pequeñas y los lugares más cercanos en dimensiones más voluptuosas. (Panofsky, 2003:12)




Plaza de Praga en perspectiva por Germán Samper .

Perspectiva

Toda perspectiva es una estructura mediadora entre el observador y el mundo (Pimentel, 1998:124) que involucra el ángulo de visión en el que se sitúa un narrador para percibir y organizar el espacio fictivo.

De acuerdo con Genette se concibe como un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa (...) que se define en términos de su origen, es decir por una posición o Deixis de referencia (Pimentel, 1998:96)

“Camina hacia la ventana, la abre y contempla con delectación el panorama de techos,(...). Hay una limpieza en el aire de Roma que perfila pinos, fuentes, monumentos, palacios, avenidas y callejuelas. Todo en la ciudad aparece recortado y colocado sobre un escenario artificialmente preparado”. (Pitol, 1982:168)

Arquitectura	Conceptos básicos	Literatura
	<p>Focalización</p>	<p>El término se explora bajo la existencia obligada de “una articulación binaria del espacio”.(Greimas, 1980:143) e involucra como mínimo el reconocimiento de dos piezas fundamentales : el aquí vs. en otra parte; en donde se establece que “Un lugar cualquiera sólo puede ser captado fijándolo en relación a otro lugar”. (Greimas, 1980:158)</p> <p>De acuerdo con Pimentel se concibe como un filtro, o un principio de selección de la información narrativa, que se define por una posición o deaxis de referencia a partir de la cual se determinan los puntos de vista sobre el mundo del relato. (Pimentel, 1998:96-97)</p>
	<p>Polaridades espaciales</p>	<p>Dialéctica que se establece entre los distintos contrastes que definen La geografía propia de cada novela. Vincula la aparición simultánea de aquello que “está adentro y está afuera, de lo que está arriba y de lo que está abajo, de lo que está cerca y de lo que está lejos.(Zubiaurre, 2000:19)</p> <p>“Desde el último piso del Bristol observo a la animada multitud que deambula por la Krakowskie Przedmiescie (...). La gente se detiene a contemplar las lilas en el parque situado bajo mi habitación, a tomar un poco de sol, (...) a conversar”. (Pitol, 1996:156)</p>
<p>Silueta o skyline que define los elementos físicos identificables de una ciudad, logrando abarcar un área urbana global.</p> 	<p>Panorama</p>	<p>Construcción del espacio fictivo que se ordena, desde las alturas o desde la lejanía abarcando un paisaje urbano completo. (Zubiaurre, 2000:106)</p> <p>¡Vivir una temporada en Roma! (...) ¡Tenderse durante horas en una terraza para ver los techos de otras casas y el ramaje lejano de unos árboles! Disfrutar de las siestas en que sin fatiga repetía juegos a los que casi se había desacostumbrado. (Pitol, 1982:11)</p>

Capítulo 1.

1. Conceptos generales

1.1. El concepto de Imaginario urbano

Había también calles desplegadas como abanicos al flujo y reflujo de los automóviles que encendían la atmósfera con sus gases cronológicos, y calles vacías y oscuras como presentimientos tiznados, calles y callejuelas encadenadas al siglo antepasado, que ya se habían olvidado de sus nombres ; calles inundadas por corrientes de hielo espumoso, calles inauditas en la nostalgia que bañaban de cobre nuestros zapatos infantiles; calles con hileras de perros que lamían las heridas de los árboles, y calles y callejuelas con pregones que se rifaban a la posteridad para conquistar un sitio de honor en los libros de arquitectura. (Del Paso, 1977:86)

La noción inicial de *imaginario urbano*² que se propone como escenario de análisis de esta investigación, hace referencia al “escenario

² El concepto de imaginario ha sido desarrollado por autores como Jacques Lacan (1953), Cornelius Castoriadis (1983), Gilbert Durand (2006), y Armando Silva (1992); y retomado por otros que, desde México, se adentran en la problemática como Miguel Ángel Aguilar, Raúl Nieto y Mónica Cinco (2001); Abilio Vergara (2001), José Fuentes (2005), Liliana López Levi (2006) entre otros. Dentro de lo planteado por dichos autores se destacan dos componentes fundamentales dentro de la noción de imaginario urbano: lo subjetivo y lo simbólico. El primero aparece como el resultado de una combinación de emociones, pulsiones, deseos y perspectivas para ver el mundo; en interacción con otras dimensiones y estructuras de la vida urbana, como por ejemplo la materialidad de los lugares: las llamadas formas espaciales, permanentes o efímeras (Lindón, Hiernaux y Aguilar). El segundo se refiere a la forma en que los imaginarios se traducen en acciones y se comunican. Gilbert Durand, por ejemplo, afirma que todo símbolo tiene tres dimensiones: la cósmica, la onírica y la poética. La primera extrae la representación del mundo; la segunda se arraiga en los recuerdos, los gestos, los sueños y la biografía personal íntima y la tercera, referida a lo poético, recurre al lenguaje. Los imaginarios urbanos se expresan de tantas formas como lo permite la diversidad del lenguaje; verbalmente, corporalmente, por escrito, a través de la arquitectura, o de las formas que adquiere el espacio urbano. (Guzmán, 2016)

geográfico y social en donde tiene lugar la acción del relato“. (Zubiaurre, 2000:20). Dentro de este contexto, hablamos de imaginario urbano cuando nos referimos a la configuración del espacio de la ciudad “transitada” por los personajes de la novela **Juegos Florales**: a sus cualidades y características singulares, enunciadas a través del lenguaje.

Estas características son visibles desde el primer momento de aparición del espacio urbano dentro de la narración, considerando que este – el espacio- aparece para revelar las características de un escenario único; como ocurre en el siguiente fragmento de la novela, en donde la ciudad de Roma adquiere los atributos de un personaje con vida que tiene la capacidad de ser astuto, y que además viste ropa fastuosa:

Roma, sabedora de todos los recursos y añagazas necesarios para atrapar a los incautos. (...) la astuta Roma, disimulada bajo un ropaje a la vez fastuoso y provinciano, había acabado por engatusarlos. (Pitol, 1982:7)

Una ciudad que tiene la facultad de seducirnos no solo nos permite imaginarla con atributos humanos, genio y personalidad definida, hace alusión además al concepto de *imaginario urbano* planteado por el semiólogo Armando Silva, quien lo define no sólo como “una visión del mundo (...) desde una colectividad particular” (...) al mismo tiempo vincula a la construcción de *la imagen* de la ciudad “una óptica afectiva”:

Asumí que lo imaginario era condición cognitiva, o sea una visión del mundo, de donde yo veo el mundo colectivamente, de una colectividad particular. Lo que observo ahora es que además de lo cognitivo está lo estético: una visión del mundo desde una condición afectiva. (Silva, 2014:25)

Para Silva la representación del universo urbano no se construye únicamente a partir del reconocimiento físico de un lugar; vincula además las sensaciones enunciadas tras la experiencia de la ciudad que dan forma y sentido a la composición del *imaginario urbano*.

De este modo, tras la aparición de aquellas sensaciones o asombros, sumadas a aquello que conocemos de la ciudad: su forma y su figura, surge el universo urbano que intentamos definir. Podemos afirmar entonces que son “las palabras o las imágenes, habitadas por saberes, deseos y emociones, actuando desde cada sujeto, (las que) constituyen las categorías imaginarias” (Silva, 2012:10)

Sin embargo, la construcción de la imagen de la ciudad no sólo está determinada por los saberes, deseos y emociones que configuran el espacio. Dentro de la disciplina de la arquitectura, por ejemplo, se habla del *imaginario urbano* cuando se hace referencia al conjunto de las representaciones del mundo urbano en una cultura dada. (...) urdido con los filamentos de la experiencia particular y real y que en conjunto constituye lo que es para cada quien la ciudad. (Llorente, 2015:343)

Adicionalmente, existe otro componente, inherente a la conformación del *imaginario urbano*: el componente simbólico. Al hablar de “Símbolos espaciales”, hablamos de aquella “sustancia dúctil y flexible que cambia con el paso del tiempo y se metamorfosea al calor de los textos (...) y que trae a la memoria (...) complejos mecanismos metafictivos e intertextuales operantes en literatura” (Zubiaurre, 2000:72).

Dentro de este contexto y al revisar los aspectos simbólicos del lenguaje espacial que analiza María Zubiaurre, aparecen una serie de coincidencias entre teóricos como Greimas y Lotman, quienes se refieren al auténtico lenguaje espacial como aquel que “permite hablar espacialmente de cosas que no tienen relación con la espacialidad (...) y que al mismo tiempo “no sólo brinda información sobre un *locus*, sino que necesariamente implica connotaciones simbólicas y extraespaciales” (Zubiaurre, 2000:55).

Este tipo de connotaciones son legibles por ejemplo, al explorar el siguiente fragmento de la novela en donde la construcción del imaginario evoca la fundación de la ciudad de Roma, -la historia de Rómulo y Remo-, y de forma simbólica sugiere que la ciudad protege y da vida al personaje que la visita:

La ciudad parecía facilitarle de nuevo el trato con la vida. ¡Sorber otra vez la leche oscura de la vieja loba, respirar su vaho pegajoso, gozar de la contemplación de las palmeras insolentes que, recortadas a un costado de la Trinita dei Montí, sobre fachadas color sepia solferino o de un rojo vino desteñido, lanzaban ante un paisaje vuelto de pronto metafísico un alarido de procacidad y dicha. (Pitol, 1982:8)

La ciudad imaginada como albergue y abrigo; se construye entonces como un escenario alrededor de lo simbólico, en donde conviven lo afectivo y lo concreto de la ciudad real: sus "palmeras insolentes" que "lanzan alaridos de dicha". y el color de sus fachadas: "sepia solferino"

Como una suerte de "palimpsesto" descubrimos entonces, que el imaginario urbano se compone de una serie de capas sobrepuestas que dan forma a la imagen del universo geográfico construido al interior de la novela, y que por su singularidad podríamos decir que sólo existe dentro de ella; este universo es lo que llamaremos entonces *imaginario urbano*, una especie de tejido hecho de percepciones que a través de símbolos, experiencias y asombros dan forma al espacio de la ciudad.

1.2. La descripción del espacio

Para representar (...) los lugares de un relato, los actores que lo pueblan y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una imagen sino un cúmulo de efectos de sentido. (Pimentel, 1998:25)

De acuerdo con Pimentel cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos a "la ilusión del espacio que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados". (Pimentel, 1998:27) Estos recursos están relacionados con el modo de significar las cualidades sensibles del espacio diegético; su forma, tamaño, distribución, color, y textura, la cantidad de elementos que lo componen y otras particularidades y atributos espaciales.

Cada una de estos atributos se organiza entonces a partir de modelos lingüísticos, lógico lingüísticos, o extratextuales:

El sistema descriptivo aparece entonces como un universo (...) estructurado según uno o varios modelos, ya sean lingüísticos (composición semántica que resulta en un sistema potencial de contigüidades obligadas), lógico lingüísticos (categorías espaciales que se resuelven en oposiciones binarias, tales como arriba/abajo, cerca/lejos, dentro/fuera, etc) o modelos extratextuales, provenientes de otros discursos, (...) modelos de organización urbana, o provenientes de otras artes (Pimentel, 2001:63)

En las siguientes líneas se exploran estos modelos de organización y sus formas de sobreponerse al interior del relato para configurar el espacio diegético; consideremos que no en todas las descripciones aparecen los tres sistemas simultáneamente; y que cada uno se modifica generando, en algunos casos, imaginarios urbanos que encajan con espacios construidos (modelos lingüísticos y lógico lingüísticos) y en otros casos, imaginarios que aparecen poblados de artificios. (modelos extratextuales)

1.2.1. Sistemas descriptivos a partir del modelo lingüístico

Los sistemas descriptivos estructurados a partir de aspectos lingüísticos, son aquellos que hacen posible la construcción del espacio diegético a través de “lexemas que Nombran los objetos del mundo – (...) calle, Muro, fachada, jardín– cuyas propiedades semánticas (...) y particularizantes, subrayan su función referencial”. (Pimentel, 1998:30) Tras el uso de estos

lexemas vinculados a la enunciación de sus atributos (adjetivos) es posible construir el espacio fictivo, garantizando de este modo “el efecto de la realidad” o en palabras de Genette, utilizando “connotadores de mimesis”. En el siguiente fragmento de la novela *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso, es posible explorar este sistema descriptivo a partir del lexema **Calle**; y de aquellas cualidades que lo definen:

Había también **calles** desplegadas como abanicos al flujo y reflujo de los automóviles (...) y **calles vacías y oscuras** como presentimientos tiznados, **calles y callejuelas** encadenadas al siglo antepasado, que ya se habían olvidado de sus nombres; **calles inundadas** por corrientes de hielo espumoso, **calles** inauditas en la nostalgia que bañaban de cobre nuestros zapatos infantiles; (...) **calles y callejuelas** (...) que se rifaban a la posteridad para conquistar un sitio de honor en los libros de arquitectura (Del Paso, 1977:86)

El espacio de la calle al interior del relato se construye entonces tras el uso de un nombre común (calle) que da forma al imaginario urbano a través de la figura pre-existente de la *calle*; al mismo tiempo la descripción vincula las cualidades y atributos del espacio (*calle vacía y oscura, calle inundada*), para significar el espacio diegético a través de la dimensión icónica del lenguaje. Esta dimensión del lenguaje es visible además tras incluir dentro de la descripción del espacio, nombres propios de lugares que pertenecen a ciudades reales, y que son reconocidos fácilmente dentro del relato al actuar como referentes extratextuales: que son reconocidos por lograr evocar las cosas del mundo, por

actuar como palabras con “vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal” (Pimentel, 2001:17).

En el siguiente fragmento de la novela de Fernando del Paso, por ejemplo, es posible encontrar referentes extratextuales que conceden a la descripción del espacio diegético las cualidades antes mencionadas:

Cada vez que descorríamos el velo de una calle encontrábamos que seguía otra y otra más, y así hasta el infinito (..) Y en todas ellas, en todas las calles: en Capuchinas, en Plateros, en San Ildefonso, en el Carmen, los jinetes fantasmas galopaban desde los tiempos del virrey, (...) y en cada casa surgía de pronto un castillo imprevisible. (Del Paso, 1977:89)

Los nombres propios de las calles que pertenecen al centro histórico de la Ciudad de México, aparecen entonces dentro de la descripción evocando aquellas vías pre existentes con nombres tan inolvidables como aquellos que llevan las calles de: Capuchinas, Plateros y San Ildefonso. Al nombrar la calle Plateros por ejemplo, hoy calle de Madero, el relato evoca aquella vía peatonal que surge con vocación comercial y que aún conserva locales y librerías que “aparecen” también al interior del imaginario urbano cada vez que aparece el nombre de la calle.

1.2.2. Sistemas descriptivos a partir del modelo lógico–lingüístico

Los sistemas descriptivos estructurados a partir de componentes lógico- lingüísticos están formados por modelos que determinan las relaciones del espacio con su entorno, y que se resuelven en condiciones binarias como

arriba/abajo, cerca/lejos, dentro/fuera, entre otros. Este modelo de organización espacial, orienta la descripción de tal manera que la construcción del imaginario urbano involucra como mínimo el reconocimiento de dos piezas fundamentales: el **aquí** vs **en otra parte**; de este modo es posible establecer que “Un lugar cualquiera sólo puede ser captado fijándolo en relación a otro lugar”; (Greimas, 1980:158)

Dentro de esta lógica surgen también los sistemas descriptivos contruidos a partir del punto focal, desde donde se determina la posición del observador para configurar el imaginario urbano del relato; de acuerdo con Pimentel:

Tres son los modos básicos de operación de la deixis de referencia: ubicua, móvil o fija. La primera es prerrogativa de un narrador de tipo omnisciente que se impone a sí mismo un mínimo de restricciones(...) desde donde se va describiendo el espacio diegético; la segunda y la tercera pueden ser asumidas , bien por el narrador o por el personaje en movimiento o en posición fija. (Pimentel, 2001:61)

Al interior del siguiente fragmento de la novela *Palinuro de México* (1977), es posible, por ejemplo, determinar la ubicación del observador, y establecer además los lugares de la ciudad que pueden percibirse desde allí: “Desde la ventana que daba a la plaza se podían ver muchas cosas: las imprentas y papelerías de los portales; la casa de la Malinche (...) el edificio

Águila (...) y se veían ellos mismos, los tres amigos, recorriendo las calles”. (Del Paso, 1977:518)

Tras definir el lugar desde donde el observador fija la mirada (punto focal o deaxis de referencia), es posible también percibir aquella condición binaria del espacio (adentro-afuera) que permite hacer visibles las relaciones entre aquellos entornos inmediatos: *la ventana vs. las Imprentas y papelerías de los portales, la casa de la malinche, el edificio Águila, etc.* De acuerdo con la clasificación de Pimentel el punto focal al interior de este relato se configura como un punto focal fijo, (considerando que no se modifica su ubicación geográfica). Otros sistemas descriptivos organizados bajo el modelo lógico-lingüístico, exploran puntos focales móviles que proporcionan otras posibilidades al imaginario urbano inmerso en el relato; e introducen la noción de perspectiva como centro de construcción del espacio fictivo.

1.2.3. Sistemas descriptivos a partir del modelo extratextual

Recurrir a modelos culturales suplementarios pone de relieve el artificio, el verdadero trabajo que se oculta tras una descripción. (Pimentel, 2001:65)

Dentro de los sistemas descriptivos, el modelo extratextual es aquel que hace uso de una serie de códigos culturales compartidos; en donde la construcción del imaginario urbano se organiza entonces a partir de metáforas del entorno real: “la descripción crea una ilusión de realidad gracias a que se

adecua, no a la realidad sino a los modelos de realidad construidos por otros discursos y que influyen en nuestra percepción del mundo”. (Pimentel, 2001:69)

De esta manera aparecen aquellas descripciones del espacio que se organizan para representar de forma simbólica los lugares, las calles y los rincones de la ciudad,; o en palabras de Pimentel, son descripciones que “entran en relación analógica con el objeto a describir (...) no ocultan su ser de artificio sino que lo despliegan en un alarde de virtuosismo” (Pimentel, 2001:69) Como ocurre al interior del siguiente fragmento de la novela *Palinuro de México* (1977):

Y había calles que disfrazaban con adoquines y pellejos ampulosos sus arrugas financieras, calles desahuciadas que desparramaban odres repletos de moscas y botes de basura que reventaban con sueños desperdiciados. (...) cada vez que descorríamos el velo de una calle encontrábamos que seguía otra, y otra más, y así hasta el infinito, y todas ellas unidas por un ritmo geográfico que lastimaba la sangre, pero sin relación de mercancías o de fábulas entre sí. Porque una era la calle de República de Argentina donde las mujeres asoleaban en los balcones fondos y camisetas de lunes a viernes y los fines de semana colgaban tapetes para recibir al domingo. Otra era la calle de República de Guatemala con edificios viejos y de Tezontle. (Del Paso, 1977:87)

Los lugares de la ciudad que aparecen al interior del texto, exploran entonces formas simbólicas para reconstruir el imaginario urbano de la calle, vinculando materiales y texturas reales que personifican acciones propias de personajes: de este modo *las calles se arrugan, o se desparraman de basura; y los botes revientan con sueños desperdiciados*. La descripción de la calle se

remite aquí a retratar de forma metafórica la realidad que contempla aquel que transita el lugar.

1.3. Nociones escalares: perspectiva y focalización, polaridades espaciales y panorama

Al interior de este apartado se explora el imaginario urbano construido a través de los conceptos narratológicos de perspectiva, focalización y panorama³; y su vínculo con la noción de escala inherente al urbanismo contemporáneo, considerada como la condición perceptual del espacio alrededor de lo próximo, cercano o lejano; de acuerdo con lo planteado por el urbanista Juan Ramazziotti, quien señala que:

La escala arquitectónica se articula existencialmente a partir de ‘**lo próximo**’, donde se desarrolla un mundo táctil pleno de relieves; [...] luego establecemos un ámbito de ‘**lo cercano**’ (en) donde las formas se completan y se (manifiesta) el espacio social; y por último, un ámbito ‘**lejano,**’ [en] donde se aplanan la sensualidad ‘táctil’ de los objetos arquitectónicos’ (Letelier, 2007:50)

Para desarrollar este capítulo, se explora dentro de obras como *El arte de la fuga* (1996), y *El viaje* (2000), de Sergio Pitol, considerando que los

³ Los tres conceptos se explicarán a lo largo del capítulo, sin embargo es importante considerar que desde la narratología, la noción de *perspectiva* se entiende como un principio de organización del espacio diégético, que propone la existencia de una deixis de referencia que tiene lugar al interior del espacio que se describe (Pimentel, 1998:41). El término *focalización* está determinado por “una articulación binaria del espacio” e involucra como mínimo el reconocimiento de dos piezas fundamentales : el aquí vs. en otra parte; en donde se establece que “Un lugar cualquiera sólo puede ser captado fijándolo en relación a otro lugar” (Greimas, 1980:158). Y la noción de *panorama* hace referencia a la apropiación visual de un espacio que acerca una determinada sección del paisaje y la reproduce con todos sus detalles. (Zubiaurre, 2000:105)

espacios allí proyectados permiten ilustrar la noción escalar que nos interesa revisar. Es preciso mencionar además, que el proceso de reconocimiento de conceptos que pertenecen a teorías urbanas dentro de las obras ya mencionadas; ha permitido establecer -al interior de este análisis- coincidencias entre las nociones escalares inherentes a la arquitectura y aquellas categorías que pertenecen a los postulados teóricos de la literatura, enmarcados dentro de la narratología, y que se enfocan en proponer las dimensiones espaciales como recurso que estructura y da forma al relato.

Las categorías que se han escogido para introducir este momento del análisis; hacen parte de las exploraciones elaboradas por Luz Aurora Pimentel al interior de dos de sus textos: *El relato en perspectiva*(1998) , y *El espacio en la ficción* (2001) en donde Pimentel propone (entre otras) una lectura del espacio narrado a partir de la noción de perspectiva, recordando el concepto arquitectónico que hace uso de esta (de la perspectiva) como sistema de representación geométrica del espacio.

Otros criterios que también se incorporan en este primer momento del análisis hacen parte de la investigación elaborada por María Teresa Zubiaurre, en su feliz exploración alrededor del espacio, compilada dentro de su libro *El espacio en la novela realista* (2000), en donde Zubiaurre indaga en torno a la construcción e implicación semántica del espacio narrado, a través de las nociones de *focalización*, *polaridad espacial* y *panorama*. *La primera* entendida como el ángulo de visión o el punto óptico en el cual se sitúa un narrador para contar su historia; la segunda, concebida como la categoría que ordena

geométricamente el espacio del relato a través de contrastes y oposiciones, y la última, -denominada panorama- y que aparece para hacer referencia a la apropiación visual de un espacio que acerca una determinada sección del paisaje y la reproduce con todos sus detalles. (Zubiaurre, 2000:105)

Estas categorías se exploran a continuación al interior de las ciudades reconstruidas por Pitol, intentando explicar –insisto- de qué se habla cuando se habla de escala urbana a través del espacio ficcional; considerando como condición esencial que el imaginario de la ciudad se construye a través de la descripción, y que esta se concibe como la representación “viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles”. (Pimentel, 2010:17)

1.3.1. Perspectiva y focalización

La noción de perspectiva al interior del imaginario urbano explorado, está recreada por Pitol a partir de aquello que Luz Aurora Pimentel denomina ***Puntos de vista sobre el mundo***; y que designa “los diversos planos que expresan, diversifican y matizan (...) la perspectiva narrativa como noción general”. (Pimentel, 1998:97) Esta diversidad de planos coincide con las múltiples formas de la perspectiva que se involucran dentro del relato, y que aparecen a través de temáticas que pueden ser espaciotemporales, cognitivas, afectivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas, organizadas a su vez desde un punto de origen específico. (Pimentel, 1998:96-97)

La temática que nos interesa abordar, se refiere únicamente al tópico espacial, y específicamente, a las cualidades de la perspectiva que se emplean

para dar forma a los lugares de la ciudad. Dentro de este contexto, la noción de perspectiva que se pretende revelar dentro de las ciudades reconstruidas por Pitol, aparece tras la construcción de lugares como el representado a través del siguiente fragmento que evoca la ciudad Andaluza de Tbilisi, al norte de Rusia, y que aparece en su libro *El viaje*(2001), para reconstruir el imaginario urbano desde una mirada que abarca la totalidad de la ciudad; en donde aquel que mira no hace parte del espacio desde su interior, lo percibe y describe desde un punto exterior que le permite descubrir elementos urbanos que pertenecen a la noción escalar de lo lejano:

Visualmente, bañada por la luz nocturna, Tbilisi es una ciudad andaluza enclavada en el Cáucaso. La presencia persa equivale a la árabe en España. Ya de día tiene otros atributos, una orografía majestuosa, una ciudad de colinas y barrancas cruzada por un río que se ve en todas partes. Las casas parecen precipitarse en el vacío, las terrazas y los balcones volar por el aire, sobre los acantilados, por entre los cuales fluye el caudaloso Kura. (Pitol, 2001:56)

Es desde lo lejano que se pueden presenciar las colinas, y las barrancas, y un río que cruza de lado al lado de la ciudad; sólo la distancia hace suponer que quien mira la ciudad permanezca lejano, en un punto elevado externo al paisaje urbano para conseguir así una visión completa que permita convocar las formas urbanas como totalidad. Si volvemos a la parte inicial del fragmento, ocurre algo similar; Pitol anuncia una ciudad “bañada por la luz nocturna” y al mismo tiempo “enclavada en el Cáucaso”; si nos preguntamos

cómo es posible ver la luz nocturna que cae sobre una ciudad entera, responderíamos que sólo desde un lugar externo a ella que permita presenciar en conjunto colinas y edificios, -paisaje y domicilio-.

La ubicación geográfica de aquel que puede ver la ciudad situado en algún punto arriba de aquellas colinas que aparecen imponentes al usar su nombre, al nombrar el Cáucaso que, recordemos, es una cadena montañosa de alturas que oscilan entre cuatro mil y cinco mil metros, no sólo hace suponer que aquel que esté en la cima puede abarcar visualmente la ciudad en su conjunto, también recuerda la noción de perspectiva como aquel lugar desde donde se narra, definida por Luz Aurora Pimentel “como estructura mediadora entre el observador y el mundo”. (Pimentel, 1998:124)

Es preciso mencionar que convergen aquí otras nociones tanto arquitectónicas como narratológicas, si consideramos por ejemplo, el texto *La imagen de la ciudad* (1974), del urbanista y teórico de la arquitectura Kevin Lynch, en donde Lynch propone que la comprensión de una ciudad depende del reconocimiento de sus partes: “Una ciudad legible hace que sus distintos sitios sobresalientes o sendas sean fácilmente identificables y se agrupen también fácilmente en una pauta global” (Lynch, 1974:11)

La ciudad legible aparece entonces no solo al incluir y vincular aquellos lugares definidos y al mismo tiempo distintos que surgen como componentes del imaginario urbano: colinas, barranca, río, terrazas balcones y casas; es legible también por estar dispuesta a través de un modelo de organización espacial condicionada por aquel punto de vista que establece límites precisos a la noción

de perspectiva, y que se puede definir como “el ángulo de visión, el foco narrativo, [o] el punto óptico, en que se sitúa un narrador para contar su historia”. (Zubiaurre, 2000:32)

Este modelo de organización espacial se estructura a partir del reconocimiento del fenómeno de *focalización*, mencionado por Greimas, dentro del texto *Para una semiótica topológica* (1980); en donde el término se explora bajo la existencia obligada de “una articulación binaria del espacio”. (Greimas, 1980:143) Espacio que involucra como mínimo el reconocimiento de dos piezas fundamentales : el *aquí* vs. *en otra parte*; en donde se establece que “Un lugar cualquiera sólo puede ser captado fijándolo en relación a otro lugar”. (Greimas, 1980:158)

Bajo la noción de *focalización* es posible entonces fijar el lugar de la mirada desde donde se construye el imaginario urbano; imaginario que en la ciudad de Tsibili, tal y como lo dispone Pitol, se concibe desde “Otra parte”, desde un lugar elevado en el Cáucaso, que por su ubicación permite definir el punto de vista de quien narra; a través de quien es preciso captar esos otros lugares que componen el espacio de la ciudad, aquellos que para Greimas hacen visible “el Aquí”: Las casas que parecen precipitarse en el vacío, y las terrazas y los balcones que parecen volar por el aire.

1.3.2. Polaridades espaciales

La peculiar geografía o topografía propia de cada novela, (...) se construye mediante la dialéctica que

se establece entre los distintos contrastes o polaridades espaciales (Zubiaurre, 2000:19)

Cuando se habla de ***Polaridades espaciales*** se habla también de aquello que señala una suerte de contraste entre las formas del espacio que habitan el relato; formas que evocan en un mismo momento cualidades opuestas, construidas al otro extremo de la geometría que define cada lugar, cada plaza o calle que pertenece a la ciudad narrada, y que determina y establece contornos tan distintos, que a pesar de sus diferencias dialogan dentro del espacio representado.

Este diálogo es visible, por ejemplo, cuando los niveles usados para organizar el espacio tienen que ver con la aparición simultánea de aquello que “está adentro y está afuera, de lo que está arriba y de lo que está abajo, de lo que está cerca y de lo que está lejos, [o también] de espacios cerrados y de espacios infinitos”. (Zubiaurre, 2000:18)

Si regresamos a la definición de escala señalada páginas atrás, veremos entonces que el concepto de ***Polaridad espacial*** planteado desde la *semiótica topológica*, no sólo establece coincidencias con lo trazado desde los postulados arquitectónicos que involucran las nociones de proximidad, lejanía, y cercanía; para delimitar el término (escala) y aplicarlo al diseño de la ciudad contemporánea; es también uno de los recursos narrativos que emplea Sergio Pitol, para dar forma a los lugares del imaginario de las ciudades representadas al interior de su obra, como ocurre en el siguiente fragmento en donde transcribe una tarde en la ciudad de Varsovia:

Desde el último piso del Bristol observo a la animada multitud que deambula por la Krakowskie Przedmiescie, tal vez la más hermosa avenida de la ciudad. La gente se detiene a contemplar las lilas en el parque situado bajo mi habitación, a tomar un poco de sol, a comer pasteles, a tomar helados, a conversar. El trazo del parque es rectangular, la parte del frente, la más estrecha, la que linda con Krakowskie Przedmiescie, es civilizada, un jardín domado donde abundan las bancas para que descansen los paseantes y las madres observen correr a sus niños en los senderos de arena. El fondo es profundo: una maraña de arbustos bastante salvaje, un trozo de bosque inglés, dicen, donde practican juegos menos inocentes que los infantiles. (Pitol, 1996:156)

La descripción de un espacio que permanece bajo la vista de quien narra, supone la existencia de otro ubicado de manera casi obligatoria en un punto elevado que permita reconocer los elementos urbanos incluidos al interior de la imagen: parque, bancas, jardín y avenida, la impronunciable avenida Krakowskie Przedmiescie, senda peatonal y vehicular que atraviesa el casco antiguo de la capital polaca, así como atraviesa el escenario urbano moldeado por Pitol.

De esta manera, tras la polaridad **arriba / abajo**, implícita al interior del fragmento que evoca la ciudad de Varsovia, y que al mismo tiempo evoca el nivel escalar enmarcado dentro del ámbito de **lo cercano**: en donde las formas urbanas se completan y se significa el espacio social. Pitol relata obvios movimientos, en los que, -recordemos- se fundan los esquemas básicos que exige cualquier diseño arquitectónico: transitar y detenerse. Así vemos en la

ciudad imaginada gente que deambula y “gente [que] se detiene a contemplar las lilas en el parque”. La oposición entre andar y detenerse: algo estático vs. algo que se mueve, hace visible de nuevo otra polaridad que permite reconocer el espacio de la ciudad aquí representada.

Ocurre algo similar cuando se describe el trazado del parque, si consideramos aquellos nuevos contrastes que aparecen dentro del imaginario urbano, en donde se descubren además, cualidades espaciales que oscilan entre lo estrecho y lo profundo, entre lo salvaje y lo civilizado: “El trazo del parque es rectangular, la parte del frente, la más estrecha, (...), es civilizada, un jardín domado donde abundan las bancas para que descansen los paseantes (...) El fondo es profundo: una maraña de arbustos bastante salvaje” (Pitol, 1996:156)

En este punto del análisis es oportuno mencionar que la noción de escala sólo se puede percibir tras el juego de las diferencias: es en torno al juego de contrastes que se fundan las relaciones que determinan la forma de una ciudad, y es la escala ante todo, una red coherente y consistente [que da forma a aquellas] relaciones. (Letelier, 2007:138) Es imposible ahora no tender un puente hacia aquello que decía Ítalo Calvino en las *Ciudades invisibles* (1972), cuando aseguraba que todas las ciudades, estaban organizadas como un tejido de relaciones trenzadas buscando una forma:

Para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros según indiquen relaciones de

parentesco, intercambio, autoridad, representación. (...) Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se van: se desmontan las casas; quedan sólo los hilos y los soportes de los hilos. (...) Y aquello es todavía la ciudad, (...) telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma. (Calvino, 2007:35)

Tal vez es este tejido de relaciones el que establece aquella dialéctica mencionada por Zubiaurre, el que articula y da significado a toda polaridad o contraste espacial, y le confiere al espacio de la ciudad otro matiz y singularidad a partir del diálogo que genera.

1.3.3. Panorama

El acto de mirar y abarcar un **panorama** es (casi) siempre un acto de apropiación o conquista territorial que no se agota en sí misma, sino que simboliza con gran eficacia otras conquistas. (Zubiaurre, 2000:140)

Esta forma de “conquista territorial”, que de acuerdo con Zubiaurre llamaremos *panorama*, evoca aquellas imágenes de la ciudad que están construidas bajo la dinámica de un catalejo: que inicialmente enmarcan el horizonte de un entorno urbano, para luego describir con más detalle algún lugar de la ciudad, que hace parte de ese mismo entorno; como si dentro de la descripción se permitiera relatar al mismo tiempo, aquello que se ve a través de un lente que puede aproximarse y alejarse del espacio y que gracias a su mecanismo permite descubrir una visión general seguida de otra que acota y

detalla una pieza particular del imaginario urbano representado. (Zubiaurre, 2000:105)

Consideremos además que la construcción de relatos de la ciudad a través de la noción de panorama, evoca matices afines a las dos categorías anteriores: involucra tanto polaridades, como la existencia obligada de “una articulación binaria del espacio”; sin embargo su singularidad puede intuirse al “transitar” por los espacios que Pitol dispone bajo aquella dinámica de catalejo, visible en el siguiente fragmento de *El arte de la fuga* (1996), en donde la descripción sugiere una imagen panorámica de la ciudad de Venecia construida al mencionar sus componentes urbanos más simbólicos, aquellos que por su geometría singular la definen y la hacen inconfundible: *-palacios, plazas y puentes-*

A medida que la niebla me velaba aún más la visión de palacios, plazas y puentes mi felicidad crecía. (...) en la marcha extasiado, repetía una y otra vez una frase de Berenson: “El mayor regalo que nos han regalado los venecianos es el color” (...) caminé al azar durante varias horas, recorrí innumerables calles y crucé varias veces el gran puente de Rialto, y otros muchos menos majestuosos, hasta algunos ruinosos que cruzan los canales pequeños en barrios sin prestigio. (Pitol, 1996:12-13)

La imagen urbana que se describe, permite reconocer a primera vista un horizonte que involucra piezas emblemáticas de la ciudad de Venecia – los palacios y sus puentes- de tal modo que el contorno de los elementos urbanos

más sobresalientes, permite imaginar la silueta urbana o Skyline que hace la ciudad reconocible.



Esta silueta o perfil urbano supone entonces un registro de la imagen de la ciudad que hace alusión a todo el territorio urbano, o que de alguna manera lo convoca; y que va modificándose a medida que quien narra se acerca a recorrer sus calles; cuando Pitol relata por ejemplo que ha cruzado: *el gran puente de Rialto, y otros muchos menos majestuosos*; podemos imaginar aquí que el catalejo se acerca al puente *de Rialto*, y que la descripción en este punto no está concebida por evocaciones generales de la ciudad, pues el uso del nombre propio “es suficiente para proyectar un espacio ficcional [de forma] concreta” (Pimentel, 2010:32).

Ocurre algo similar cuando se anuncian dentro del texto “algunos [puentes] ruinosos que cruzan los canales pequeños en barrios sin prestigio”, el lente del catalejo ha permitido detallar el tamaño de los puentes; ha permitido

reconocer las cualidades del barrio de las que sólo se puede tener certeza aproximándose al lugar.

Ocurre además, que la imagen de la ciudad que se inscribe en el relato; hace uso de nuevo de las nociones escalares, y de sus niveles de proximidad, lejanía y cercanía para dar forma al espacio, como sucede dentro de las premisas de diseño de la ciudad contemporánea; en donde “esa búsqueda de medida viene a ser efecto o manifestación de un intento previo (...) por expresar o por ver expresado un determinado relato” (Letelier, 2007:156). En donde cada nivel escalar hace parte de las herramientas aplicadas al diseño y composición de la ciudad real.

En el capítulo que se desarrolla a continuación, se explorarán entonces aquellos niveles de proximidad, cercanía y lejanía que organizan el espacio; a través de la noción de perspectiva; considerando que los imaginarios explorados hasta ahora están organizados a través de una estructura condicionada por el punto de vista del observador y el horizonte que este puede abarcar. En un primer momento se abordará el concepto de perspectiva desde la disciplina de la arquitectura; en un segundo momento se revisarán los elementos de la perspectiva que se emplean para organizar los *imaginarios urbanos* inmersos en la literatura.

Capítulo 2

2. La ilusión del espacio

Escribir lo verdadero consiste en ofrecer la ilusión completa de lo verdadero.(...) Los realistas de talento deberían (...) llamarse ilusionistas.(Maupassant, 1959:7)

El novelista Francés Guy de Maupassant señaló dentro del prólogo de su novela **Pedro y Juan**, publicada en 1959, que aquellos que escribían sobre la ilusión de lo verdadero, deberían ser llamados ilusionistas; de acuerdo con Maupassant:

Cada uno de nosotros se forja sencillamente una ilusión del mundo, ilusión poética, sentimental, gozosa, melancólica, impura o lúgubre, según la naturaleza. Y la misión del escritor no es otra sino reproducir con fidelidad esta ilusión mediante todos los procedimientos del arte que haya aprendido y de que pueda disponer. (Maupassant, 1959:7)

Tras esta premisa, es posible tender un puente entre aquello que significa representar la realidad dentro de la literatura, y aquellas formas de representación gráfica del espacio utilizadas dentro de la disciplina de la arquitectura, considerando que era precisamente la **ilusión** del espacio aquello que -en un tiempo no muy lejano –pretendieron generar urbanistas y arquitectos a través de la perspectiva; un procedimiento que desde sus inicios logró plasmar

sobre una superficie plana la configuración tridimensional de edificios y formas urbanas.

Dentro de este contexto, este segundo capítulo se concentra en descubrir coincidencias entre las formas de construir **la ilusión del espacio a partir de la perspectiva**⁴, considerando que sus reglas geométricas están vinculadas a las estrategias de construcción del espacio en la literatura y al mismo tiempo involucran los conceptos escalares que se han propuesto como centro de este análisis.

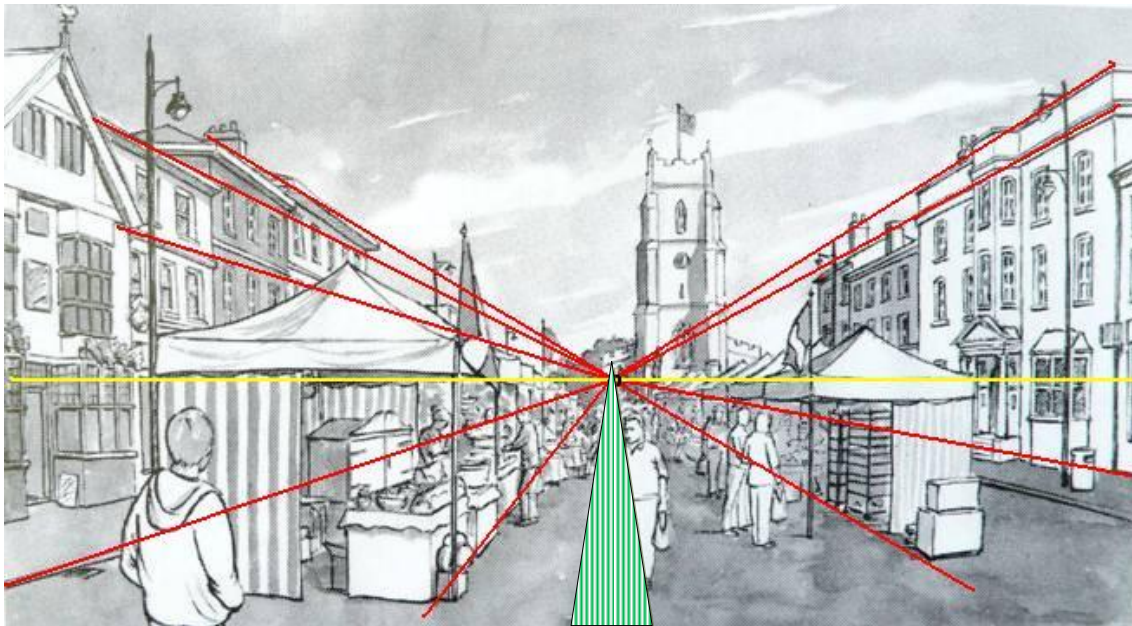
2.1. La perspectiva como representación gráfica del espacio

Hablaremos en sentido pleno de una intuición “perspectiva” del espacio, allí (...) donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados “en escorzo”, sino donde todo el cuadro se halle transformado, (...) en una ventana a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o **plásticamente fijadas**, es (...) transformada en un plano figurativo. (Panofsky, 2003:11)

Dentro del texto **La perspectiva como forma simbólica** (1927), el historiador de arte Erwin Panofsky documenta de manera precisa el momento de aparición de la perspectiva como práctica gráfica de representación del espacio.

⁴ Consideremos en este momento del análisis el término perspectiva como la práctica geométrica descubierta en el renacimiento para representar gráficamente el espacio.

Este primer momento –que se remonta a la época del Renacimiento– asume la perspectiva como una técnica que considera dos puntos geométricos relevantes para su construcción: el primero, un centro visual o *punto de vista* que está definido por la línea perpendicular que se emplaza desde la altura del observador (abajo en verde) hasta el plano de proyección; y el segundo, un punto geométrico denominado *punto de fuga* (abajo punto de intersección líneas rojas) , y que se define como el punto que permanece sobre aquello que llamamos horizonte, es decir sobre la línea llana (abajo en amarillo) que pasa por el punto de vista y en donde se determinan los límites del espacio. (Panofsky, 2003:12)



La ubicación de estos dos elementos; (punto de vista y punto de fuga) permitirá disponer el espacio que se quiera representar de acuerdo con su anchura o altura, y además fijará los lugares más lejanos en dimensiones más

pequeñas y los lugares más cercanos en dimensiones más voluptuosas.
(Panofsky, 2003:12)

De acuerdo con Panofsky, cada lugar representado estará dispuesto alrededor de una ley de las distancias:

Una ley matemáticamente fundada (...) que determinaba cuánto debía distar una cosa de otra y en qué relación debían éstas encontrarse para que la comprensión de la representación no fuese obstaculizada por el excesivo amontonamiento ni por la excesiva escasez de figuras.
(Panofsky, 2003:46)

La construcción de la perspectiva y su método geométrico, es visible en sus inicios tras las exploraciones de arquitectos como Giotto o Brunelleschi, este último por ejemplo, desarrolló un experimento (**figura 1**) basado en generar *la ilusión del espacio* a través de un pequeño módulo de madera que dibujaba para reproducir lo tridimensional de los edificios: un orificio perforado sobre la madera a la altura que se supone debe estar el observador (punto de vista); permitía ver a través de esta y con ayuda de un espejo que reflejaba la imagen era posible generar la visión real del espacio. Uno de los lugares de la ciudad que

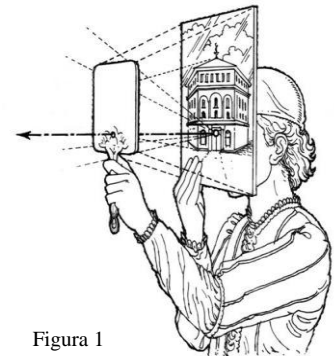


Figura 1

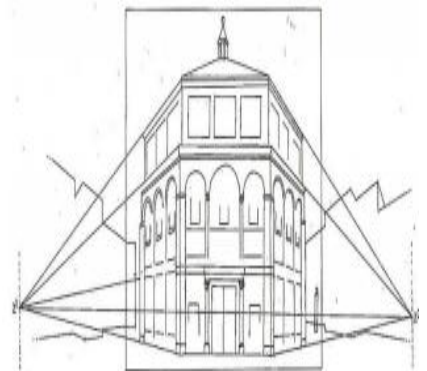


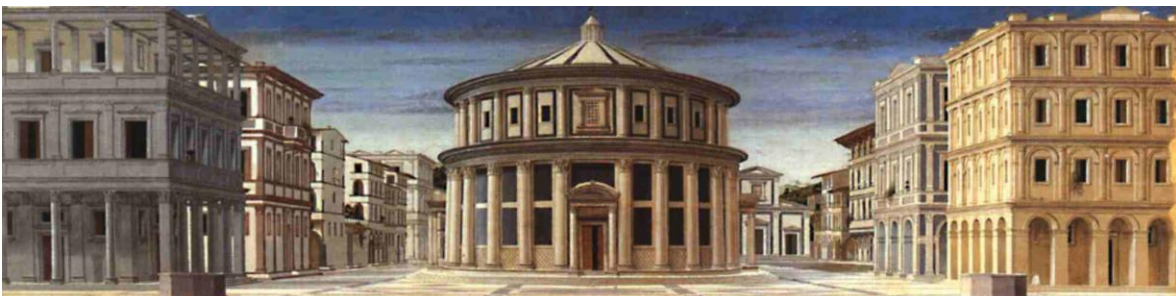
Figura 2

Brunelleschi escogió para desarrollar su técnica, fue el Baptisterio de San Juan en Florencia, Italia. (Figura 2).

La construcción de la imagen del Baptisterio configurada en el dibujo, logra recrear su modelo original, a través de la sensación de profundidad que genera la tendencia de las líneas perimetrales del edificio hacia los puntos de fuga. La abstracción de la composición formal del lugar y la posibilidad de graficar la simetría, y la proporción del espacio en un plano gráfico aparecen entonces subordinadas a la mirada del observador: a la mirada que *conquista* el espacio, y a la vez *lo delimita*.

Esta forma de conquista del espacio permitió también pensar lo urbano desde el plano figurativo: de esta manera es la ciudad empezó a ser retratada a través de la perspectiva, con el fin de resolver y disponer componentes arquitectónicos específicos. Un ejemplo de esto es la obra conocida como *La Ciudad Ideal* realizada en el año 1475 y atribuida al arquitecto Italiano Piero della Francesca.

Esta vista pone en evidencia el prototipo de una ciudad imaginada, que registra la altura y anchura de los edificios que se supone deberían existir en un entorno urbano Ideal; del mismo modo define calles angostas que convergen



La ciudad Ideal

en un edificio público y volúmenes prismáticos de máximo tres niveles de altura, con materiales, texturas, luz y color definidos.

La perspectiva aparece aquí como una herramienta gráfica que permite definir y proponer elementos urbanos a partir de la ilusión del espacio. Con relación a esto el semiólogo francés Michel de Certeau registra este momento histórico en su texto *La invención de lo cotidiano* (1980) cuando señala que:

Las pinturas medievales o renacentistas representaban la ciudad vista en perspectiva por un ojo que, no obstante, nunca había existido hasta ese momento. Inventaban a la vez el sobrevuelo de la ciudad y el panorama que éste hacía posible. Esta ficción ya transformaba al espectador medieval en ojo celeste. Hacía dioses. (...) El ojo totalizador imaginado por las pinturas de antaño sobrevive en nuestras realizaciones. El mismo impulso visual obsesiona a los usuarios de las producciones arquitectónicas a materializar hoy la utopía que ayer sólo era una pintura. (De Certeau, 2000:104)

Cuando *De Certeau* señala que “*las pinturas renacentistas inventaban a la vez el sobre vuelo de la ciudad y el panorama*”, evoca al mismo tiempo la obra del arquitecto Italiano Giovanni Canal (1697-1768) más conocido como Canaletto; quien



Vista con el puente Palladiano de Rialto. Canaletto

en su obra pictórica la ciudad de Venecia; modificando algunos elementos del entorno a través de la perspectiva. Para construir retratos de una Venecia imaginada dentro del escenario urbano real que representaba: “el artista alzaba, por ejemplo, la altura de un puente o utilizaba perspectivas imposibles para que el conjunto resultara más brillante y majestuoso” (Serra, 21 de febrero de 2001)

En la obra: *vista con el puente Palladiano de Rialto*, por ejemplo, desarrollada entre 1742 y 1744, Canaletto sobrepone el puente diseñado por el arquitecto Palladio, y reemplaza en la imagen el famoso puente de Rialto que también retrató en otra vista pero esta vez sin modificar la realidad.

Este tipo de vistas de la ciudad pertenece al género pictórico de representaciones urbanas denominadas *Vedute* o “vistas de ciudades elaboradas para viajeros y curiosos a finales del siglo XV (...) que constituyeron un importante mercado de producción de imágenes, con un público interesado en contemplar las ciudades”. (Llorente, 2015, 360)

Tanto las “Vedutes” de Canaletto, como las vistas pictóricas generadas por Brunelleschi “re-construyen” la imagen de la ciudad a partir de las herramientas que nos interesa revisar: se concentran en utilizar la perspectiva como forma de abstracción del entorno urbano, como herramienta que delimita el espacio, y controla dimensiones, proporciones, y distancias; y que depende esencialmente del punto de vista del



Vista con el puente de Rialto. Canaletto

observador para generar la ilusión del espacio.

Un punto de vista define la infinidad de pinturas que realizó Canaletto al imaginar Venecia, y otro muy diferente necesitó Brunelleschi para recrear aquello que contempló dentro de su obra conocida como *Ciudad Ideal*.

Muchas otras representaciones de ciudades, a este lado del océano, han plasmado también el espacio de la ciudad a través de las herramientas de la perspectiva, con el fin de reinventar el espacio físico de las ciudades reales o simplemente con la intención de registrarlo. Un ejemplo de esto es la obra pictórica *Vista panorámica de la ciudad de Cartagena*, elaborada en 1894, a través de las herramientas básicas de la perspectiva, registrando también los lugares pre existentes de la ciudad de Cartagena, Colombia; convirtiéndose de este modo en un modelo para volver a pensar el espacio de la ciudad en años posteriores.



Vista panorámica de la ciudad de Cartagena. G Jaspe.

Sin ir tan lejos, la ilustración conocida como **Vista de la plaza de México**, elaborada en 1810 por Alexander Von Humbolt, y basada en una lámina original del artista valenciano Rafael Ximeno; fue también construida bajo los artificios de la perspectiva, permitiendo al explorador prusiano sobreponer elementos urbanos para explorar y reinventar la ciudad a través del dibujo.



Vista de la plaza mayor de México, A. Humbolt, 1810



Vista de la plaza mayor de México. Rafael Ximeno. 1810

Al comparar las dos ilustraciones es posible descubrir que en el grabado original (Ximeno), la estatua que aparece en el centro de la ilustración no coincide con la que aparece en la ilustración de Humbolt; una vez más el uso de la perspectiva permite generar y proponer otros “puntos de vista sobre el mundo”.

2.2. La perspectiva como herramienta de construcción del relato

Caminé (...) por ese laberinto de callejuelas que con dificultad admiten el tránsito de dos personas a la vez. Estrechísimos senderos que sorpresivamente desembocan en amplias plazas donde se yerguen las mezquitas (...) A cierta hora avanzada la noche, el viajero deambula por callejones desiertos (flanqueados por casas de un piso o excepcionalmente de dos, sin ventanas, en cuyas puertas de madera labrada cada centímetro está trabajado, ...) pues cada una narra de algún modo la historia y señala la estirpe de la familia que la habita.) (Pitol, 2007:16)

La noción de perspectiva aparece, dentro de la construcción del relato, como un “principio de selección definido en términos de su origen: por una posición o deixis de referencia, a partir de la cual se ordena la información narrativa”. (Pimentel, 1998:97). Bajo este principio de selección surgen por ejemplo, los relatos de ciudades que más tarde se convierten en un género literario, denominado ***literatura panorámica***:

El escritor una vez hubo puesto el pie en el mercado, miró en derredor como en un panorama, y sus primeros intentos de orientación los captaría un género literario propio: una literatura panorámica. (Benjamin, 2014:67)

Desarrollados en París en los años cuarenta (1840), y conocidos más adelante como *fisiologías de la ciudad*, estos relatos, narraban aquello que

puede narrarse al seguir “las huellas de unos tipos como los que uno se encuentra si visita un mercado. Desde los vendedores ambulantes de los bulevares hasta los elegantes del foyer de la ópera” (Benjamin, 2014:67)

Aparecen así títulos como París de noche, París desde el agua, París a caballo, París pintoresco, entre otros, todos contruidos desde la óptica del Flâneur, de aquel que deambula por cualquier lugar de la ciudad como hábito y también como oficio; de aquel que en palabras de Walter Benjamin acude al asfalto para “**hacer botánica**”: el flâneur observa la ciudad por la que transita, y al mismo tiempo la enuncia y la describe; clasifica sus lugares y reconoce particularidades urbanas desde su óptica, que es la misma óptica del peatón:

La calle se convierte en morada propia del flâneur, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes. Para él las placas esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués un cuadro al óleo colgado en salón; (...) los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés son los balcones (Benjamin, 2014:70)

Esta forma de errancia recuerda aquellas prácticas que De Certau denomina “enunciaciones peatonales”, prácticas que definen y plantean semejanzas entre escribir y andar: “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua” (De Certau, 2000:110). Para De Certau caminar es otra forma de decir; un decir que implica fronteras, que involucra una cartografía azarosa; quién deambula escoge fragmentos de la ciudad, los

delimita y contiene, selecciona a su antojo los mercados y las calles; “Pero también las desplaza e inventa otras, pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales”.(De Certau, 2000:111)

Bajo esta lógica aparece entonces el Flaneur dentro de la literatura; deambulando a través de las ciudades recreadas en novelas o relatos, e inmerso en narraciones tan inolvidables como *El hombre de la multitud* (1840) de Edgar Allan Poe, *La educación sentimental* (1869) de Gustave Flaubert; o *La novela del tranvía* (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera.

Estas tres narraciones, se exploran a continuación dentro de este análisis, con el fin de hacer visibles las herramientas de construcción del espacio urbano, que se define a través de la óptica del flaneur, considerando que tanto el relato de Poe, como los textos de Flaubert y Gutiérrez Nájera, surgen con la ciudad moderna, y logran representar el espacio urbano a través de la mirada de un observador en movimiento; un observador que permite reconocer la ciudad a través de visiones “tangenciales y dinámicas“:

En la literatura urbana del siglo XIX aparece por vez primera de un modo realista, y al mismo tiempo impactante, el marco espacial de la ciudad. Aparecen sus perfiles, los laberintos de sus caminos, (...) la agitación de sus vehículos(...), las calles y los monumentos en visiones tangenciales y dinámicas. (Llorente, 2015:376)

Estas visiones se examinarán entonces dentro de las narraciones mencionadas; con la intención de hacer visibles las herramientas usadas para

configurar el espacio; y sus vínculos posibles con los rudimentos gráficos de la perspectiva, revisados en el capítulo anterior: un centro visual o *punto de vista*⁵ que debe ubicarse a la altura del observador y un lugar sobre el horizonte o punto de fuga que delimita y contiene el espacio.

Dentro del análisis que aparece a continuación, es posible reconocer además, las variaciones del observador o flaneur que configuran el imaginario urbano al interior de cada uno de los relatos: en el relato de Poe, por ejemplo, el observador modifica su mirada, imitando el mecanismo de un zoom óptico: acercándose a aquello que ocurre en la ciudad para reconstruir el espacio diegético, de acuerdo con las escalas de lo próximo y lo cercano que ya hemos definido en el capítulo anterior.

Ocurre algo similar en la novela de Flaubert; (pero esta vez a través de la escala de lo lejano); un observador define el panorama de la ciudad; tras una vista a vuelo de pájaro, y fija desde su mirada los límites de la escena urbana, vinculando edificios que permiten reconocer a lo lejos los rasgos de una ciudad específica.

De otro lado, en el relato de Gutiérrez Nájera; es posible reconocer un observador que narra los lugares de la ciudad, alterado por la velocidad y el movimiento del tranvía. Al explorar las tres narraciones que aparecen en los siguientes apartados, se percibirá entonces que cada una de las variaciones del punto de vista del observador, modifica la descripción del espacio diegético:

⁵ También en la literatura urbana del siglo XIX, el espacio de la ciudad se construye tras la “inserción de un sujeto urbano en la trama del relato, (...) **un punto de vista**”. (Llorente; 2015:377)

y que su cercanía o lejanía, permite reconocer otras escalas, otras dimensiones del entorno urbano inmerso en el relato.

2.2.1. La perspectiva en el relato *El hombre de la multitud* (Edgar Allan Poe)

Desde el “ventanal que sirve de mirador al “café D” y observando la calle más próxima, aparece dentro del relato *El hombre de la multitud*, un personaje que contempla la ciudad desde un punto geográfico definido, y que al mismo tiempo reconstruye una imagen fragmentada y genérica del espacio urbano:

No hace mucho tiempo, (...) hallábame sentado junto al ventanal que sirve de mirador al **Café D** en Londres. (...) mirando hacia la calle a través de los cristales velados por el humo. Dicha calle es una de las principales avenidas de la ciudad, y durante todo el día había transitado por ella una densa multitud. Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas pudo verse una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a esa hora en el café, y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurría adentro y me absorbí en la contemplación de la escena exterior (Poe, 2005:10)

El personaje que observa desde el **Café D**, a la manera del Flaneur, no solo explora y describe la escena urbana, al mismo tiempo determina un punto de vista sobre el mundo del relato; tal y como ocurre en las imágenes de Canaletto, y Bruneleschi, mencionadas líneas atrás: Un punto de vista definido

por “una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”. (Pimentel, 1998:98)

En el relato de Allan Poe, este tamiz de conciencia se altera cuando el hombre que observa la multitud modifica su mirada, imitando el mecanismo de un zoom óptico: acercándose a aquello que ocurre en la ciudad, pero sin moverse del ventanal a través del que mira; de este modo puede ahora ver los detalles de vestimentas, y rostros que en su primera percepción confiesa ver a grandes rasgos:

Al principio, mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles, mirando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, rostros y expresiones. (Poe, 2005:11)

Páginas más adelante, el flaneur de este relato cambia su ubicación geográfica para narrar otras condiciones del espacio ahora transitado; aquellas que sólo puede percibir al estar deambulando a través de sus calles, al aproximarse a ellas:

La calle era angosta y larga y la caminata duró casi una hora, durante la cual los viandantes fueron disminuyendo hasta reducirse al número que habitualmente puede verse a medio día en Broadway. Cerca del parque (pues tanta es la diferencia entre una muchedumbre londinense y la de la ciudad norteamericana más populosa) Un nuevo

cambio de dirección nos llevó a una plaza brillantemente iluminada.
(Poe, 2005:17)

Señalar con certeza que la calle es angosta y larga, confirma la mirada desde la perspectiva del peatón, de aquel que está inmerso en la ciudad, tan cercano a ella que puede estar seguro de la anchura y la longitud de sus calles, y además puede reconocer parques y plazas y sabe con certeza si éstas están iluminadas o a media luz.

2.2.2. La perspectiva en la novela *La educación sentimental* (Gustave Flaubert)

Al igual que el Flaneur de *El hombre de la multitud*, al interior de la novela *La educación sentimental*, transita un personaje que también ostenta la agudeza visual del peatón; esa condición de astucia urbana que se presiente al descubrir la descripción del panorama de la ciudad que aparece en las primeras páginas de la novela, y que no sólo se limita a enumerar lugares conocidos y desconocidos de la ciudad, al mismo tiempo sugiere la mirada callejera de Frederic Moreau, (el Flaneur de *La educación sentimental*):

(Frederic Moreau) Estaba inmóvil cerca del timón. A través de la bruma contemplaba campanarios y edificios, cuyo nombre ignoraba; después abrazó en una última ojeada la isla de Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame, y muy pronto, al desaparecer París, lanzó un suspiro prolongado.(Flaubert, 1995:2)

Moreau ve la ciudad a vuelo de pájaro, y fija desde su mirada los límites de la escena urbana: campanarios y edificios que no conoce, al lado de otros que nombra con exactitud; la isla de Saint-Louis, La cité, y Notre-Dame. Finalmente señala también la ciudad que los contiene (París); sin embargo la descripción no exhibe ningún detalle arquitectónico del espacio, ni dimensiones, ni colores, ni texturas, ni sonidos.

En un fragmento posterior de la ciudad, la mirada de Moreau se acerca para describir el espacio urbano a otra escala; el encuadre anterior del panorama de la ciudad, y la aparición de este, nos recuerda que “La acotación del espacio no es nunca(...) un proceso acabado, sino que impulsado por el inevitable afán de acercamiento, (...) invita siempre a nuevas fragmentaciones”.(Zubiaurre, 2000:114) Este nuevo fragmento de la ciudad, contiene entonces otras cualidades del espacio urbano; otros rasgos de la ciudad que se introducen dentro de la imagen urbana tras la proximidad del Flaneur:

Las calles estaban desiertas. A veces una pesada carreta quebrantaba el pavimento. Las casas se sucedían con sus fachadas grises, sus ventanas cerradas; (...) avanzando, al azar, perdido, arrastrado. Le envolvía un aire húmedo y se encontraba en los muelles. Los reverberos brillaban en dos líneas rectas, indefinidamente, y largas llamas rojas vacilaban en la profundidad del agua, de color pizarroso, mientras que el cielo, más claro, parecía sostenido por las grandes sombras que se alzaban a ambos lados del río. Algunos edificios que no se percibían aumentaban la oscuridad. Una bruma luminosa flotaba por encima de los tejados; todos los

ruidos se fundían en un solo murmullo, y un viento ligero soplaba. Se detuvo en el centro del Pont-Neuf, y con la cabeza descubierta y el pecho abierto aspiraba el aire. (...) En el reloj de la iglesia sonó la una, lentamente, semejante a una voz que le llamara. Entonces se sintió presa de esos estremecimientos del alma en que está uno transportado a un mundo superior. Una facultad extraordinaria, cuyo objeto no conocía, le dominó; se preguntó seriamente si sería un gran pintor o un gran poeta; se decidió por la pintura. (Flaubert, 1995:44)

Esta vez se vinculan a la imagen de la ciudad cualidades mucho más concretas, se describen la luz y la sombra como elementos que conforman el paisaje urbano, y se involucran colores precisos que definen el entorno: las casas grises, el agua color pizarroso, el brillo de los faroles y su reflejo en largas llamas rojas sobre el agua. Algunos rasgos del paisaje sonoro se integran además a la imagen urbana, señalando por ejemplo, aquel lento sonido del reloj de la iglesia y su semejanza con una voz que parece invocar al personaje que la percibe.

De este modo la mirada de Frederic Moreau, se acerca y se aleja con agudeza, modifica su punto focal para narrar en otras dimensiones su entorno urbano; para señalar otra postura frente al mundo del relato, aquella que Pimentel define como perspectiva narrativa:

La orientación temática de los distintos planos en los que se puede articular una perspectiva nos señala ya una postura frente al mundo, un punto de vista, término este último con el que habremos de designar los diversos planos que expresan, diversifican y matizan esa

perspectiva orientada que es la perspectiva narrativa (Pimentel, 1998:97)

Si imagináramos entonces, los dos planos de la ciudad que narra el Flaneur, veríamos en el primero la ciudad a grandes rasgos: sin muchos detalles, desde una embarcación y de fondo Notre Dame. (imagen1) En el segundo



Imagen 1

plano, a la manera de un **Close up** urbano, aparecería el Pont-neuf poblado de detalles(imagen 2); tal y como se observa tras la mirada callejera del peatón, definiendo su luz (Una bruma luminosa) y los objetos que



Imagen 2

pertenece al lugar (objetos como el reloj de la iglesia o la “pesada carreta que quebrantaba el pavimento”).

2.2.3. La perspectiva en el relato *La novela del tranvía* (Manuel Gutiérrez Nájera)

Algo similar ocurre al seguir el Flaneur dentro del relato *La novela del tranvía*(1883) de Manuel Gutiérrez Nájera; sin embargo esta vez la construcción del imaginario urbano está sujeta a la velocidad de un vagón; al movimiento

regulado por estaciones y rieles: de este modo el flaneur narra entonces una ciudad hecha de instantáneas, de escenas breves -pero intensas- y alteradas por el recorrido del tranvía. En el siguiente fragmento del relato, se anuncia entonces aquello que es posible observar durante el viaje:

Cuando la tarde se oscurece y los paraguas se abren como redondas alas de murciélago, lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía que encuentre paso y recorrer las calles. (...) para el observador nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía. (Gutiérrez, 1883:5)

El movimiento no controlado de ese “primer tranvía”, nos permite suponer que a bordo aparecerán múltiples escenas de la ciudad a la manera de un collage, Un collage que dentro del relato se anuncia cuando el observador asegura que durante el viaje verá “Una serie de cuadros vivos”, estos cuadros o escenas urbanas están condicionados entonces a la rapidez del tranvía, y a la habilidad del Flaneur para observar desde la ventanilla. De este modo, y en un fragmento posterior, el relato nos arroja un inventario de lugares de la ciudad:

Sacando la cabeza por el ventanillo (...) para observar el delicioso cuadro que la ciudad presenta en ese instante. El vagón, además, me lleva a mundos desconocidos y a regiones vírgenes. No, la ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional, Ni acaba en la calzada de Reforma. Yo doy a ustedes mi palabra (...) la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia las cuatro plantas cardinales

sus patas dislocadas. (...) más allá de la peluquería de Micoló, hay un pueblo que habita barrios extravagantes, cuyos nombres son esencialmente anti aperitivos. Hay hombres muy honrados que viven en la plazuela de Tequesquite y señoras de invencible virtud cuya casa está situada en el callejón de Salsipuedes. No es verdad que los indios bárbaros estén acampados en estas calles exóticas, ni es tampoco cierto que los pieles rojas hagan frecuentes excursiones a la plazuela de Regina. Las casas de esos barrios son casas habitables con escalera y todo (Gutiérrez, 1883:6)

Para observar la ciudad, el hombre del tranvía se “desplaza sin restricciones”, su ángulo de visión se modifica constantemente y de este modo establece, una y otra vez, las fronteras que delimitan cada lugar de la ciudad que aparece en el relato; la alteración del punto de vista altera también las características de los espacios que narra y los hace aparecer uno al lado del otro sin importar si su ubicación geográfica real los hace distantes. El palacio nacional y la calzada de Reforma, la plazuela de Tequesquite (ahora Garibaldi), y la plazuela de Regina, no están ubicadas en vías inmediatas, sin embargo la escena construida en el relato las reúne como si pertenecieran a una misma calle.

De este modo se desdibujan los límites o puntos de fuga de la escena urbana, una y otra vez, para considerar dentro de la imagen una serie de horizontes diversos; existe aquí una clara cercanía con aquello que Genette señala cuando define todos los tipos de perspectivas posibles dentro de la esfera del discurso narrativo y plantea la noción de focalización cero, para referirse a una perspectiva autónoma:

Un relato de focalización cero nos ofrece toda clase de antecedentes; el narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre y cierra el ángulo que permite pasar información sobre lugares de los que incluso pueden estar ausentes los personajes. (...) En un relato de focalización cero la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, (...) por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente. (Pimentel, 1998:98)

Dentro del relato de Gutiérrez Nájera, el narrador desplaza entonces el ángulo visual vinculando una serie de lugares distantes para reconstruir la ilusión del espacio, “para ofrecer la ilusión completa de lo verdadero”; de lo verdadero que a veces puede verse por la ventanilla de un tranvía, o detenido desde un café con vista a la multitud de la calle. La ciudad dentro de la literatura se construye una y otra vez, bajo las herramientas geométricas de la perspectiva gráfica: un centro visual o punto de vista que debe ubicarse a la altura del observador y un lugar sobre el horizonte que lo delimita o contiene.

La construcción del espacio narrado, implica siempre una alteración, juego o manipulación de estos dos elementos, a través de mecanismos que vinculan las nociones de proximidad, cercanía, o lejanía. La lectura y exploración del imaginario urbano que se revisará en el capítulo posterior nos llevará a (re) descubrir estos mecanismos, esta vez al interior de la novela ***Juegos florales*** (1982); sin olvidar –claro está- que el espacio de la ciudad en la literatura es un escenario cambiante y maleable, sin olvidar -además- que al interior de todo relato (y parafraseando a Gutiérrez Nájera) : “la ciudad es mucho mayor, es una

gran tortuga que extiende hacia las cuatro plantas cardinales sus patas dislocadas”.

Capítulo 3

3. Imaginarios urbanos en la novela *Juegos Florales*(1982) Sergio Pitol

Roma, sabedora de todos los recursos y añagazas necesarios para atrapar a los incautos (...) La astuta Roma, disimulada bajo un ropaje a la vez fastuoso y provinciano, había acabado por engatusarlos. (Pitol, 1982:7)

A veces ese espeso tejido de callejuelas podía después de prometer el paraíso, desvanecerse en una avenida que por anónima hacia recordar con aprehensión que su tiempo – como todos los tiempos- sufría la obsesión de emparejarlo todo: Roma, La Paz, Londres, Dallas, Bath, Samarcanda, Monterrey y Venecia (Pitol, 1982:8)

La exploración del imaginario urbano re-creado por el escritor mexicano Sergio Pitol al interior de la novela *Juegos Florales*, publicada en 1982; evoca una suerte de cercanía con la noción de escala, asumida desde la disciplina de la arquitectura, y considerada como “un medio de aproximación a (...) la **forma** en que las cosas encajan consigo mismas, unas con otras, con el **entorno** y con aquellos que las **observan**” (Parodi, 2010:15)

Tanto en la novela de Pitol como en la práctica proyectual de arquitectos y urbanistas que se enfoca en re-inventar lugares en las ciudades; la manipulación de la escala aparece como una “cualidad vinculante” que no solo

permite dar forma al espacio urbano, también tiene la capacidad de hacer emerger visiones particulares de la realidad.

Este tipo de visiones han sido revisadas y exploradas al interior de investigaciones que indagan, por ejemplo, en **las funciones de la escala dentro del proceso de diseño**, y que además la inscriben como una cualidad inherente al espacio; así lo señala el arquitecto uruguayo Ánibal Parodi Rebella dentro de su tesis doctoral titulada **Escalas alteradas**, en la cual propone que el estudio sobre la escala

Está centrado en la reflexión en torno a uno de los atributos fundamentales de la forma y el espacio (...) y en particular a su manipulación consciente como detonante o catalizador de los procesos de proyectos aplicables (...) en la arquitectura, pero también en el diseño, el arte o incluso en las ciencias. (Parodi, 2010:V)

Incluso también en la literatura es posible recurrir a la transformación de la escala, con la intención de dar forma al imaginario de la ciudad. Dentro de esta dinámica, siempre ocurre que durante el proceso de determinación de tamaños y proporciones espaciales se hacen visibles una serie de variables, (ya revisadas en capítulos anteriores): como por ejemplo la distancia y el movimiento de quien observa el espacio vs. el entorno observado; tal y como lo anuncia Parodi cuando señala que:

Modificar sensiblemente la percepción de un atributo como la escala con la cual es percibida una entidad volumétrica- espacial, equivale a

cambiar por completo la relación con el observador, con su entorno, y el rol que en él desempeñaba. (Parodi, 2010: v)

Esta relación cambiante entre el observador y su entorno es precisamente la que nos interesa revisar dentro de este capítulo, considerando que es de esta forma como se determinan las dimensiones, tamaños, y proporciones del espacio en la novela de Pitol, y que su construcción coincide con el método gráfico de representación e invención del espacio utilizado durante los procesos de diseño en arquitectura y urbanismo: **la perspectiva**.

Bajo esta premisa exploraremos los matices y posibilidades formales del espacio considerando que la escala arquitectónica se articula (...) a partir de **lo próximo**, donde se desarrolla un mundo táctil pleno de relieves; [...] **lo cercano** (en) donde las formas se completan y se (manifiesta) el espacio social; y por último, un ámbito **lejano**, en donde se aplanan la sensualidad 'táctil' de los objetos arquitectónicos (Letelier, 2007:50)

Estas tres categorías, exploradas a través de la noción de perspectiva, no solo nos permitirán revelar la configuración formal de los lugares de la ciudad que aparecen en la novela, nos permitirán además hacer visible el vínculo entre los conceptos urbanos y aquellos que pertenecen a la narratología: aquellos que estudian y proponen los modos de inserción de la descripción del espacio dentro de la literatura; y su relación intrínseca con la idea de la mirada:

El novelista puede recurrir a dos tipos de personajes destinados a hacer ver al lector: un personaje fijo e inmóvil que presencia una escena o paisaje en movimiento o un personaje móvil que avanza

“ante un decorado estático”.(...) Los personajes para introducir (...) la descripción pueden limitarse muchas veces a mirar.(Zubiaurre, 2000:53)

Hacer visible el límite de la mirada y cada una de sus variaciones al interior de la novela de Pitol, tras la exploración de las categorías escalares de lo lejano, lo próximo y lo cercano y al mismo tiempo determinar aquellas correspondencias que estas establecen con las nociones narratológicas, nos permitirá insistir en los vínculos pre existentes entre la arquitectura y la literatura e hilar los conceptos revisados en los capítulos anteriores.

3.1. La noción escalar de Lo próximo: Un mundo táctil pleno de relieves.

La presencia fantástica de los edificios que ciñen el espacio por donde camina, la palmera en el centro, la enredadera de aterciopeladas flores de tonos avinados que penden de la terraza de un palacio de muros de color ocre, la dejan deslumbrada. (Pitol, 1982:134)

Los espacios de la ciudad que se describen a través de la noción de **Lo Próximo**, señalan detalles y rasgos particulares de calles y lugares; dejando ver aquellos elementos del imaginario urbano que sólo un observador que percibe su espacio inmediato puede narrar. De esta manera se anuncia, por ejemplo, dentro de las primeras páginas de la novela; el olor del parque en donde está construido el Galoppatoio o centro Hípico que pertenece al parque

público de la Villa Borghese, considerado el segundo parque más grande de Roma. Pitol vincula entonces una cualidad del espacio que sólo un personaje que está próximo a su entorno puede descubrir:

A medida que el día avanzaba sus propósitos cedían, Roma la iba ganando minuto a minuto, gangrenándole todo vestigio de voluntad. (...) Le exprimiría a la ciudad hasta la última gota; (...) si tuviera que confesar la verdad, en el fondo sólo aspiraba a sentarse tardes enteras a un lado del **Galoppatoio**, a la sombra de un pino, ver a los niños jugar en la arena, a los soldados cortejar a las niñeras, a la gente pasar, o de plano, no ver nada, recibir el sol en la cara, aspirar la fragancia del lugar. (Pitol, 1982:10)

Dentro de la escala de lo próximo aparecen entonces aquellas características del imaginario urbano, que solo pueden percibirse si el observador está inmerso allí, **próximo** a un entorno que sólo puede ser palpado: desde “un mundo táctil pleno de relieves” o en este caso de olores. Este mismo observador también tiene la capacidad de describir en el horizonte a quienes pasan o se detienen por el lugar; y sabe con certeza que quienes transitan por allí son niños o soldados o niñeras.

Dos elementos convergen aquí para construir “la ilusión de lo próximo”, -la ilusión del espacio-; Un primer elemento aparece tras la definición de un punto específico en donde está ubicado el observador: **a un lado del Galoppatoio, a la sombra de un pino**; y un segundo elemento que señala **un**

horizonte esta vez poblado de **niños que juegan en la arena, soldados que cortejan a las niñeras, y gente que pasa.**

En términos que pertenecen a la narratología es visible aquí el concepto de **focalización**⁶, considerando que este se define como el “punto óptico en donde se sitúa un narrador para contar su historia” (Zubiaurre, 2000:32); en el caso particular de este momento del relato, recordemos que el punto óptico está ubicado **a un lado del Galoppatoio, a la sombra de un pino;** y que desde allí se determina el horizonte del espacio.

De acuerdo con la forma como está configurada la novela, es posible considerar además que el modelo de organización desde donde se narra el imaginario urbano de **juegos florales** obedece a la noción específica denominada focalización cero⁷, considerando que en esta, el narrador entra y sale de la mente de los personajes con “libertad para desplazarse por los distintos lugares” del relato. (Pimentel, 1998:98)

⁶ Para el teórico francés Gerard Genette “la focalización constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se presentan ante el narrador; elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia. (...) La focalización es entonces un fenómeno eminentemente relacional que está condicionado por las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo; por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo o no, es el narrador”. (Pimentel, 1998:98) Para La teórica Mieke Bal, el término de focalización hace referencia a “la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe”. (...)La teoría de la narración, (...) ofrece varias etiquetas para el concepto. El más normal es punto de vista o perspectiva narrativa. (...) la focalización pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula. (...) El sujeto de la focalización, El focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él. (Bal, 1990:108)

⁷ Existen tres códigos de focalización básicos: la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa. En la focalización cero el narrador entra y sale ad libitum de la mente de los personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por distintos lugares es de forma igualmente amplia. En la focalización interna el punto de vista del relato coincide con una mente figural, el narrador sólo deja ver los límites perceptuales de esa mente figural. En la focalización externa el narrador elige los puntos en el espacio desde donde narra, pero no tiene acceso a la conciencia de los personajes. (Pimentel, 1998:100)

Al explorar otros segmentos del imaginario urbano de la novela, contruidos también a través de la escala de lo próximo, es posible una vez más hacer visible tanto el uso de la perspectiva desde nociones arquitectónicas, como el concepto de focalización que se propone desde la teoría literaria y sus variaciones o matices.

En el siguiente fragmento de la novela, por ejemplo, la descripción del espacio permite reconstruir un escenario urbano estructurado a partir de aquella condición binaria que se repite una y otra vez al interior del relato: un punto de vista vs. un horizonte; dos condiciones que interesan -insisto- tanto a las teorías urbanas como a las nociones narratológicas:

Desde el puente más próximo contempló la fachada magnífica con la puerta principal descerrojada por donde implacable y monótonamente entraba el oleaje que producían las barcas. Las ventanas cubiertas por espesas cortinas no permitían ver nada, salvo una de ellas, una habitación con un balcón, donde se vislumbraba un gran candil de cristal, un sillón que parecía de mimbre, un pequeño cuadro y la parte superior de un librero. (Pitol, 1982:57)

Los elementos urbanos que se describen en el ejemplo anterior, se organizan entonces, tras definir la ubicación geográfica de aquel que observa el lugar: **el puente más próximo** se convierte en mirador y desde allí es posible observar **fachadas magnificas y ventanas**; es posible también fisgar hacia adentro de las casas; de este modo aparecen dentro de la descripción, objetos que hacen parte del mobiliario de una habitación: **un candil de cristal, un sillón**

que parece de mimbre, un pequeño cuadro y un librero. Todos estos objetos son vistos desde afuera, desde un puente que permite por sus condiciones espaciales y por su proximidad, no sólo observar el espacio urbano, permite también explorar el espacio doméstico y descubrirlo.

Otros detalles que hacen alusión a la escala de lo próximo se vinculan también dentro de la descripción del espacio, como por ejemplo aquella **puerta sin cerrojo por donde implacable y monótonamente entraba el oleaje que producían las barcas** y también **las espesas cortinas de las ventanas**; la precisión de las posturas y de las condiciones de los objetos, señalan detalles que es imposible percibir: si el observador no permanece próximo a aquello que describe, no puede observar si la puerta se mantiene sin cerrojo o si ocurre todo lo contrario.

Dentro de la descripción del imaginario se descubren además dos polaridades espaciales que lo estructuran: **el afuera y el adentro** de la ciudad aparecen aquí para establecer relaciones y determinar contornos o límites del espacio urbano; la mirada del observador se acerca al espacio sin que el observador se mueva; al igual que el zoom óptico de una cámara fotográfica, y de este modo el observador descubre detalles del espacio urbano y del espacio doméstico explorando aquello que decía Zubiarurre sobre la mirada, y su movimiento expansivo:

Al movimiento expansivo y abarcador de la mirada le sigue, en su afán colonizador, un continuo esfuerzo de profundización y

adentramiento en la geografía urbana y, sobre todo en los espacios interiores. (Zubiaurre, 2000:408)

A través de este movimiento de la mirada, es posible determinar detalles y particularidades de la ciudad; rastrear sus posibilidades, sus modos de aproximarse o de alejarse nos permite explorar otras escalas del imaginario urbano y al mismo tiempo descubrir múltiples estrategias de invención del espacio recurrentes tanto en la arquitectura como en la literatura.

3.2. La noción escalar de lo cercano: otro mundo tras distanciar la mirada

Las ventanas del piso noble están del todo iluminadas. Situada como horas atrás en la acera de enfrente, trata de atisbar el interior y sólo logra ver la parte superior de unos candiles (...). Cruza el puente, da unos pasos hacia el portón y descubre desilusionada que no hay grieta alguna que le permita observar el interior. (Pitol, 1982:138)

Al explorar las dimensiones del imaginario urbano a partir de aquellas cualidades que definen la noción escalar de **lo cercano**: “tras distanciar la mirada”; descubrimos lugares de la ciudad que se describen con menos detalle, y sin embargo logran definir plazas, y edificios, que hacen parte del espacio urbano inmerso en **Juegos Florales**, de este modo aparece por ejemplo, la

ciudad de Roma y en ella el Palacio **Farnese** y su plaza, como ocurre en el siguiente fragmento de la novela:

Frente a los altos muros del Palacio Farnese, (...) comentaron lo que muchas veces volvería a repetir después, (...) que aunque fuera por el amplio recorrido de la tarde, el encuentro con tan buenos amigos, (...) la visita de la plaza y el palacio sabiamente iluminados y la vivacidad de la abigarrada multitud (...) el viaje había tenido ya sentido. (Pitol, 1982:15)

La descripción anterior está estructurada tras definir el punto de vista del observador; por esta vez dispuesto **Frente a los altos muros del Palacio Farnese** ubicado en el barrio renacentista de Roma; dicho observador percibe entonces el edificio y la plaza que lo rodea, y que lleva su mismo nombre, definiendo desde allí el horizonte o punto de fuga de la mirada. Es preciso señalar que desde la escala de lo cercano, la distancia entre el punto focal y el horizonte, no le permite a quien observa incluir dentro de la descripción del lugar cada detalle de los materiales o las texturas que conforman el espacio, sin embargo el nivel de cercanía del observador deja imaginar, por ejemplo, la luminosidad de la plaza que también ilumina el palacio.

Desde la escala de lo cercano también es posible percibir la anchura, longitud o esbeltez de los elementos urbanos, es por esta razón que el observador que detiene la mirada frente al Palacio Farnese tiene la posibilidad

de asegurar que los muros son altos o bajos, su longitud puede calcularse desde **la cercanía del observador.**

Dentro de la descripción se incluye además un recurso que hace posible reconstruir el espacio ficcional a partir de un referente extratextual; de este modo aparece al interior de la narración el nombre propio del Palacio: Farnese, “ofreciendo al lector la ilusión de la realidad autorizada por un referente real fuera del



Palacio Farnese. Roma

texto”(Pimentel, 2001:26). Se vincula así a la novela un modelo de “iconización verbal” y es posible entonces construir el imaginario urbano a partir de la figura real del *Palacio Farnese*.

Este recurso hace alusión a lo señalado por Pimentel, cuando propone las posibilidades que existen dentro de lo descriptivo para configurar el espacio en la ficción; y considera que “Un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entre en relación significativa con el mundo “real”. Describir -señala Pimentel- en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, (...) a partir de un modelo

pre-existente; es irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal” (Pimentel, 2001:17)

Farnese es aquella palabra con vocación de espejo, que evoca las características reales del edificio que lleva su nombre: *El Palacio Farnese* de *Juegos Florales* se emplaza entonces en la novela al igual que el grandioso edificio Romano que lleva el mismo nombre, construido entre 1523 y 1589, y cuya cornisa se atribuye a Miguel Ángel.

En muchos otros momentos de la novela Pitol hace uso de este recurso, vinculando el nombre real de calles, y edificios que actúan dentro del relato como un referente extratextual; recordando aquello que señala Pimentel, al afirmar que: “En el texto ficcional el nombre de una ciudad remite al lector a visualizar la ciudad visitada, la fotografía vista, el mapa consultado, (...) La ciudad se convierte en lo que Greimas ha llamado “un referente global imaginario” (Pimentel, 2001: 30)

Este “referente global” se re-construye una y otra vez dentro de la novela, cada vez que Pitol vincula nombres propios de lugares, o de ciudades, o edificios; como ocurre por ejemplo con la iglesia Trinitá de Monti cuyo nombre aparece en el siguiente fragmento del relato:

Ese re encuentro con la ciudad parecía facilitarle de nuevo el trato con la vida, (...) Gozar de la contemplación de las palmeras insolentes, que recortadas a un costado de **la Trinità de Monti**, sobre fachadas color sepia solferino de un vino desteñido, lanzaban ante un paisaje vuelto de pronto metafísico un alarido de procacidad. (Pitol, 1982:8).

Tras encontrar el nombre de la Trinitá de Monti, es posible imaginar entonces la iglesia que fue construida en la parte superior de las escalinatas que conducen a la plaza España en Roma; e imaginar también que los personajes de *Juegos Florales* la transitan, la rodean y se detienen a verla durante su visita a la capital de Italia.

En otro fragmento de la novela ocurre algo similar, el nombre propio del palacio de los Gonzaga, (más conocido como el *Palacio Ducal* construido en la ciudad de Mantua, en Lombardía (Italia), se menciona para insinuar a los personajes los edificios imperdibles que deben visitar durante un posible viaje a Mantua:

De ninguna manera pueden dejar de ver Mantua. No sólo por **el palacio de los Gonzaga** y los frescos Mantegna, sino por la atmósfera del lugar. La ciudad no ha dejado de ser campesina, allí uno puede advertir lo cerca que estaban de la naturaleza los cortes renacentistas. (Pitol, 1982:11)

De esta manera la ciudad de Mantua y su Palacio más monumental, aparecen dentro de la novela de Pitol para dar forma al imaginario urbano poblando de referentes extratextuales el relato. Líneas más



Iglesia de la Trinitá de Monti. Roma

adelante, Pitol incluye dentro del texto el nombre propio de una calle en Venecia: la **via degli shiavonni**, y la incluye considerando que esta será el lugar desde donde el observador describe el espacio de la ciudad. De este modo el referente externo es utilizado no sólo como una estrategia descriptiva que permite dar forma a la ciudad construida dentro de la novela (a partir de edificios y lugares preexistentes); también aparece para determinar el lugar desde donde el observador fija la mirada:

Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades, y el joven turista danés que Baedeker en mano y gruesas gafas sobre sus ojos cegatones, se detiene a contemplar una caprichosa fachada en la **via degli Shiavonni**, levantando el cuello de la gabardina para proteger sus débiles bronquios de la humedad imperante, es el mismo joven levantino de ojos de almendra y rizada cabellera que contempla azorado las riquezas del mercado que se extiende junto al recién erguido puente de Rialto (Pitol, 1982:133)

La **vía degli Shiavonni** es en este momento de la novela no sólo un referente extratextual, es también el punto focal, o lugar desde donde el observador dirige la mirada para contemplar una “**Caprichosa fachada**”; que a su vez se convierte en el horizonte o punto de fuga del imaginario urbano; es evidente además que la escala de lo cercano no permite describir texturas o colores, y sin embargo es precisa en aclarar que el observador percibe una fachada completa.

De nuevo la noción de perspectiva le confiere un orden o estructura al imaginario de la ciudad; vinculando sus dos componentes esenciales: un punto de vista del observador y un horizonte o punto de fuga; esta vez es posible poner en evidencia que para determinar el primero: el punto focal o punto de vista desde donde el observador percibe el espacio, se define un lugar geográfico pre-existente o lo que Pimentel denomina “referente extratextual”; que para Pitol, a veces es un edificio que pertenece a la ciudad de Roma o una calle, una plaza o un Palacio de nombre célebre.

Este referente extratextual no sólo genera un “punto de vista sobre el mundo” del relato, al mismo tiempo reconoce y determina que aquel espacio que se describe y detalla, se percibe desde otro lugar reconocible que también hace parte del mundo.

3.3. La noción escalar de lo lejano: Un mundo que aplana la sensualidad táctil de los objetos arquitectónicos

Las ventanas dan a tres costados, a la plaza, al pequeño río y al gran canal. (Pitol, 1982:139)

Al indagar por la noción escalar de lo lejano, es posible descubrir las descripciones de espacios que hacen referencia a las imágenes de la ciudad vistas desde un lugar distante y que parecen difusas e imprecisas, y sin embargo sugieren contornos que sintetizan las formas urbanas del imaginario plasmado en el relato.

Al interior de **Juegos Florales**, esta síntesis formal se hace visible cuando aparecen descripciones que vinculan piezas arquitectónicas observadas desde un punto focal que excluye detalles, que excluye colores o texturas de muros y plazas; y al mismo tiempo articula elementos como techumbres o follajes que componen el paisaje urbano, y que se pueden percibir -casi siempre- desde un punto elevado en la ciudad, como ocurre en el siguiente fragmento de la novela:

¡Vivir una temporada en Roma! (...) ¡Tenderse durante horas en una terraza para ver los techos de otras casas y el ramaje lejano de unos árboles! Disfrutar de las siestas en que sin fatiga repetía juegos a los que casi se había desacostumbrado. (Pitol, 1982:11)

Tanto los **techos** de las casas como **el ramaje** de los árboles, aparecen desprovistos de detalles, no se incluyen aquí cualidades que permitan imaginar particularidades del espacio, sin embargo tras la aparición del nombre de la ciudad, la descripción se “limita” a configurar entonces una recortada vista aérea de la capital italiana.

También es posible descubrir aquí la noción de perspectiva como herramienta que estructura el imaginario urbano; es reconocible de nuevo, un punto focal que ordena la descripción y que esta vez no coincide con el uso de un referente extratextual; esta vez el observador fija la mirada desde un espacio definido por un nombre común: **una terraza**, desde allí describe una suerte de vista aérea en donde el horizonte se contiene entre los techos de las casas y el ramaje lejano de los árboles más próximos.

Este tipo de descripciones pueden clasificarse dentro de aquella noción denominada **Panorama**, si consideramos que involucra las visiones generales del espacio diegético definidas a partir de una forma de contemplación, conquista, abstracción y síntesis; y en donde “los límites del mundo se amplían y sugieren la idea de un universo no acabado”. (Zubiaurre, 2000:127) Sucede que cuando Pitol vincula al imaginario urbano únicamente los techos de las casas y el paisaje natural; no solo nos sugiere un fragmento de la ciudad inacabada, logra además que aquella fragmentación nos permita suponer los espacios más inmediatos y nos provoque construir entonces la ilusión de un espacio que no tiene límites.

En un momento posterior de la novela, Pitol organiza el espacio bajo estos mismos lineamientos, tras una suerte de abstracción de aquello que aparece desde la ventana; de esta manera re-produce un panorama urbano que explora la geometría del espacio a partir de su silueta o skyline; concentrándose así en sintetizar la forma de la ciudad a través de los contornos de sus edificios más característicos; en el siguiente fragmento son visibles precisamente las anteriores condiciones de organización espacial:

Camina hacia la ventana, la abre y contempla con delectación el panorama de techos, que a su vez lo conduce al recuerdo de sus meditaciones en Pincio pocos días atrás. Hay una limpieza en el aire de Roma que perfila pinos, fuentes, monumentos, palacios, avenidas y callejuelas. Todo en la ciudad aparece recortado y colocado sobre un escenario artificialmente preparado. Vuelve a recordar algunas primeras impresiones de muchos años atrás: la transparencia y el

intenso artificio de la ciudad, su al mismo tiempo poderosa naturalidad. (Pitol, 1982:168)

Aquello que se ve desde la ventana no es diferente al perfil de la ciudad de Roma, reconocible por sus monumentos y edificios emblemáticos, la capital de Italia aparece una vez más al interior de **Juegos Florales** esta vez a partir de la descripción de su silueta urbana: la ciudad se reconoce entonces al vincular dentro de la descripción componentes urbanos identificables: **pinos, fuentes, monumentos, palacios, avenidas y callejuelas**, que le otorgan al imaginario urbano de la novela una vista de la ciudad a través de un componente externo que esta vez involucra un inventario de sus piezas urbanas pre-existentes más inolvidables.

Cuando Pitol señala que “Todo en la ciudad aparece recortado y colocado sobre un escenario artificialmente preparado”, permite que dentro del imaginario urbano aparezca la forma de la ciudad a través de su skyline: a partir de una línea en el horizonte que sigue el contorno de sus formas arquitectónicas



más particulares.

Dentro de la reconstrucción del skyline de la ciudad de Roma; al interior de la novela se involucran también los componentes básicos inseparables de la noción de perspectiva gráfica: -dos puntos geométricos relevantes- un centro visual o punto de vista que se ubica a la altura del observador y un lugar sobre el horizonte o punto de fuga.

El punto de vista se define en el momento en que el observador **Camina hacia la ventana, la abre y contempla** (desde allí) **un panorama de techos**; fijando el lugar de la ventana como su centro visual; considerando que es desde allí, desde donde el observador percibe un horizonte concreto: aquella silueta urbana compuesta por **pinos, fuentes, monumentos, palacios, avenidas y callejuelas**.

Otros fragmentos del relato dentro de la escala de lo lejano recurren también a organizar el imaginario urbano de **Juegos Florales**, a partir de la noción de perspectiva: coinciden al vincular a la descripción el emplazamiento del observador y desde allí definir su horizonte más inmediato; algunas veces de forma directa como ocurre en el siguiente fragmento de la novela en donde se anuncia -sin detalles-, el lugar de la mirada del observador y al mismo tiempo su horizonte: “Las ventanas dan a tres costados, a la plaza, al pequeño río y al gran canal” (Pitol, 1982:139)

Señalando tres horizontes diferentes, vistos desde tres puntos de vista contiguos (de acuerdo con el relato las ventanas dan a los tres costados), Pitol le confiere al observador “el movimiento expansivo y abarcador de la

mirada”, este mismo movimiento que aparece una y otra vez para dar forma al espacio al interior del relato: sus variaciones, oscilaciones o giros –insisto- le han permitido a Pitol re-inventar el imaginario urbano de **Juegos Florales** así como llevaron a Canaletto y a Humbolt a re-inventar Venecia y Ciudad de México.

4. Conclusiones

En las primeras líneas de esta investigación; se exploraron los conceptos básicos que permitieron hacer visibles los elementos que organizan y establecen el espacio diegético inmerso en la novela *Juegos Florales* de Sergio Pitó. En el capítulo uno se examinó el concepto de *imaginario urbano* vinculando teorías que proceden de la semiología, la literatura y la arquitectura. Considerando que la primera (la semiología) plantea la noción de *Imaginario urbano* como “una visión del mundo (...) desde una colectividad particular”. (Silva, 2014:25)

La segunda (la literatura) define el *imaginario urbano* como el escenario geográfico y social en donde tiene lugar la acción del relato (Zubiaurre, 2000:20); y la tercera (la arquitectura) propone el imaginario urbano como el conjunto de las representaciones del mundo urbano en una cultura dada. (...) Urdido con los filamentos de la experiencia particular y real y que en conjunto constituye lo que es para cada quien la ciudad. (Llorente, 2015:343)

A partir de estas nociones, se consideró entonces que el imaginario urbano explorado al interior de este análisis, vincula tanto los elementos que propone la disciplina de la arquitectura, como aquellos que propone la literatura y la semiología, esto significa que aquello que se señaló dentro del análisis como imaginario urbano, hace referencia a: *una visión del mundo dentro del escenario geográfico y social en donde tiene lugar la acción del relato, y que además representa el mundo urbano en una cultura dada.*

En un segundo momento de este capítulo, se reconoció que el *imaginario urbano* al interior de la literatura; estaba organizado a partir de sistemas descriptivos que definían las cualidades del espacio fictivo, vinculando una serie de herramientas a veces lingüísticas, en otros casos lógico-lingüística o extratextuales. De este modo, dentro de la exploración se determinaron las características de cada uno de los sistemas descriptivos a través de algunos fragmentos del espacio urbano inmerso en la novela *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso.

La novela de Del Paso, se consideró en este momento del análisis, con la intención de hacer visibles los sistemas descriptivos que organizan el imaginario urbano. Su lectura, permitió poner en evidencia que el espacio se estructura -en algunos casos- tras combinar las tres categorías descriptivas, (lingüística, lógico lingüística, y extratextual) y en otros casos sólo hace uso de alguna de ellas; involucrando únicamente componentes lingüísticos (aquellos que nombran los objetos del mundo: calle, Muro); componentes lógico lingüísticos (aquellos que determinan las relaciones del espacio con su entorno: arriba/abajo, cerca/lejos, dentro/fuera, etc); o componentes extratextuales (aquellos que representan de forma simbólica los lugares de la ciudad)

Además de las categorías descriptivas, al interior de este capítulo se exploraron los conceptos narratológicos de perspectiva, focalización y panorama; y su vínculo con la noción de escala inherente al urbanismo contemporáneo. En este momento del análisis se examinó el *imaginario urbano* al interior de *El arte de la fuga* (1996), y *El viaje* (2000), de Sergio Pitol. La

exploración de los espacios allí proyectados permitió reconocer que es a través del concepto de *perspectiva* como se establecen los mecanismos escalares que organizan el imaginario urbano.

Ocurrió algo similar, al explorar otros conceptos, como el de polaridad espacial: se hicieron visibles los vínculos entre las nociones arquitectónicas y los conceptos narratológicos; reconociendo, por ejemplo, que las categorías escalares que comprenden lo próximo, lo cercano y lo lejano; poseen las cualidades de aquello que se define como polaridad espacial: considerando que tanto las polaridades, como las nociones escalares, se construyen a partir de una dialéctica establecida al definir los contrastes espaciales (adentro-afuera, arriba – abajo, etc.)

Al mismo tiempo, el análisis permitió reconocer que en los dos casos (tanto las nociones escalares como las polaridades) están organizadas, a partir del mecanismo de la perspectiva: de acuerdo con “el ángulo de visión, el foco narrativo, [o] el punto óptico, en que se sitúa un narrador para contar su historia”. (Zubiaurre, 2000:32)

Para concluir este capítulo, se exploró la noción de Panorama, descubriendo su similitud con el concepto urbano de skyline; que define el horizonte de un entorno urbano a partir de sus edificios más representativos, y descubriendo además, que toda construcción panorámica al interior del espacio fictivo, está organizada tras definir los elementos esenciales de la perspectiva: un punto de vista que define la ubicación geográfica del espectador; y un punto de fuga que determina los límites del espacio observado.

En el segundo capítulo, se exploró la noción de perspectiva como herramienta de construcción del espacio de la ciudad, tanto en la arquitectura como en la literatura. De esta manera, al interior de este apartado, se consideró el concepto (de perspectiva); de acuerdo con aquella noción desarrollada dentro de la disciplina de la arquitectura, y que vincula dos puntos geométricos relevantes para su construcción: el primero, un centro visual o punto de vista que está definido por la línea perpendicular que se emplaza desde la altura del observador y el segundo, un punto geométrico denominado punto de fuga, y que se define como aquel que delimita el horizonte del espacio.

Al interior de este capítulo se confirmó además, el uso de la perspectiva como herramienta gráfica que permite pensar lo urbano desde el plano figurativo; para imaginar e inventar la ciudad, para resolver y disponer componentes urbanos específicos. Entre los ejemplos examinados, se reconoce que es la obra de Canaletto, aquella que más se acerca a ilustrar el uso del dibujo tridimensional de los edificios, como herramienta de diseño e invención de la ciudad; considerando que el pintor italiano propone lugares imaginados dentro de espacios preexistentes, a través del dibujo en perspectiva.

En un segundo momento de este capítulo, se examinó el concepto de perspectiva como forma de organización del espacio fictivo, se hicieron visibles los elementos relevantes inherentes a la perspectiva gráfica dentro de tres relatos explorados: *El hombre de la multitud* (1840) de Edgar Allan Poe, *La educación sentimental* (1869) de Gustave Flaubert; y *La novela del tranvía* (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera.

En los tres relatos, se determinó que el imaginario urbano está estructurado tras el uso de las herramientas esenciales de la perspectiva gráfica: un punto de vista y un punto de fuga organizan el espacio fictivo, de acuerdo con la lógica del Flaneur; de aquel personaje que recorre la ciudad mientras observa, y reconstruye sus escenarios y rincones.

Se hizo visible también, que la modificación de la mirada del observador modificaba la construcción del espacio diegético; y que estas variaciones generaban espacios fictivos a veces contruidos desde la escala de lo próximo, otras veces desde la escala de lo cercano, o de lo lejano. Esto significa que la variación de las características de aquellos puntos que organizaban la perspectiva del relato, determinaban al mismo tiempo las condiciones del imaginario urbano: el nivel de detalle del espacio narrado, sus dimensiones, proporciones y tamaños.

En el tercer y último capítulo se exploró el imaginario urbano inmerso en la novela ***Juegos florales*** (1982); -de acuerdo con el planteamiento inicial de esta investigación-. Durante el desarrollo de este capítulo se consideraron entonces aquellos sistemas descriptivos que estructuran el espacio fictivo y al mismo tiempo se hicieron visibles las nociones de focalización, panorama y perspectiva; y su vínculo con la noción de escala desarrollada dentro de la disciplina de la arquitectura urbana. De este modo, se logró determinar que la manipulación de la escala al interior del relato de Pitol, se considera como una herramienta que da forma al espacio: su uso y aplicación permite que emerjan visiones particulares de la realidad fictiva.

Dentro de este contexto, Al finalizar este capítulo es posible afirmar, que Incluso también en la literatura se recurre a la transformación de la escala, con la intención de dar forma al imaginario de la ciudad. Dentro de esta dinámica, siempre ocurre que durante el proceso de determinación de tamaños y proporciones espaciales, aparecen una serie de variables determinadas a partir de la distancia y el movimiento de quien observa el espacio vs. el entorno observado.

Estas variables permitieron finalmente reconocer que la ciudad inmersa en el relato de Pitol, está construida a partir de sistemas descriptivos que algunas veces logran definir los detalles arquitectónicos de calles, avenidas plazas, y edificios; otras veces simplemente sugieren las líneas más generales que conforman la ciudad, como si narraran las piezas que definen el skyline o panorama urbano; desde la mirada de un observador que se acerca, se aleja, o se aproxima.

Al mismo tiempo; el reconocimiento de cada uno de estos modelos de organización del espacio fictivo; no sólo otorgó otros matices a la lectura del relato de Pitol; permitió reconocer además que los imaginarios urbanos inmersos en la novela, están dispuestos a la manera de un palimpsesto, un modelo que se reescribe sobre la forma de ciudades pre existentes; nombrándolas de otro modo y vinculando a ellas otras cualidades, y escalas ; como ocurre –por ejemplo- al nombrar, y describir ciudades como Roma o Venecia o Italia.

Es importante mencionar que durante el desarrollo de este análisis, se revisaron otras investigaciones, enfocadas en examinar la literatura de Sergio

Pitol, sin embargo, la búsqueda no permitió encontrar un estudio que –al igual que este– explorara el imaginario urbano y al mismo tiempo considerara nociones inherentes a la arquitectura. Los temas más recurrentes que se han estudiado al interior de la obra de Pitol, se han concentrado en explorar temas como: la ironía, lo grotesco, el viaje, la metaficción y la autobiografía, entre otros.

Tal vez el estudio más cercano a este análisis; es aquel que se desarrolla en el ensayo: *La manía de trazar laberintos. Universo polaco y ecos de Bruno Schulz en la narrativa de Sergio Pitol* (2013); en donde la investigadora Edith Mora Ordóñez hace una lectura del espacio de las ciudades recreadas en tres relatos de Sergio Pitol: *Hacia Varsovia* (1963), *Nocturno de Bujara* (1981) y *El relato veneciano de Billie Upward* (1981).

Considerando que la exploración de Mora Ordoñez, no establece vínculos directos entre la arquitectura y la literatura, es evidente que el estudio que se propone al interior de ***Lo próximo lo cercano y lo lejano, fronteras indecisas e imaginarios urbanos en la novela Juegos Florales de Sergio Pitol***; plantea una lectura no establecida en estudios anteriores, logrando descubrir que los mecanismos de creación del espacio urbano, que se aplican y desarrollan durante los procesos de diseño de las ciudades que habitamos, son similares a aquellos que utiliza Pitol para re construir el imaginario urbano al interior de *Juegos Florales*(1982) y seguramente de otros de sus relatos.

Al Reconocer que la ciudad es uno de los temas recurrentes al interior de la obra de Pitol, es posible que la metodología utilizada dentro de este análisis; permita

realizar nuevas lecturas y estudios al interior de otros de sus relatos, sin embargo, considero que el método que se establece para el estudio de cada texto, debe surgir de la forma y estructura del texto; así como ocurrió durante el planteamiento de este análisis: la idea que da vida a este estudio aparece tras el encuentro con la forma de los espacios fictivos que hacen parte de *Juegos Florales*(1982); como aquel que nombra la ciudad a “vuelo de pájaro”:

Camina hacia la ventana, la abre y contempla con delectación el panorama de techos, que a su vez lo conduce al recuerdo de sus meditaciones en Pincio pocos días atrás. Hay una limpieza en el aire de Roma que perfila pinos, fuentes, monumentos, palacios, avenidas y callejuelas. Todo en la ciudad aparece recortado y colocado sobre un escenario artificialmente preparado. Vuelve a recordar algunas primeras impresiones de muchos años atrás: la transparencia y el intenso artificio de la ciudad, su al mismo tiempo poderosa naturalidad. (Pitol, 1982:168)

Este y otros modelos del espacio fictivo, reconstruidos por Pitol para configurar el imaginario urbano al interior de *Juegos Florales*; no sólo permitieron reconocer las piezas que completaban la ciudad en este momento del relato: pinos, puentes, monumentos, palacios, avenidas y callejuelas. También permitieron establecer las coincidencias iniciales que dieron vida a esta investigación: de este modo fue posible, por ejemplo, trazar vínculos entre el panorama construido en la descripción anterior; y la noción arquitectónica de skyline.

Ocurrió también algo similar al encontrar fragmentos de la ciudad, que describían los espacios vinculando sus alrededores, o señalando las cualidades de lugares fronterizos:

A media tarde decide salir a la plaza. Se promete entrar sólo a una tienda de cristal que ha visto desde la ventana y asomarse a la iglesia que da carácter monumental a la plaza” (...) con paso rápido se dirige a la calle. (...) La presencia fantástica de los edificios que ciñen el espacio por donde camina, la palmera en el centro, la enredadera de aterciopeladas flores de tonos avinados que penden de la terraza de un palacio de muros de color ocre, la dejan deslumbrada. (...) cruza la plaza y se detiene bajo un toldo frente al aparador que veía desde su ventana. (Pitol, 1982:134)

Este y otros imaginarios urbanos, organizados a partir de aquellos mecanismos que modificaban una y otra vez la distancia -entre quién observa y la ciudad observada-, permitieron evocar entonces la noción de escala; que vincula las condiciones de proximidad, lejanía y cercanía; y que se ha propuesto como eje de este análisis. Por esta razón, insisto entonces al afirmar que la metodología aplicada a esta investigación surge al reconocer las formas recurrentes que Pitol estableció para organizar el espacio diegético de *Juegos Florales*, sólo es posible entonces aplicarla al análisis de otros relatos, si se establece antes una lectura, que determine la estructura de los espacios fictivos a explorar.

Nota final

Un escritor navega siempre al borde del naufragio cuando trata de recorrer todos los tiempos (o espacios) que han compuesto no digamos a Venecia sino hasta la más polvorosa y deslúcida ranchería (Pitol, 1982:148)

Se menciona al inicio de esta investigación que para trazar una semiótica de la ciudad es preciso ser no sólo semiólogo, es necesario ser también geógrafo, historiador, urbanista, arquitecto, psicoanalista y probablemente también es preciso amar las ciudades, con todo esto reunido es probable que el resultado que arroje cualquier exploración urbana nos acerque un poco más a desdibujar las fronteras indecisas que aparecen siempre al interior de los espacios fictivos: al interior de las estructuras y formas descriptivas que organizan y moldean el imaginario urbano construido al interior de ***Juegos Florales***.

Sin embargo al llegar a este momento del análisis, -y aunque no soy historiadora, ni geógrafa, ni psicoanalista, ni semióloga-, puedo asegurar que Pitol no tenía razón cuando decía que “Un escritor navega siempre al borde del naufragio cuando trata de recorrer todos los tiempos (o espacios) que han compuesto (...) la más polvorosa y deslúcida ranchería” (Pitol, 1982:148).

Las exploraciones registradas en este documento indican todo lo contrario: la reconstrucción del espacio diegético que hace parte de la novela

Juegos Flores, está organizada a través de sistemas descriptivos que logran convertirse en una pieza fundamental para la conformación del imaginario urbano de cada ciudad que nombra, recordemos que la representación del universo urbano no se construye únicamente a partir del reconocimiento físico de un lugar; vincula además las sensaciones enunciadas tras la experiencia de la ciudad sumadas a un componente simbólico definido por Zubiaurre como aquella “sustancia dúctil y flexible que cambia con el paso del tiempo y se metamorfosea al calor de los textos (...) y que trae a la memoria (...) complejos mecanismos metaficcionales e intertextuales operantes en literatura” (Zubiaurre, 2000:72).

Para lograr este lugar en la conformación del imaginario urbano, estos sistemas descriptivos involucran las nociones narratológicas de focalización, panorama, y perspectiva; al mismo tiempo las tres nociones introducen para la conformación del espacio una serie de **polaridades espaciales (arriba-abajo. Adentro afuera)** que le conceden al espacio aquella condición binaria que menciona Greimas en el texto ***Para una semiótica topológica*** (1980) en donde se establece que “Un lugar cualquiera sólo puede ser captado fijándolo en relación a otro lugar”. (Greimas, 1980:158)

Se confirma entonces aquella premisa que da vida a este análisis: en donde se pretende señalar que la conformación del espacio fictivo desarrollado por Pitol al interior de ***Juegos Florales*** está organizada de acuerdo con la noción de escala inherente a la disciplina de la arquitectura y el diseño de la ciudad. Este vínculo entre nociones narratológicas y nociones arquitectónicas es

visible al explorar los conceptos de focalización, panorama y perspectiva, que aparecen como estructuras del espacio ficitivo de la novela, y sus coincidencias formales con la noción de escala proyectada desde la arquitectura y concebida como la condición perceptual del espacio alrededor de lo próximo, lo cercano y lo lejano.

Esta condición hace posible además que las formas descriptivas le otorguen al espacio ficitivo "credibilidad" y "verosimilitud", considerando que el modelo escalar que da sentido a la ciudad que llamamos real, es similar al modelo escalar que aparece para organizar el espacio de la novela: esta forma de mimesis recuerda aquello que señala Pimentel cuando menciona que

La ilusión de la realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente Intertextual, ya que entran en juego tanto la relación entre semióticas construidas- la literaria con la pictórica, por ejemplo – como la relación de estas con la semiótica del mundo natural. La ilusión de la realidad es básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de este mundo dicho real, y con el texto, origen de la ilusión (Pimentel, 2001:9)

Dentro de este contexto, es evidente que las categorías escalares al interior de **Juegos Florales**, le confieren al imaginario urbano aquellas relaciones significantes que no solo hacen posible el reconocimiento de un modelo de espacio real; también se configuran como una de las estrategias

discursivas que utiliza Pitol para reconstruir el espacio fictivo y al mismo tiempo “provocar” la ilusión de la realidad.

Adicionalmente, la estrategia discursiva de Pitol, combina siempre las tres categorías escalares: esto significa que al interior de la novela, se percibe el espacio diegético a partir de sistemas descriptivos que se construyen bajo la dinámica de un catalejo que se acerca, se aleja o se aproxima al espacio, bajo un juego de contrastes o polaridades espaciales que nos permiten definir una tipología de novela **Pendular**, es decir una novela en donde quien observa el espacio mantiene un movimiento similar al movimiento de un péndulo: que se acerca y se aleja de los lugares de la ciudad para definir el imaginario urbano; tal y como ocurre en las ciudades “reales” en donde también mantenemos recorridos oscilantes para observar y reconocer sus lugares más inolvidables.

5. Bibliografía

Benjamin, Walter. *Baudelaire*. Madrid: Abada editores, 2014.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1990.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. España: Siruela, 2007.

De Certeau, Michael. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de Hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Del Paso, Fernando. *Palinuro de México*. México: Punto de Lectura, 1977.

Flaubert, Gustave. *La educación sentimental*. trad. De Miguel Salabert, Madrid: Alianza, 1995.

Fuster, Albert. *Literatura y arquitectura en el cambio de siglo/diversidad de lo moderno*. Catalunya: Universidad politécnica de Catalunya, 2014.

Greimas, Julián. “*Para una Semiótica Topológica*” en *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua, 1980.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos frágiles*. México D.F.: Imprenta del comercio de E. Dublán, 1883.

Letelier Parga, Sofía. *Escala y escalaje en arquitectura*, Tesis Doctoral. U. Politécnica de Madrid, 2007.

Llorente, Marta. *La ciudad huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado, 2015.

Mora Ordoñez, Edith. “*La manía de trazar laberintos. Universo polaco y ecos de Bruno Schulz en la narrativa de Sergio Pitol*”. CAUCE 36-37. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas (2013-2014): 185-206

Maupassant, Guy de. *Pedro y Juan*. París: Garnier, 1959.

Parodi Rebella, Aníbal. *Escalas alteradas, la manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño*. Tesis Doctoral, Madrid: ETSA, 2010

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1998.

------. El espacio en la ficción. México: Siglo XXI, 2001.

Pitol, Sergio. *Juegos Florales*. México D.F.: Era, 1982.

------. *El viaje*. Barcelona: Anagrama, 2001.

------. *El arte de la fuga*. México, D.F.: Era, 1996.

------. *Ícaro*. Oaxaca: Almadía, 2007.

Quiróz, Avila Teresita. *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)*, Ciudad de México: UAM-A, 2015.

Ramazziotti, Juan. *Huellas Espaciales de la dimensión humana*, Tesis Doctoral ETSAM, UPM, Madrid, 1998.

Zubiaurre, María. *El espacio en la novela realista*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Referencias en línea

Cortés, Francisco. *“La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria”* (2003):3. Consultado 22 de noviembre de 2018 <<http://www.publicacionescajamar.es/pdf/publicaciones-periodicas/mediterraneo-economico/3/3-25.pdf>>

Garrido, Elisa. *“Arte, ciencia y cultura visual en el atlas pintoresco”*: Vista de la Plaza Mayor de Mexico. In: HiN - Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien (Potsdam - Berlin) XVI, 30, S. 54-67. Consultado 9 de abril de 2019 <<http://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin30/garrido.htm>>.

Guzmán, Alejandro. *“Los imaginarios urbanos y su utilización como herramienta de análisis de los elementos del paisaje”* (2016) Revista legado de arquitectura y diseño No 20. Universidad Autónoma del Estado de México. Consultado el 29 de julio de 2019 <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/4779/477950133011/html/index.html>>

Silva, Armando. *“Cómo se hacen y de qué están hechas las ciudades imaginadas”*, Datos imaginarios urbanos, 2014. Consulta 4 de diciembre de 2018 <<http://datos.imaginariosurbanos.net/items/show/11095>>.

Silva, Armando. *"Los imaginarios como hecho estético"*, Datos imaginarios urbanos, 2012. Consulta 4 de diciembre de 2018 <<http://datos.imaginariosurbanos.net/items/show/10999>>.

Serra, Catalina. *"La pintura de Canaletto asombra y seduce con sus paisajes y caprichos venecianos"*. *El país* (Barcelona) 21 de febrero de 2001. Consultado 20 de Noviembre de 2018 <https://elpais.com/diario/2001/02/21/cultura/982710002_850215.html>.

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"

Cuernavaca, Mor., 29 de octubre de 2019

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
UAEM
Presente

Estimada Mtra. Bahena:

Por este medio, y tras haber concluido la revisión de la tesis **"Lo próximo, lo cercano y lo lejano. Fronteras indecisas e imaginarios urbanos en la novela *Juegos florales* (1982) de Sergio Pitol"**, realizada por la Lic. Ángela Patricia Suárez Tovar bajo mi dirección para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura, emito mi voto:

APROBATORIO

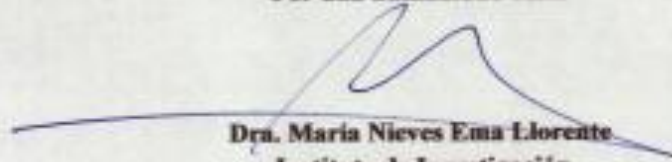
Considero que el trabajo resulta adecuado en la presentación de sus objetivos, hipótesis y conclusiones, así como en la aplicación de la metodología elegida para su desarrollo.

Asimismo, se demuestra un manejo satisfactorio de las fuentes bibliográficas y coherencia en el uso del sistema de referencias utilizado.

Finalmente, pienso que el trabajo resulta destacable en la exposición y la redacción de las ideas.

Sin otro particular, aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo,

Atentamente
"Por una humanidad culta"



Dra. María Nieves Ema Llorente
Instituto de Investigación
en Humanidades y Ciencias Sociales

Cuernavaca, Morelos a 20 de noviembre de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "Lo próximo, Lo cercano y Lo lejano Fronteras indecisas e Imaginarios urbanos en la novela *Juegos florales* (1982) de Sergio Pitof" que presenta la alumna Lic. Ángela Patricia Suárez Tovar para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La alumna estudia los recursos narratológicos de la novela *Juegos florales* en relación con la arquitectura. Ha explorado básicamente la utilización de dos parámetros propios de la teoría arquitectónica, la escala y la perspectiva, para comprender la configuración del espacio diegético. En *Juegos florales* un *flâneur* deambula por las calles y rincones de la ciudad para transmitir sus cambiantes impresiones visuales, imaginarias y simbólicas. Unas veces se aproxima y otras se aleja con lo que, como explica la alumna, las imágenes de las descripciones pasan de lo táctil a lo general y después a lo difuso, pero siempre son mostradas en primera persona.

Resulta interesante la relación entre novela y arquitectura, más si tenemos en cuenta que el relato es, fundamentalmente, la visión particular de paisajes urbanos y de sus "cuadros de costumbres". Quizás fuera interesante, en cualquier caso, plantear que la perspectiva utilizada por el protagonista ambulante no es estrictamente la lineal quattrocentista, establecida con un punto de vista fijo y, por tanto, con un punto de fuga también perfectamente definido. El movimiento del sujeto, del *flâneur*, matiza estos parámetros. El dinamismo de la visión que cambia constantemente el punto de fuga (se aleja o se acerca al elemento de interés), se puede relacionar con el movimiento de la cámara cinematográfica y, en la plástica, con la superación de la perspectiva basada en una visión monocular e inmóvil, como sucede a partir del posimpresionismo.

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



Una sinopsis de la novela ayudaría a valorar la importancia que el cosmopolitismo y la visión particularizada de Roma y Venecia tienen en el relato.

Por lo demás, la estructura del trabajo es adecuada, la redacción clara y la bibliografía suficiente y actualizada.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Dra. María Celia Fontana Calvo

Cuernavaca, Morelos a 6 de diciembre de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "Lo próximo, lo cercano y lo lejano. Fronteras indecisas e imaginarios urbanos en la novela Juego forzoso (1982) de Sergio Pitol" que presenta el alumno Angela Patricia Suárez Tovar.

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi VOTO APROBATORIO para que se proceda a la defensa de la misma.

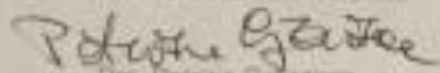
Baso mi decisión en lo siguiente:

El planteamiento de la tesis es coherente y la metodología adecuada. El estudiante presenta claramente los objetivos y las hipótesis planteadas tienen solidez. El análisis del tema está bien desarrollado con amplia documentación.

Por las razones expuestas, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Aplausivamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia


Dra. Patricia González

Cuernavaca, Morelos, a 10 de diciembre de 2019

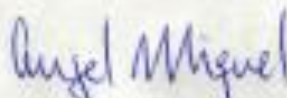
Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura, UAEM

Estimada Angélica:

Por este medio tengo el gusto de otorgar mi **voto aprobatorio** a la tesis "Lo próximo, lo cercano y lo lejano. Fronteras indecisas e imaginarios urbanos en la novela *Juegos florales* (1982) de Sergio Pitol", presentada por Ángela Patricia Suárez Tovar para optar por el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura.

La autora parte de una noción ("escala") que, a través de tres categorías ("lo próximo", "lo cercano", "lo lejano"), utiliza para analizar motivos urbanos recreados en obras literarias. Contribuye a fundamentar ese enfoque la adopción de conceptos del semiólogo Armando Silva, la teórica literaria Luz Aurora Pimentel, los arquitectos Juan Ramazzotti y Sofía Letelier Parga, y el historiador del arte Erwin Panofsky. La aproximación de la autora es sugerente y permite la comprensión de distintas capas de las obras que aborda: la novela *Juegos florales* de Pitol, así como relatos de Poe, Flaubert y Gutiérrez Nájera. En cuanto a su forma, la tesis está bien escrita, tiene una organización capitular adecuada, hay orden y pulcritud en su presentación, y se usa en ella el sistema académico solicitado en el programa.

Reciba un afectuoso saludo



Dr. Ángel Francisco Miguel Rendón
Profesor-investigador de la Facultad de Artes, UAEM

Cuernavaca, Morelos a 10 de diciembre de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "Lo próximo, lo cercano y lo lejano. Fronteras indecisas e imaginarios urbanos en la novela Juegos Florales (1982) de Sergio Pitó" que presenta la alumna Ángela Patricia Suárez Tovar.

Para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Angela Patricia Suárez Tovar desarrolla un interesante análisis de la manera como el espacio de la arquitectura se proyecta en la literatura, así como la literatura describe espacios que la arquitectura no puede descubrir. El movimiento de la mirada, la forma en como se desarrolla la historia a partir de un lugar o un espacio amplía la dimensión del análisis narrativo de la obra de Sergio Pitó.

La tesis permite apreciar una lectura atenta en donde la metodología construye un andamiage conceptual que permite una lectura diferente a lo usual, pero que ofrece un enfoque adecuado para profundizar sobre la relación entre el espacio literario y el espacio arquitectónico. Este trabajo analiza la obra de Sergio Pitó desde una perspectiva interdisciplinaria como resultado de una reflexión sobre el discurso narrativo en donde la arquitectura, y más bien, la ciudad se convierte en parte no solo de la historia sino de las características narrativas del autor.

1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar

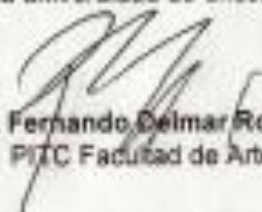


El estudio, por lo tanto, es innovador y original ya que amplía el análisis de las descripciones de los recorridos del autor en historias-ciudades más allá de un mero comentario sobre el contexto.

Por las razones expuestas, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia



Dr. Fernando Delmar Romero
PITC Facultad de Artes