

2m11.3245.9

Université de Montréal

**La representación femenina y el discurso orientalista  
en Los nombres del aire de Alberto Ruy-Sánchez**

par

Patricia Garrido

Études hispaniques, Département de littératures et langues modernes  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études hispaniques



Mai, 2004

© Patricia Garrido

PB  
13  
U54  
2005  
v.001

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Identification du jury

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**La representación femenina y el discurso orientalista en Los nombres del aire  
de Alberto Ruy-Sánchez**

Présenté par:

Patricia Garrido

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur: Rosa Asenjo

directrice de recherche: Catherine Den Tandt

membre du jury: Catherine Poupeney-Hart

Date: Le 12 Novembre 2004

Déposé le 23 juin 2004

## Sumario

La novela Los nombres del aire (1987) pertenece al escritor mexicano Alberto Ruy-Sánchez. La obra se resume como el despertar erótico de una joven de dieciséis años que habita un medio ambiente árabe.

El estudio se articula en dos capítulos: el primero examina lo que se ha escrito sobre la obra, y así, describimos la recepción de la novela que se relaciona con su promoción y venta. Se descubre el universo del autor a través del análisis de los escritos críticos que se dividen entre el discurso académico y el periodístico. Por medio de ambos conocemos su filosofía de vida y su modelo estético.

El segundo capítulo examina cómo el narrador manipula el personaje femenino para suscitar deleite en el lector. El sujeto femenino se construye con atributos que lo presentan como un modelo femenino sexualizado, erotizado y subordinado al narrador. A este último lo identificamos adherente a la ideología orientalista, todo ello por los sistemas imaginísticos con que presenta el Oriente y al personaje femenino. El crítico Edward Said define el orientalismo y denuncia el Occidente por su visión política del Oriente. Asimismo, los postcolonialistas Michel Thèvoz, Malek Alloula y Jennifer Yee analizan varias obras artísticas para revelar los estereotipos de la mujer oriental. Finalmente, Nelly Richard y Fatema Mernissi denuncian las representaciones falsas y negativas de los sujetos femeninos cuyas identidades se hallan confundidas por la hegemonía dominante, dentro de un marco literario e histórico.

Palabras claves: escritura orientalista, subordinación del personaje femenino, mujer erotizada.

## **Résumé**

Le roman Los nombres del aire (1987) du Mexicain Alberto Ruy-Sánchez décrit l'éveil érotique d'une jeune fille qui vit dans un milieu arabe.

L'étude s'étend sur deux chapitres. Dans le premier, nous examinons l'ensemble des écrits qui ont été consacrés à ce roman; nous cernons ainsi la réception de l'oeuvre, qui a rapport avec l'activité promotionnelle. L'analyse de la critique journalistique et de la critique académique nous permet ensuite de pénétrer dans l'univers de l'auteur. Nous nous penchons notamment sur de nombreuses entrevues accordées par l'écrivain, qui nous révèlent sa philosophie de la vie et son modèle esthétique.

Le second chapitre porte sur la façon dont le narrateur fait évoluer le personnage féminin afin de susciter le plaisir chez le lecteur. De par ses attributs, la protagoniste apparaît comme un modèle féminin sexualisé, erotisé et subordonné au narrateur, lui-même féru d'orientalisme qui transparaît dans les images avec lesquelles il décrit l'Orient et le personnage principal. Edward Saïd définit l'orientalisme et dénonce l'Occident pour sa vision politique de l'Orient. Les postcolonialistes Michel Thèvoz, Malek Alloula et Jennifer Yee analysent plusieurs oeuvres artistiques pour dégager les stéréotypes de la femme orientale. Nelly Richard et Fatema Mernissi s'attaquent aux représentations fausses et négatives des personnages féminins dont l'identité s'est trouvée effacée par l'hégémonie dominante dans le cadre littéraire et historique.

Mots clés: écriture orientaliste, subordination du personnage féminin, femme érotisée.

## **Summary**

The novel Los nombres del aire (1987) was written by the Mexican author Alberto Ruy-Sánchez who describes, in this book, the sexual awakening of a sixteen year old girl who lives in an Arabic environment.

This study is divided in two chapters. In the first one, we take a look at the existing criticism surrounding the novel, which leads us to realize that its sale and promotion are related to its position within the critical and discursive field. The analysis of both academic as well as popular criticism allows us to penetrate the universe of the author. Through further analysis of interviews given by the writer, we discover his philosophy of life and his aesthetic model.

In the second chapter, we see how the narrator manipulates the female character in order to enhance the enjoyment of the reader. The figure of the protagonist is constructed as an erotized feminine model, subordinate to the narrator, who represents a form of orientalist ideology. Edward Said defines orientalism and criticizes the West for its political vision of the Orient. The postcolonialist Michel Thèvoz, Malek Alloula and Jennifer Yee, through their analysis of various works of art, criticize stereotypes of oriental women.

In an historical literary context, Nelly Richard and Fatema Mernissi denounce negative misrepresentations of the female subject whose identity is denied by hegemonic norms.

Keywords: orientalist writing, subordination of the female character, erotized woman.

## **Índice**

Sumario .....	iii
Résumé.....	iv
Summary.....	v
Índice.....	vi
Introducción.....	1
<b>Capítulo I El universo de Alberto Ruy-Sánchez</b>	
. Discurso periodístico.....	6
. Discurso académico .....	22
<b>Capítulo II Escritura orientalista y la representación de la mujer en</b>	
<u><b>Los nombres del aire</b></u>	
. El Oriente y los estereotipos femeninos .....	34
. Discurso crítico .....	43
. El <i>fantasma</i> masculino occidental: la odalisca .....	53
. El orientalismo .....	54
. Personajes masculinos .....	65
Conclusión .....	68
Bibliografía .....	72



## Introducción

La atracción, el deseo y la magia que se generan en el encuentro íntimo de dos seres se ha tratado de explicar en los discursos de formas variadas, muchas veces de manera ambigua. Precisamente la ambigüedad de la dimensión erótica da origen a mitos y clichés que perduran a lo largo de la historia de la humanidad. Si bien es cierto que lo erótico va ligado estrechamente a la cultura, su estudio se ha intensificado en los últimos cien años. Baste recordar en una primera instancia a Sigmund Freud y sus importantes contribuciones sobre la sexualidad del adulto. Setenta años más tarde, Michel Foucault, en su obra Historia de la sexualidad, afirma que la sexualidad se debe analizar en términos de “poder”, y que “por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización” (112). Además, Foucault agrega que “no hay poder que se ejerza sin una serie de miras y objetivos” (115). A la luz de estas reflexiones introductorias, que reflejan mis propias interrogantes sobre Eros, nació la inquietud de estudiar una obra literaria de contenido erótico.

Los nombres del aire, además de ser un producto de consumo, paralelamente posee un contenido erótico vehiculado en el empleo artístico del lenguaje. El discurso narrativo sembrado de metáforas transforma las palabras dotándolas de nuevos significados, lo que tiene por efecto una escritura creativa. El relato se construye con elementos extratextuales que remiten a ciertas referencias históricas, culturales y geográficas diferentes al contexto mexicano del autor. En este caso, el narrador utiliza un medio ambiente árabe que nutre su universo narrativo. En efecto, el narrador reproduce sus impresiones recogidas en comunidades árabes e intenta transcribirlas desde su propia perspectiva, a la manera de un narrador-viajero. La ciudad balnearia de Essaouira, situada en la costa atlántica de Marruecos, sirve de punto de referencia para identificar el puerto imaginario de Mogador, lugar donde se

posiciona la historia. El escritor, en lo que se refiere a su estilo, denomina a su prosa “prosa de intensidades.” Con ella crea una atmósfera propicia al despliegue de la temática erótica que se empalma con una doble manipulación y en dos niveles. Por una parte, se distingue el manejo de la heroína por el narrador, y por otra, una manipulación que concierne directamente al lector.

El texto se ofrece al lector como una representación poética del componente erótico, que se traduce por el deseo sexual manifestado en una joven magrebí de dieciséis años. En el nivel interno de la novela, se distingue la voz del narrador que dirige el relato y que identificamos como una voz hegemónica cuya relación de poder con la heroína, Fatma, es desequilibrada. El nivel estructural del personaje femenino se construye con una serie de rasgos considerados como femeninos y sin los cuales la heroína no tiene ninguna consistencia. Fatma se perfila con las conocidas características de un modelo de mujer sexualizado: juventud, belleza, sensualidad y misterio. De esta forma se asemeja a las obsoletas heroínas pertenecientes a un cierto tipo de literatura colonial del siglo XIX. Por consiguiente, la muchacha configurada con esos estrechos parámetros falocéntricos es una figura orientalizada y controlada para otorgar una lectura placentera al destinatario.

La crítica antiorientalista integrada en principio por Edward Said, que define el orientalismo, y en un plano específicamente estético por Michel Thèvoz, Malek Alloula y Lynne Thorton, se ha preocupado de reflexionar sobre esta corriente creativa a partir de obras artísticas efectuadas por orientalistas. Los postcolonialistas opinan que la visión orientalista es una visión política que se construye siempre desde una posición de poder. Por otra parte, el autor de esta novela, Alberto Ruy-Sánchez, en el ensayo “Escribir en las fronteras del cuerpo” da a conocer su opinión sobre el orientalismo. Cabe señalar que su visión del orientalismo se distingue de la opinión de los postcolonialistas. El escritor posee ideas propias e innovadoras concernientes a la ideología orientalista. Cree en un nuevo orientalismo horizontal que debería

construir puentes desde México, la patria de Ruy-Sánchez, hacia la cultura arábigo-andaluza, es decir, Marruecos. Estos “puentes” serían contruidos por medio de la literatura y del lenguaje artístico. De esta forma las fronteras podrían romperse y mostrar otras dimensiones de la vida. Sin duda, Ruy-Sánchez piensa el orientalismo desde un ángulo contemporáneo, que toma en cuenta, además, las relaciones culturales entre México y la comunidad árabe de África del Norte. Incluso, no comparte el criterio exótico que se le adjudica al orientalismo. A este último lo percibe y estima por la condición estética. Por ello, en el plano de las bellas artes, el escritor admira a Eugène Delacroix, pintor francés que pertenece a la escuela romántica del siglo XIX. Ruy-Sánchez opina que en la obra de este pintor se sintetiza lo que significa el arte orientalista como estética sensual del deseo y descubrimiento hacia otras culturas. De acuerdo al orientalismo manifestado por Ruy-Sánchez, nuestra opinión es diferente y cuestiona el tratamiento orientalizado de la mujer. Mi acercamiento al tema del orientalismo es de desmistificación. Nos interesa conocer cuáles son los mecanismos ocultos detrás de la mujer orientalizada.

En cuanto a la organización formal de nuestro trabajo, éste se compone de dos capítulos. El primero es titulado “El universo de Alberto Ruy-Sánchez” y estudia el conjunto de escritos que existen sobre la obra y la recepción de esta última. Allí distinguimos la crítica periodística y académica. También revisamos sus numerosas entrevistas donde comparte su pensamiento con el público como escritor, editor e intelectual. Se descubre que el autor posee un espíritu individualista que afirma su *yo literario*, pues Ruy-Sánchez proclama sus ideas y su relación con el mundo y la literatura. Además, el autor es romántico, en el sentido que centra su visión al tema de la mujer oriental y al país lejano. Asimismo, el escritor maneja una filosofía de vida concerniente al deseo erótico que él mismo se ha encargado de propagar en los medios de difusión masiva. Por ejemplo, el texto “Escribir en las fronteras del cuerpo” se puede leer en su sitio internet y en el libro Al filo de las hojas, donde Ruy-Sánchez recopila numerosos

ensayos. Dicho texto exterioriza muchas ideas de Ruy-Sánchez. Allí escribe que la imaginación es esencial y que es también una manera de conducirse en las relaciones amorosas entre pareja: habla del “territorio móvil y accidentado de los cuerpos y su imaginación.”

En el segundo capítulo nos encargamos de demostrar que efectivamente el narrador opera desde una posición coercitiva con respecto al sujeto femenino, resultado de la manifestación de un dominio masculino. Esto se comprueba en el tratamiento que da al personaje principal femenino, Fatma. Sus atributos narrativos la identifican como un personaje de fantasía, y de esta manera, se verifica que no es personaje-sujeto. Por el contrario, se favorece la instrumentalización del personaje que es manipulado por el narrador para suscitar deleite en el lector, sin tomar en cuenta la insatisfacción de la joven. Es decir, se dan dos formas de control, una que atañe a la protagonista y otra que implica al receptor. La novela se debe leer dentro de esta doble red de poder e influencia para comprender la maniobra del escritor, quien conduce al lector a la lectura de su obra con criterios preestablecidos y unilaterales. Para comprender mejor la manipulación ejercida en el receptor, mencionaremos que las portadas de la novela cambian su diseño dependiendo de la comunidad a la cual se ofrecen; la opción de compra que pareciera ser absolutamente libre es sólo una opción aparente. Se sugiere el contenido para despertar interés en un modelo que se vincula con la realidad histórica y social del lector. Pierre Bourdieu plantea que el mercado de los libros confluye entre dos polos de producción: el arte puro, que posee un valor simbólico, y el arte contaminado, que es puramente mercantil (234-236). El escritor, que también es editor de sus propios libros, conoce bien estos campos, que en gran medida, se materializan en la venta de sus novelas.

En cuanto al papel del personaje femenino, éste se articula de acuerdo con la propuesta del narrador, que utiliza varios estereotipos que pesan sobre la muchacha y la priva, además, de la palabra. Por consiguiente se acentúan los aspectos femeninos de la protagonista de acuerdo

con una visión hegemónica. La figura de la protagonista coincide así con la construcción de modelos femeninos de la literatura orientalista. En nuestro estudio se verifica que este personaje se encuentra arraigado a manifestaciones discursivas propias de otras épocas y de otros contextos de producción. En cuanto a la crítica de la novela, ésta no cuestiona la subalternidad y alienación del personaje femenino, no dice nada tampoco sobre la ideología orientalista que emerge del texto y que es tan evidente. Este estudio propone una revisión y una lectura modificada del consenso crítico tradicional. Por ello, recomienda leer Los nombres del aire con conocimiento de causa, desde la alteridad y la diferencia para discernir los condicionantes de los estereotipos que conforman identidades problemáticas.

## Capítulo I: El universo de Alberto Ruy-Sánchez

La novela Los nombres del aire (1987) se destaca por el tratamiento del discurso erótico y por el paradigma estético que utiliza el escritor para configurar tema y forma bajo la voluntad de su pluma. La historia que se presenta es sencilla y carece de intriga. Se resume como el despertar sexual de una joven de dieciséis años que habita en un lugar de reminiscencias árabes en un tiempo indeterminado. Fatma despierta la curiosidad de los habitantes del poblado y es deseada por algunos personajes masculinos; no obstante, la muchacha rechaza los pretendientes.

El autor de esta obra es Alberto Ruy-Sánchez, muy conocido en los medios intelectuales y académicos de su país, México, y acreditado también fuera del territorio nacional, puesto que algunas de sus novelas se han traducido a otros idiomas. En efecto, la obra en estudio, la primera de una tetralogía, ha visto cinco reimpressiones. La que nos ocupa actualmente es la reeditada por Alfaguara en 1996. Esta editorial se encarga además de distribuir la novela en España y América Central. De igual modo, existe una edición colombiana y una traducción al inglés que apareció en 1992 bajo el título de Mogador: The Names of the Air, traducida por Mark Shafer y publicada por City Lights de San Francisco. La edición colombiana se publicó por Tercer Mundo Editores en 1994. Incluso existe una publicación de Montreal, Les visages de l'amour de Leméac (1997), traducida al francés por Gabriel Iaculli, a quien se encomendó también la traducción para su distribución en Francia. Allí fue publicada bajo el título Les visages de l'air por Le Rocher (París) en 1998. En el 2000, en Essaouira (Marruecos), se presentó la edición árabe de Los nombres del aire, publicada por la Fundación Aliseos y traducida por Fatiha Benlabá.

Ruy-Sánchez, además de sus novelas publicadas, tiene a su haber numerosos ensayos, coautorías y catálogos de arte. Por su obra literaria, en numerosas oportunidades ha merecido

premios y condecoraciones. La novela en estudio, Los nombres del aire, obtuvo el prestigioso premio Xavier Villaurrutia en 1987, el más importante galardón literario mexicano. Actualmente Ruy-Sánchez es director y editor de la acreditada revista “Artes de México”, que ha recibido más de cincuenta premios nacionales e internacionales por la excelencia editorial. Entre ellos recibió el premio Arte Editorial durante cinco años consecutivos a partir de 1988, año en que Ruy-Sánchez se hace cargo de su dirección, hasta 1992. En los años 1989, 1990 y 1991, la publicación merece el Premio Nacional de las Artes Gráficas.

La novela Los nombres del aire, más que estudiada formalmente por la crítica especializada, ha sido muy comentada por los medios masivos de comunicación puesto que Ruy-Sánchez es conocido en el medio cultural mexicano. Efectivamente, esto se comprueba al revisar la hemerografía bastante extensa del autor, que en una elevada proporción consiste en publicaciones compiladas en artículos de diarios locales, así como en suplementos culturales, donde por lo general se comenta la participación del autor en algún evento, se efectúa una breve reseña de sus novelas o se publican las numerosas entrevistas que Ruy-Sánchez ha otorgado. Es el caso por ejemplo de la revista Nexos, cuya sección sobre literatura en internet se denomina “Letras mexicanas en su tinta: cosecha narrativa”. Allí encontramos una reseña de la novela en estudio donde la autora Anamari Gomis, en seis líneas, nos indica que los elementos más relevantes del texto son la temática que trata del “deseo” y el estilo singular que se presenta conforme a lo que se conoce como “écriture”.<sup>1</sup>

Por otra parte, aunque esta vez se trata de un escaso porcentaje dentro de nuestra clasificación, se ubican en la hemerografía del autor reseñas en periódicos y revistas extranjeras. Es el caso de Francia y Canadá. En este último país, en el diario de publicación semanal Voir, sección “Arts et Spectacles”, aparece un breve comentario sobre la novela Los

---

<sup>1</sup> Écriture: manifestación exploradora por parte de los autores que se distingue por un intento de domeñar los signos. Para ello se valen de diversas técnicas y novedosas estructuras que vehiculan el lenguaje y cuestionan el género novelístico (*The Electronic Labyrinth*).

nombres del aire. En efecto, en el mes de septiembre 1997, dicha crónica presenta Les visages de l'air como “une fable finement assaisonnée d'erotisme couscous” (Monette 39). A continuación, el cronista señala que el autor presenta un texto parecido a los muchos que hicieron fortuna en Francia a principios de siglo, cuando se escribía sobre el orientalismo pero presentándolo bajo el aspecto exótico puesto que, más que imaginación, lo suyo era cuestión de fantasmas masculinos sobre las mujeres y sus velos musulmanes. Según esta crítica, el único mérito de la novela es “[de] ne pas réduire l'Islam ... à un synonyme d'intégrisme” (Monette 39).

En numerosas ocasiones, Ruy-Sánchez ha sido entrevistado, tanto en periódicos y revistas como en la televisión y en el internet. Allí ha explicado la temática erótica reiterativa de sus novelas. También habla del estilo peculiar de su prosa y sus inquietudes como escritor, que define con más precisión en un viaje iniciático a Marruecos, realizado durante su estadía de ocho años en Francia. Percibimos que la experiencia ha sido profunda y formadora para Ruy-Sánchez en la medida que ella ha dado una forma y un modelo al autor. Este modelo se basa en la cultura árabe que comprende una escala de valores diferentes y un paradigma de belleza distinto.

De esta manera, la narrativa del autor se distingue al interior de la narrativa mexicana, especialmente de la literatura finisecular, tal como indica Ignacio Trejo Fuentes en su ensayo “Dos décadas sobre la narrativa mexicana” (1992). Opina Trejo Fuentes que existen novelas inclasificables o desconcertantes por su estilo imbricado, y que la novela de Ruy-Sánchez se excluye de las corrientes y tendencias imperantes puesto que sus argumentos transcurren en regiones muy alejadas de México y han sido escritas, además, bajo sistemas propios del escritor (109). Es posible que por esa razón, para los críticos, sea difícil clasificar la obra de Ruy-Sánchez dentro de una corriente latinoamericana reconocida.



La hemerografía del autor es profusa, y nos llama la atención la diversidad de información que aparece allí, compuesta de discursos muy variados: aquel que pertenece a la crítica universitaria y el comentario diversificado que aparece en revistas y periódicos locales. Ambos discursos nos permiten acceder al universo del autor, especialmente aquella crítica mayoritaria que otorga gran importancia al intelectual Ruy-Sánchez, puesto que a la aparición de sus libros o a la participación del autor en coloquios y conferencias, éstas son publicadas en los medios de comunicación masiva. Además, el mismo autor se ha encargado de recopilarlas. Existe en el discurso de Ruy-Sánchez –me refiero a sus entrevistas y a sus entusiastas declaraciones- una apertura y accesibilidad como actor social, dado que, de cierta manera, Ruy-Sánchez es su propia máquina crítica y publicitaria y crea el contexto de la lectura de sus obras. Explica y comenta sus libros para que el público lector comprenda y conozca su obra literaria. Lo precedente, combinado con una imagen seductora y una personalidad abierta y apasionada, coadyuvan a la promoción y venta de sus novelas, ya que es necesario tener en cuenta que algunas de sus obras se reeditan constantemente. Por lo tanto, el despliegue de promoción suscita interés y tiene como efecto la puesta en el mercado de su producto.

Para demostrar cómo funciona ese universo de Ruy-Sánchez, hemos clasificado cuatro entrevistas efectuadas al escritor en diversos años: 1988, 1992, 1996, 2002. En la entrevista de la *Gaceta Unam* titulada “Prosa de intensidades: Los Nombres del aire de Alberto Ruy-Sánchez” y efectuada en 1988 por Tamiela Treto, se destaca en la primera página una fotografía con la portada del libro que difiere a la Edición de Alfaguara de 1996. Efectivamente, se trata de la primera edición bajo el sello de Joaquín Mortiz (1987), y la portada que la ilustra es la imagen de *La Odalisca* (1861) de Mariano Fortuny (“Prosa” 22). El escritor explica que la pintura coincide con el espíritu del relato y con lo que trata de comunicar con su libro. Comenta sobre la imaginación deseante de las personas, puesto que

afirma que “el deseo es el motor de la imaginación” (“Prosa” 22). Argüye que incluso el deseo es la base de la literatura, aunque extiende la noción de deseo a otras dimensiones apartándolo del atractivo sexual. El escritor en esos años ya maneja la idea de efectuar una tetralogía<sup>2</sup>, puesto que su plan se refiere a la relación de los elementos básicos del universo tales como el aire, el agua, el fuego y la tierra aunados con la narración. Además, toma contacto con la narrativa árabe, y se fascina por la cultura musulmana y el estilo singular que la compone. Relata con más detalles su viaje iniciático a Marruecos y así da comienzo a su propia escritura que él denomina “prosa de intensidades”, tradición que comienza en Francia con Baudelaire, según el autor. Luego, en México, nombra a José Martínez Sotomayor, Gorostiza y Villaurrutia como escritores que pertenecieron a la corriente de las vanguardias, y que escriben en “prosa de intensidades”. Esta última Ruy-Sánchez la define como una escritura poética pero que tiene que ver más con la prosa: “algo entre una novela y un poema extenso ... casi como una composición musical” (“Prosa” 23).

En el ensayo “Les niveaux de la réalité en littérature” (1978), Italo Calvino nos ofrece una definición sobre el estilo de la escritura y comenta lo que para él es un estilo: “écrire présuppose toujours le choix d’une attitude psychologique, d’un rapport avec le monde, d’une position avec la voix, d’un ensemble homogène de moyens linguistiques, de données d’expérience et de fantasmes, en somme d’un style” (92). Explica Calvino que un autor es un autor en la medida que se posesiona de un papel, como lo puede hacer un actor; es decir, se identifica con esta proyección de sí mismo en el momento en el cual escribe (92).

Comprobamos que en la entrevista de Tamiela Treto se aplica la propuesta de Calvino a Ruy-Sánchez. En primer lugar, la entrevistadora sostiene que el discurso de Ruy-Sánchez es un discurso seductor acerca de su oficio literario y de su mundo libresco del deseo, de su pasión por las palabras que se instalan en la sensualidad y las emociones frutivas, es decir,

---

<sup>2</sup> Los nombres del aire (1987), En los labios del agua (1996), Los jardines secretos de Mogador (1996) y La piel de la tierra (2002).

placenteras. Luego, Treto explica que lo que le parece más importante a Ruy-Sánchez es lo que la gente imagina, piensa o desea y no la descripción de hechos reales como tal. El autor sostiene: “¡ Basta ya de novelas realistas poseídas por el ánimo de reflejar! ¡Poseídas por el ánimo de lo verosímil! ¡Satisfechas en su imitación de la vida! Yo tengo propósitos absolutamente distintos...” (“Prosa” 23).

La segunda entrevista que forma parte de nuestra selección fue efectuada cuatro años más tarde, por Germaine Gómez Aro. Se titula “La sensualidad de lo etéreo” y se compone de nueve páginas. En ellas, Ruy-Sánchez da a conocer una extensa faceta de su vida que abarca sus obras principales y su estilo, que se apoya en la historia y en el arte. Allí también explica su trabajo como editor, su infancia y su relación con la cultura árabe. Además, define lo que es su novela Los nombres del aire, “una concepción del amor y la sensualidad” (“Sensualidad” 2). Reflexiona acerca de la tradición de su escritura y su relación con el arte; posteriormente, examina lo que él considera un ensayo y opina sobre el arte de los ochenta en el cual afirma que existe un “regreso a la pintura figurativa, así como la idea de la vida como un ritual ... y del azar como destino” (“Sensualidad” 4). Hace referencia a su ensayo sobre André Gide y el desengaño de éste frente al comunismo. Ruy-Sánchez apunta que André Gide padeció “sobre todo la tristeza de la intolerancia ... cuando regresó a Francia con la fe perdida” (“Sensualidad” 4). Finalmente expone sus ideas respecto a la relación entre la política y la situación de la crítica literaria en México. Opina que es necesario identificarse con un “yo” cuando uno se enfrenta con una obra de arte ya sea escrita o pintada, dado que nuestro cuerpo dialoga con la obra de arte. Por lo tanto el afecto es un concepto digno de pertenecer a la crítica literaria. En años anteriores “la politización era muy fuerte y se erradicaba el yo subjetivo como algo válido” (“Sensualidad” 4).

El conjunto de informaciones precedentes nos permite conocer otros pareceres del escritor, por consiguiente; adjudicamos a Ruy-Sánchez el epíteto de “intelectual público” por su vasta

participación al interior del campo cultural y por sus conocimientos sobre el patrimonio artístico mexicano. Para el autor, es importante destacar las nuevas temáticas que aborda la revista que dirige, Artes de México, puesto que con ellas distingue los valores de las nuevas generaciones. Según Ruy-Sánchez, las obras artísticas de la década del ochenta llevan la intención de retomar la idea de un “yo”, puesto que a los pintores jóvenes ya no les interesa ser contestatarios de un sistema, sino que redefinen el cuerpo, los símbolos de la nacionalidad, y fundamentan la vida como un ritual (“Sensualidad” 5).

En suma, algunas de estas características podrían retomarse para aplicarlas a la literatura y al modo de escritura del propio Ruy-Sánchez, ya que es importante recordar que él mismo afirma que sus obras son establecidas basándose en composiciones picturales como *La Odalisca* de Fortuny.

Sin duda, se advierte en las entrevistas la enorme similitud existente entre las corrientes que el autor nombra y conoce ampliamente y la escritura que él emplea en la novela en estudio. En efecto, la narración empleada en Los Nombres del aire se encuentra cargada de descripciones de imágenes para envolvernos en los ambientes sensuales de la historia. Baste recordar la descripción del “hamman<sup>3</sup>” o baños públicos que ocupa la décima parte del relato. Desde otro ángulo, la novela podría calificarse de fantástica en la medida que se aleja del realismo como reflejo de vida. Esto se comprueba por la carencia de elementos que aporten verosimilitud, como por ejemplo, la ausencia de diálogos.

La tercera entrevista, “Geometrías del deseo”, efectuada por Angel Gurría Quintana en 1996, adiciona nuevas informaciones a las ya conocidas. Se extiende en la explicación acerca de la similitud entre árabes y mexicanos, que según Ruy-Sánchez tiene que ver con la presencia árabe de ocho siglos en España y Portugal. Ruy-Sánchez se atreve además, a plantear una hipótesis sobre el carácter del mexicano. Afirma que éste, con su cortesía

---

<sup>3</sup> En Los nombres del aire se usa la ortografía “hamman”. Adoptaré esta ortografía a lo largo de mi trabajo.

excesiva y su cámara de dobles y triples intenciones, tiene que ver más con el carácter árabe que con el castellano, el cual es abierto y explosivo, o con el carácter indígena que difiere de los anteriores. De esta manera, continua argumentando otros paralelos semejantes como el geográfico, las artesanías y la sensualidad, aunque esta vez enfocada como diferencia. Explica cómo las estructuras de sus novelas Los nombres del aire y En los labios del agua se acercan a una miniatura turca y al “zeliye”, que es el azulejo árabe. Comenta sobre el espacio creativo de Mogador, ciudad mítica que tanta fascinación ha ejercido en los lectores; por esta razón, el autor pretende “darle a ese público más de lo mismo” (“Geometrías” 3). Así, prepara nuevas historias que se anclen en Mogador aunque con ciertas variaciones. En la tetralogía siempre es el deseo la matriz de las novelas. En cuanto a éste, Ruy-Sánchez afirma que todos sus libros abordan la energía del deseo, agrega que “lo que consideramos real siempre es un sueño para otro” y que “el deseo es movimiento y en ese movimiento el deseo se transforma” (“Geometrías” 4). Cabe señalar que Ruy-Sánchez tiene toda una filosofía de vida para que la existencia cotidiana sea más placentera. Para ello explica que en primer lugar, es necesario dejar de lado la noción de satisfacción ya que es una idea muy del siglo XX, y freudiana además. Por lo tanto es negativa y nos aporta sólo frustración, específicamente en lo que se refiere a las relaciones amorosas. Cree que el encuentro entre dos amantes es un maravilloso malentendido, puesto que la relación amorosa más real es un delirio compartido. Aceptar la motilidad (sic) y la transformación es una modalidad que aplica también en sus novelas (“Geometrías” 4).

Luego nos informa de sus influencias. Considera que la más relevante es la de Samuel Beckett, por “el rigor absoluto de la forma complementado con la sinceridad de lo que cuenta” (“Geometrías” 5). Opina que este autor cambia el concepto de suspenso por el de fascinación, impregna la prosa de poesía sin tener que ceder a las formas normales de narrativa. Posteriormente nombra a Proust y su gran novela En busca del tiempo perdido y al

místico sufi Al Ghazali, el dogmático del Islam que atacaba a los filósofos por su ilusión de que es posible el conocimiento perfecto. Finalmente, se refiere a su obra como un pentagrama de música concreta en la cual los colores, los diagramas, hablen de una composición de intensidades. Agrega que todo esto se conecta con la formación de páginas impresas y con la arquitectura, por lo que deduce que la suya es una escritura espacial que toma de las artes plásticas, de la música, de la arquitectura y de la tipografía mucha de su energía y que tiende hacia la abstracción (“Geometrías” 4).

Señala que la numerología que inserta en sus narraciones se debe a una “coquetería”, lo que interpretamos como un ornamento. No obstante, Ruy-Sánchez dice que le sirve para construir gráficamente sus unidades narrativas o poéticas. La conecta luego con la geometría puesto que afirma que esta última es la matriz de toda composición; todos son elementos que se relacionan con la parte artesanal de la creación.

La última entrevista a presentar es la efectuada para la revista de La Compañía de los Libros por los autores Felipe Varela y Alberto Castellanos. Dicha entrevista fue editada por las librerías Gandhi en México en enero de 2002. Allí, Ruy-Sánchez explica dónde se encuentra el deseo –en todas partes- y comenta lo que aporta su nueva obra Los Jardines Secretos de Mogador, publicada en 2002. El autor explica que la saga de novelas representa un avance, lo que implica una perspectiva aún más amplia. De esta manera, expresa que la estructura de la novela forma una espiral, puesto que nos permite ver diferentes planos de la narración y ver también que cada narrador es siempre una máscara, ya que la identidad misma es una máscara, así como el deseo, que es una representación donde toda verdad es relativa (“Entrevista” 1).

A la pregunta: “¿Qué es lo que escribes?”, Ruy-Sánchez responde haciendo una división entre cultura americana y cultura francesa. Opina que la primera clasificaría su obra como “no ficción”, puesto que en Estados Unidos la narrativa se ordena entre no ficción, ficción y

poesía. Por el contrario, la cultura francesa admite fácilmente su prosa. Señala que sus libros son de poeta aunque se presenten como novelas. Añade que le falta mucho por escribir, no obstante la gran cantidad de ensayos escritos que superan su obra narrativa. El autor afirma que no le da un gran valor a la erudición. Sin embargo, cuando más adelante comenta su educación en Francia, deja en claro que obtuvo una formación literaria, política y filosófica. Además afirma que trabajó cerca de intelectuales de la talla de Michel Foucault, Jacques Rancier y Roland Barthes y que en México, fue uno de los colaboradores de Octavio Paz cuando dirigía la revista Vuelta.

Posteriormente explica lo que le aportaría la lectura de Los Jardines secretos de Mogador a un mexicano. Responde que esa novela proporciona la idea de la posibilidad de encontrar paraísos cotidianos sin una utopía permanente, porque son jardines móviles que tienen la fragilidad del deseo y la fragilidad del encuentro amoroso (“Entrevista” 3).

La última parte de la entrevista se refiere a la opinión de Ruy-Sánchez sobre la dimensión estética en México. Apunta que la transición hacia la modernidad se ha olvidado a causa de las políticas imperantes. Agrega que la comunicación entre estética y política se establece a través de la sensibilidad, puesto que la defensa de esta dimensión es un acto político que produce fuerza a la ciudad y a quien gobierne, por lo que se puede emplear como arma política y económica. Advierte que el gobierno actual (Vicente Fox) no ha sabido incrementar este valioso recurso como fuente rentable (“Entrevista” 4).

La selección de artículos y entrevistas anteriormente presentadas nos permite deducir cómo Ruy-Sánchez ha creado su propio universo crítico a través del discurso vulgarizado de sus obras y de sus ideas, sean éstas con respecto a la literatura, al arte, a la política o a la relación amorosa entre las parejas. En efecto, el escritor ha formado a sus lectores para que éstos comprendan cabalmente su obra, dado que ha divulgado sus reflexiones sobre la temática erótica de sus novelas y las ha explicado a través de numerosas entrevistas y ensayos

que se han publicado en revistas y diarios locales. El escritor utiliza para dirigirse a sus lectores un discurso claro y sencillo donde deja ver su preocupación por el ámbito erótico que afecta especialmente a las parejas. En los comentarios personales sobre el tema, se refiere en primer lugar a su experiencia íntima, señalando que el deseo es una búsqueda diaria y que para alimentar esa llama es necesario utilizar la imaginación.

Cabe señalar que la hemerografía del autor hasta noviembre de 2001 se componía de 380 artículos; de ellos el 86% se compone de reseñas y artículos publicados en periódicos y revistas mayoritariamente nacionales, es decir realizados en México. Sólo un 7,6% son publicaciones efectuadas en el extranjero. Un 3,4 % es crítica académica escrita en universidades pertenecientes tanto al territorio nacional como al extranjero. El mismo porcentaje se aplica a la proporción de entrevistas efectuadas al autor por revistas culturales, de índole política internacional y periódicos. Finalmente, la información existente en internet es amplia. En efecto, un buscador repertorió 1670 sitios vinculando a Alberto Ruy-Sánchez. Allí se encontró el sitio personal del escritor, en el cual se ofrece su biografía, sus entrevistas, algunos ensayos realizados por él, reflexiones personales, algunas páginas de sus novelas e imágenes en relación con la temática erótica, además de fotografías del autor. También aparecen en internet numerosas revistas virtuales de literatura, de arte, de cultura, así como casas editoriales que se vinculan con la obra del escritor, del editor, del intelectual, del crítico de arte, que son las facultades que ejerce Alberto Ruy-Sánchez, sin dejar de lado su potestad de maestro. Por ejemplo, en la Casa de América en España se ofreció un seminario de literatura erótica en septiembre de 2002 otorgado por este autor; los requisitos eran haber leído tres de sus novelas, entre las que se cuenta Los nombres del aire (sitio internet de Lémeac).

Las referencias son en su mayoría en español, aunque también se encuentran en inglés y en francés. Cabe señalar un sitio en internet en el cual se ilustra la portada del libro que se utilizó



en las ediciones turca y árabe. En ambas se inscribe la imagen de una mujer; sin embargo éstas pertenecen a épocas diferentes. La versión árabe presenta una pintura en la vena orientalista, y en la versión turca aparece el rostro de perfil de una mujer maquillada al modo occidental.

Esta actividad paratextual es síntoma de un atento juicio crítico por parte de Ruy-Sánchez, dado que él conoce la causa-efecto de dicha estrategia. Para ofrecer un panorama más amplio de este ámbito que sigue dilatándose, es interesante revisar otras ediciones, como por ejemplo la versión publicada en Montreal, Canadá, Les visages de l'amour. En una primera instancia, revisaremos el paratexto de esta versión, bajo su nueva cubierta, que se presenta con una imagen totalmente diferente a las mencionadas en la página anterior. La cubierta se ilustra con un paisaje mediterráneo impregnado de colores cálidos de tinte expresionista. Por medio de los colores puros y fuertes, se manifiesta el cuadro del artista ruso Alexis von Jawlensky (1864-1941), *Côte de la mer méditerranée* (1907). Jawlensky, en su fase decisiva, se destaca especialmente por la creación de rostros abstractos. En otras palabras, no se ciñe a la interpretación convencional de una persona en tanto que representación de la apariencia exterior, sino que adopta una concepción universal e icónica del rostro humano (Affenranger-Kirchrath, 11). Por otra parte, y esta vez haciendo un enlace entre la portada de Les visages de l'air y la pintura *Côte de la mer*, se hace necesario informar sobre el contexto en que Jawlensky pintó dicho cuadro. Este artista en su juventud simpatizó con una rama de la corriente expresionista cuando residía en Múnich, el Blauer Reiter (El jinete azul, 1911), corriente que privilegiaba una postura internacionalista, muy diferente a otro movimiento del momento, el Brücke, cuya afirmación de lo germánico era el punto fuerte. Los componentes del primer grupo “no buscaban enraizarse en el suelo y en la historia, sino que se abrían totalmente al mundo” (Corredor-Mateos, 74). La obra de Jawlensky, *Côte de la mer*, se destaca precisamente por la apertura a otros escenarios lejanos a su experiencia personal. El

cuadro se caracteriza por la fuerza de los colores a los cuales se conceden valores autónomos y simbólicos de acuerdo con la corriente expresionista. Se diferencia de otras portadas de la novela Los nombres del aire ilustradas con imágenes de seductoras odaliscas, como, por ejemplo, aquellas ediciones que se ofrecen al público hispanoparlante y árabe. Sin embargo, se asemejan en la carga exótica del contenido que los destaca en su representación gráfica como vehículo de una información ofrecida a un público distante de esos contextos.

Ruy-Sánchez reflexiona en uno de sus ensayos, “La palabra en el diseño”, sobre la correspondencia entre las palabras y el diseño editorial. Opina que para los lectores es un derecho estético recibir el material impecablemente impreso en sus manos. Cree que es muy importante dar forma estética a lo que un escritor produce para ofrecerle a un público o a una audiencia. Efectivamente, la discriminación pictórica que compromete al paratexto visual de la novela en estudio, y que implica a dos escuelas de arte divergentes, la corriente expresionista y la orientalista, indican que la recepción de la obra se encamina hacia distintos públicos. De esta manera, la estrategia editorial se canaliza hacia la puesta en venta del producto, es decir, del libro. No obstante esta dinámica, el proceso se realiza bajo ciertas exigencias. Una de ellas, y que Ruy-Sánchez como diseñador editorial exige, tiene que ver con la finalidad de mostrar la belleza fusionada entre la apariencia y el contenido de un texto dado; por medio del formato, color, volumen y prestigio, logra finalmente que un libro alcance su carácter de excelencia y a la vez, que se venda.

Al respecto, Pierre Bourdieu, en el ensayo “Le marché des biens symboliques” (1992), ofrece un panorama sobre la puesta en el mercado de la producción cultural, corresponda ésta al campo artístico o literario. La propuesta de Bourdieu se basa en que estas áreas poseen una economía autónoma, aunque dependientes del sistema económico y de las políticas gubernamentales del momento, y que estas unidades artísticas y literarias se fundan en la esencia misma de la obra de arte (234). Estos bienes, además, están dotados de un doble

significado: por una parte poseen un valor simbólico y por otra, un valor mercantil, lo que provoca una reacción antagonista (235). En un polo se concentra el “arte puro,” desinteresado de una ganancia pecuniaria a corto plazo. Esta producción se orienta hacia la acumulación de capital simbólico, y a largo plazo, a ganancias económicas. Al otro extremo se ubica la lógica económica de las industrias literarias y artísticas que negocian los bienes culturales como cualquier mercancía y confieren la prioridad a la difusión, al suceso inmediato y temporal; se ajustan además, a la demanda de la clientela (235-236). Bourdieu señala que el riesgo de incidentes perjudiciales entre los dos polos es inmenso; sin embargo, cuando un libro prolonga su carrera más allá de un año, se constituye como un objeto de valor a largo plazo. Incluso cuando un libro puede reimprimirse, asegura entradas regulares y derechos anexos, como las traducciones, las ediciones de libro de bolsillo, las ventas a la televisión o al cine, etc., lo que permite financiar las inversiones de alto riesgo (237). Bourdieu clasifica a un editor de “marchand découvreur audacieux, qui ne peut réussir que s’il reconnaît pleinement les lois et les enjeux spécifiques de la production pure” (245).

A la luz de la discusión anterior, es importante notar que Ruy-Sánchez, como editor de sus propios libros, se sitúa entre los dos polos que propone Bourdieu. Por un lado, se acerca a una forma comercial, puesto que los productos que ofrece al mercado responden a una demanda preexistente que él mismo se encarga de sustentar. No olvidemos que es un autor conocido al interior de ciertos espacios mexicanos, hispanoamericanos y árabes, lo que le permite por ejemplo, continuar su saga de novelas sobre “el deseo”, puesto que hay un público que lo conoce y que sigue su discurso. Sin embargo, su obra podría calificarse muy bien como producción de arte “vanguardista para las masas”. En cuanto a los críticos, el estilo peculiar del escritor causa dificultades a los estudiosos mexicanos que no saben dónde clasificar sus novelas, como ya lo habíamos mencionado. Recordemos que en el ensayo “Dos décadas de la narrativa mexicana”, Ignacio Trejo Fuentes opina que existen novelas inclasificables o

desconcertantes por su estilo imbricado y sugiere que es el caso de Ruy-Sanchez, que se excluye de las corrientes imperantes puesto que sus argumentos transcurren en regiones muy alejadas de México y han sido escritas, además, bajo sistemas propios del escritor (35).

El texto literario en tanto transformador del mundo, es un objeto cultural que contiene una inagotable fuente de significación por su alta elaboración lingüística. Los críticos Claude Cymerman y Claude Fell, refiriéndose específicamente a la literatura mexicana en su obra Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours, aluden a la creatividad y al dinamismo de la novela mexicana contemporánea (300). Agregan que se rechaza de plano la idea de vehicular algún mensaje; al contrario, la novela es un espacio de libertad (300).

Sin embargo, los bienes culturales pasan a ser un comercio como cualquier otro según Bourdieu, y es así que se confiere la prioridad al éxito inmediato y temporal (236). Por otra parte, y esta vez haciendo referencia a la producción cultural de productos consagrados y al ciclo de larga duración, cabe añadir que Ruy-Sanchez introduce sus libros en mercados extranjeros y desconocidos que son espacios de alto riesgo. Puede suceder que el libro se venda inmediatamente con éxito, acontecimiento difícil y sospechoso al mismo tiempo, ya que las producciones que son tan bien promovidas por medio de la publicidad o de las relaciones públicas son libros destinados a caer en desuso rápidamente, como los *best-sellers*. La segunda probabilidad es que el libro no se venda en el presente pero sí en el futuro. Desde esta perspectiva, la obra consigue un más alto valor simbólico ya que se inclina hacia los valores que poseen las obras consideradas dentro del arte puro. Esta producción suele estar orientada hacia el público intelectual y se la considera también una inversión económica. En este proceso se tiene en cuenta con anticipación las contingencias inherentes, como puede pasar el que no se venda nunca y, en este último caso, el producto adquiera el valor de objeto material, en otras palabras, significa adquirir el libro al precio del simple peso del papel (236).

Ante esta última posición, Ruy-Sánchez elabora su propio “valor simbólico”, pues, cuando presenta su novela Les visages de l’amour, en Montreal, en 1997, no debemos olvidar que el libro salió a la luz en México en 1987, es decir, hace más de quince años. Es un tiempo razonable para conseguir prestigio y una tradición que tiene por tarea imponer el estilo particular del escritor que obedece a sus propias coordenadas. Actualmente, se puede considerar esta novela como el primer modelo formal que se inserta en el seno de una estructura predeterminada (la exploración del deseo sexual). Con este comentario me refiero a que Los nombres del aire es la primordial de la tetralogía que, como todos sabemos, teje la temática erótica que poblará numerosos textos posteriores.

En el proceso de edición y comercialización de un libro, las empresas editoriales desempeñan un papel determinante y regulador en el proceso mercantil de los textos, éstos pasan a convertirse en libros o en productos culturales. Ambos sectores se complementan para decidir si un texto debe entrar en el circuito del consumo literario.

El interesante artículo “La incidencia de las redes de comunicación en el Sistema Literario” (1985), escrito por el crítico español Joaquín Aguirre Romero, plantea la idea que la informática provee al autor todo tipo de herramientas de producción como procesador de textos, programas gráficos para la ilustración, dispositivos hardware y software que le permiten acceder directamente al público a través de las redes de comunicación. Cabe señalar que en el sitio internet de Ediciones Lèmeac, se encuentra una reseña de la novela Les visages de l’air y bastante información acerca de las actividades del autor. Por ejemplo, aparece la agenda de Ruy-Sánchez para el año 2003; en esas páginas descubrimos las fechas de múltiples conferencias que el autor otorga en diversos establecimientos, invitaciones a universidades tanto locales como extranjeras, participación en eventos sociales y académicos en distintos países, etc. Este conjunto de operaciones demuestra la intensa promoción cultural que efectúa Ruy-Sánchez en torno a sus obras. Los constantes viajes del autor alrededor del

mundo le permiten vulgarizar el significado de su manifestación artística, dado que muchas veces el simple lector desconoce los estilos y las normas que rigen la estética. De esta manera, este autor manifiesta su actividad intelectual de escritor y paralelamente inicia al futuro lector al entrenamiento y aprendizaje de su obra.

En el caso del volumen editado en Montreal, Les visages de l'amour, podemos analizar de cerca la maniobra del autor para conducir al lector francófono a recibir la obra con un criterio preestablecido. Aceptar una novela es un acto individual que alimenta ciertas expectativas, el sujeto que participa en la obra está restringido tanto por condiciones psicológicas como por la situación externa que lo rodea, es decir por los factores relativos del tiempo y del espacio.

En el libro Lexique des termes littéraires, se define con claridad la recepción de una obra como "son accueil public et critique, mais aussi la façon dont elle se situe face aux positions idéologiques et esthétiques du lectorat visé, l'interprétation à laquelle elle donne lieu, la place qu'elle prend dans l'imaginaire littéraire" (Jarrety 168). Hans Robert Jauss, estudioso de esta materia, postula que no se puede considerar la obra independiente de la recepción efectiva y de la evolución de esta recepción a través del tiempo. El concepto clave en este tipo de análisis es el "horizon d'attente", definido como el conjunto de criterios literarios, políticos, éticos, etc., a partir de los cuales un grupo específico de lectores comprende y juzga una obra. Este "horizon d'attente" está en perpetua evolución, puesto que nuestras esperanzas y valores difieren completamente de los lectores de otras épocas (Jarrety 169).

Por lo tanto, en una primera instancia, empleando un criterio social, nos parece pertinente la inserción del cuadro de Jawlensky en la portada de Les visages de l'air donde se pone de manifiesto un paisaje mediterráneo envuelto en colores cálidos. La visión de mar y sol permite al público quebequense asociar esta imagen con la evasión del viaje hacia zonas geográficas lejanas y calurosas. Es, además, un elemento exótico que se expone a los lectores de América del Norte y que se conecta por este rasgo con las odaliscas del Oriente que se

ofrecen al público hispanoamericano. A cada público se le brinda el “objeto de deseo” necesario para realizar sus propios fantasmas. El escritor asegura en numerosas entrevistas que es un viajero infatigable, un observador del mundo. En la entrevista “Geometrías del deseo” el autor afirma que de “los sueños es algo que vivimos cotidianamente” dado que es importante asumirlos no con frustración sino “aceptar que vivimos en la motilidad” (4). También reconoce que el espacio de Mogador es fascinante para ciertos públicos por lo que habría que “darle a ese público más de lo mismo” (9-10). Es así que a la sociedad latinoamericana y árabe más reprimida en juegos eróticos, se le proporciona una belleza desvestida, y a los lectores americanos abrumados de ocupaciones y deseosos de vacacionar, qué mejor que una visión idílica del “sur”, entendido éste último como el lugar paradisiaco por excelencia por el pueblo quebequense.

### **La crítica “académica” de Alberto Ruy-Sánchez**

La crítica académica para Raúl Bueno (1991) es aquella disciplina que se apoya en el análisis literario, riguroso y científico y busca explicar, dar cuenta razonada del fenómeno literario. Se diferencia de la crítica periodística o informativa en que esta última tiene una cierta teoría de base y algún nivel de análisis literario. De esta manera, busca orientar la lectura, garantizar el circuito de ésta y establecer una primera valoración del texto. La crítica informativa debe disponer de “una estable concepción del mundo”, es decir, de un canon estable de valores (71).

En cinco artículos escritos por varios críticos de diversas nacionalidades (Luce López Baralt, Oumama Aouad Lahrech, Manuel F. Medina, Severo Sarduy, María del Mar Paul Arranz y María Luisa de la Garza Chávez), se destacan algunas de las tendencias más marcadas de estas escasas publicaciones académicas sobre la obra de Alberto Ruy-Sánchez. En efecto, los autores distinguen en primer lugar el empleo del lenguaje lírico que concuerda

muy bien con la temática erótica. Luego estos mismos autores coinciden en una discusión sobre el deseo como tema fundamental. En tercer lugar, la mayoría señala que la novela se debe aprender a leer con otros parámetros para que el lector obtenga placer estético de esta lectura. Finalmente todos plantean un mismo esquema sobre el personaje femenino, a excepción de las autoras españolas Paul Arranz y de la Garza Chávez.

En su trabajo “El Simurg de Alberto Ruy-Sánchez” realizado en 1998, Luce López Baralt, puertorriqueña y estudiosa de la cultura árabe, compara a Fatma -nacida bajo el signo de Venus- con algunas conocidas figuras femeninas que son protagonistas o heroínas de diversas obras dentro de la literatura universal. Es así que esta joven es comparada con la gitana de “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca, por su enigmático ensueño, por el aire de ausencia y la aureola de misterio que la rodea (58). De igual modo, refiriéndose a Fatma, encuentra cierta semejanza con las figuras femeninas de García Márquez, por el rasgo del “ensimismamiento” (59). En el mismo plano y ahora refiriéndose a otro personaje femenino que no tiene gran participación en la novela, Aisha, la abuela de la muchacha, a López Baralt le parece una matrona mágica y garcíamarquezca ya que ésta, en el principio de la historia, tira las cartas para conocer los “signos ocultos” que son susceptibles del cambio de humor de su nieta. López Baralt añade más adelante que: “es difícil distinguir dónde comienza la magia ancestral de Las mil y una noches y dónde el *realismo mágico* en la prosa narrativa de Ruy-Sánchez” (60). Destaca López Baralt en este estudio la “prosa de intensidades”, que según la autora, es el estilo más adecuado para que el lector participe de las situaciones que se describen en el texto. Se refiere entonces a una “experiencia hiperestésica”, es decir, a la exaltación de las percepciones sensoriales que afectan al que lee al momento de la descripción de algunos ambientes, como por ejemplo el “hamman” o los baños públicos (58). Por esta razón, apunta la autora, la prosa poética orientalizada está plenamente justificada en la novela. Añade otros argumentos para convencernos, tal como la fusión entre la espiritualidad y la



sensualidad en el relato, lo cual, por medio de la prosa poética, permite que este conjunto se vaya intensificando a medida que la historia avanza (60). La búsqueda erótica y la búsqueda espiritual son elementos que apuntan a la tradición mística musulmana, que no se inhibe en hermanar estos conceptos. Esa dualidad la representa el “Simurg”, concepto que proviene de la simbología árabe, ya que por una parte se refiere al pájaro del deseo que habita a Fatma, y por otra, significa, en la tradición “sufi”, el alma en éxtasis que busca al Dios interior (60). López Baralt continúa su erudita explicación sobre esta temática que se aplica en la novela y hace referencia a varios místicos medievales que promulgaron esta idea, entre los cuales nombra a San Juan de la Cruz, religioso cristiano de origen árabe. Según López Baralt la estructura de la novela continúa por esta línea, es decir, el “simurg” que volaba en espiral al interior de Fatma se transmuta en otros detalles dentro de la historia. Asimismo en espiral se entreteje la estructura novelística para finalizar con la culminación del deseo justo en mitad del relato, lo cual para Baralt es una estructura que se asemeja a la del “anillo”. Explica que “Los textos semíticos, tanto poéticos como prosísticos, consisten en la mayoría de los casos en unidades aisladas de belleza, en los que no hay que buscar un desarrollo lineal o “trama” al modo occidental” (63). Aconseja entonces que la novela Los nombres del aire “se debe leer a la oriental” (63).

Esta autora admira la obra de Ruy-Sánchez, considerándolo un virtuoso de la estructura prosística ya que logra fundir la sensualidad con la espiritualidad, tal como lo propone la mística árabe; es decir, asocia el discurso erótico con el discurso místico. Para comprobarlo, López Baralt nombra a diversos personajes de la religión musulmana y cristiana que incorporaron estos elementos y que de cierta forma están trabajados en la obra.

El siguiente texto pertenece a la autora Oumama Aouad Lahrech y su ensayo lleva el nombre de “Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico”. Esta conferencia fue leída en Essauira, durante la Tercera Sesión de la Universidad Convivial en Marruecos en

1998. El texto se centra básicamente en el análisis de la identidad mexicana que se desarrolla o se descubre a través del texto. La autora intenta dar una explicación sobre las raíces étnicas, especialmente aquella que implica los orígenes árabes y musulmanes, tal como Ruy-Sánchez lo manifiesta en varias entrevistas. Para argumentar su idea, Aouad alude a los antepasados españoles de los mexicanos, al momento de su llegada a América en 1492, y señala que no se debe olvidar la convivencia de ocho siglos entre los habitantes de la Península y los musulmanes. A partir de esos datos, Aouad se dedica a proporcionar otras características comunes relacionadas con esta herencia; entre ellas, menciona la tolerancia y la aceptación hacia otras culturas. Además, añade que existen afinidades físicas, culturales y “paisajísticas” (2). Al rasgo de la sensualidad, la autora le dedica más atención, puesto que la sensualidad en la estética mexicana se conecta directamente con la obra de Ruy-Sánchez. Al respecto, nos informa sobre la multiplicidad de enfoques que nos proporciona el autor de Los nombres del aire y el mundo árabe. Sin embargo, el más importante, a juicio de Aouad, es el intento de establecer “puentes vivos” entre Marruecos y México. Por ello insiste en la mirada extranjera positiva del escritor, puesto que éste percibe la cultura árabe desde la interioridad de los personajes. Por ejemplo, Aouad compara al personaje femenino de Los nombres del aire con Madame Bovary, en el sentido que el escritor capta “con tanta sensibilidad y tanta sutileza la intimidad femenina” (3). De esta manera, según Aouad, Ruy-Sánchez ha evitado la mirada extranjera exótica que percibe a las mujeres musulmanas como objeto de deseo o de fantasma masculino.

Por otra parte, Aouad comenta que las novelas del autor, aunque sorprenden por la exactitud de los ambientes magrebí, no pueden clasificarse como realistas; por el contrario, opina que son líricas y poéticas. La ciudad de Mogador, agrega Aouad, es una ciudad ficticia y simbólica que representa en una metáfora los deseos de la joven Fatma y ésta a su vez, es el

“alter ego” del escritor. Por lo demás, la ciudad de Mogador puede ser símbolo de la búsqueda de la doble alteridad, árabe y femenina del escritor mexicano (3).

El siguiente estudio pertenece a Manuel Medina de la Universidad de Louisville. Se titula “El objeto y el sujeto del deseo: *Los nombres del aire* de Alberto Ruy-Sánchez (1998). Medina apunta que la novela tiene reminiscencias en la filosofía árabe y que a través del lenguaje lírico, se despiertan emociones. Así el lector participa de la narración, lo que implica un goce estético (165). Añade que ambos aspectos se encuentran íntimamente ligados por la organización de la novela, la cual consiste en construir una historia con tonalidades musicales como la poesía, que por el mismo carácter artístico del lenguaje transforma las palabras y las carga de otro significado para el lector. Medina asegura que “se intenta crear una nueva manera de narrar basada en el manejo del lenguaje” (160). En efecto, la novela se escapa de los parámetros habituales y nos ofrece otros caminos para llegar a una comprensión más amplia del lenguaje, aunque para llegar a este nivel el lector tiende a ser un “lector ideal” (López Baralt se refería a un lector avisado), ya que éste debe conocer muchos códigos para entender el discurso y estar atento a las pistas que el narrador ofrece, ya sean estas implícitas, metaficcionales o intertextuales.

En cuanto a los personajes femeninos, Medina cree que “Fatma sirve tanto de sujeto que desea como de objeto deseado” (163). Añade que los cuatro personajes que participan del relato desean sexualmente a Fatma pero ésta sólo desea a Kadiya -quien es la iniciadora en la experiencia erótica- y además, todos están condenados a no satisfacer sus pasiones (164). Opina que el deseo que provoca Fatma en Kadiya evoca la teoría del “otro” de Jacques Lacan, quien explica sobre la necesidad de encontrar el “otro” que nos hace falta para ser el “uno” que éramos durante el estado imaginario en que un niño se crea una entidad indivisible que la componen su madre y él (164). A Medina le parece que el narrador comprende el mundo árabe y que intenta transcribirlo a un lector ajeno a ese mundo y lo compara con un cronista.

La protagonista representa el objeto de la mirada de los habitantes de Mogador y con ello provoca emociones e incita a una serie de rumores. Finalmente la propuesta de Medina nos indica que esta obra “se debe comprender no en función de la historia que se cuenta sino en la manera que se presenta el mensaje... los personajes sirven de excusa para la experiencia satisfactoria” (165).

En este estudio, se menciona la importancia del narrador, puesto que utiliza técnicas cinematográficas o efecto de aletargamiento (162). Así también, se emplean los postulados de los surrealistas como “la metáfora irracional, a fin de poner en práctica el efecto sensorial y creativo lingüístico” (161). El narrador conoce el código empleado por los personajes; por esa razón Medina cita el artículo de Severo Sarduy, puesto que allí, se aconseja “no interpretar los signos de manera convencional” (157).

En efecto, Sarduy, en el ensayo “La emigración de los tatuajes”, publicado en la revista Vuelta en 1987, nos informa de los orígenes de ciertos “signos”, además, presenta un estudio intertextual donde explica el sentido de la iconología en la historia. En su ensayo, se refiere a que “nombrar el aire es también hacerlo ver” y se remite a obras picturales -específicamente a la tradición de pintores arabistas del siglo XIX (35). A esta escuela pertenece la *Odalisca* de Fortuny que mencionábamos en páginas precedentes. El lenguaje pictográfico se lee con otros signos, los cuales Ruy-Sánchez conoce muy bien y que a su vez, Sarduy descodifica. Ambos escritores son conocedores de estas técnicas y pueden elucidar el desplazamiento de los signos hacia diversos puntos que otorgan, sin duda, varios sentidos a la historia y que el lector debe descifrar y en consecuencia aprender a leer.

Por ejemplo, en Los nombres del aire, se relata la historia de tres esclavas unidas por lazos sanguíneos y por un tatuaje, el sello del cautiverio. Las hermanas mueren; sin embargo, los tatuajes emigran hacia “otro cuerpo, vital y fornido” (Sarduy 35). Reaparecen los signos reunificados en la figura de una araña, esta vez posada en el sexo de Ahmed, personaje

comparsa que participa en este relato paralelo. Ahmed al poco tiempo muere aniquilado por el tatuaje. Sarduy explica que los tatuajes tenían, a causa de la prohibición del Islam, “una función terapéutica, profiláctica o curativa”, y en consecuencia, al paso del tiempo, se han substituido por una función ritual (35).

Del personaje principal, “Fatma”, Sarduy opina que “no es una fuente de pasiones ni una voluntad del lenguaje, sino más bien es otro espacio físico, otro lugar donde van a emigrar los signos: los del deseo” (36). Esta joven es de cierta manera un símbolo que representa lo fugaz, lo voluble del erotismo que se manifiesta con el despertar de todos los sentidos y que en cada ser humano la intensidad es diferente. De igual forma sucede con la novela; el narrador procura despertar los sentidos del lector por medio de la prosa de intensidades. Sarduy se refiere a Mogador como “una isla onírica, no exenta de esa alambicada ornamentación islámica, siempre presta a bascular por su exceso” (35). Relata que la isla ficticia se encuentra cerca de Essaouira y que en ese mismo lugar, el rey Juba II, a finales del siglo I A.C. hizo construir una fábrica de púrpura.

Por su parte, María del Mar Paul Arranz y María de la Garza Chávez proponen a Ruy-Sánchez como el calígrafo del erotismo. En su estudio “Alberto Ruy-Sánchez, calígrafo del erotismo,” se ocupan de dos novelas que se conectan puesto que poseen, además de la estructura narrativa, otros rasgos comunes como referencias e intertextualidades. Las críticas opinan que Los nombres del aire y En los labios del agua son novelas que relatan una peregrinación amorosa sin destino aparente.

Paul Arranz y de la Garza Chávez aportan nuevas informaciones, esta vez sobre la concepción del tiempo. Opinan que, debido a la construcción narrativa fragmentada, los personajes se ven afectados por la concepción de la escritura que afecta la temporalidad. De esta manera, sólo lo significativo tiene relevancia y, para los protagonistas, lo más relevante es la obtención del objeto deseado. En consecuencia, los personajes “buscan entre los signos

del mundo aquellos que les revelen su propia identidad y la de quienes desean: el universo entero es una escritura que hay que descifrar” (360). El relato, entonces, se despliega en dos direcciones: hacia adelante desembocando en el cumplimiento del destino, y, retrospectivamente explicando el origen de la desazón de Fatma. Esta situación es evidente sólo para el lector puesto que la protagonista no percibe los movimientos que realiza el narrador. De esta forma, mucho de lo que ocurre en la novela pasará desapercibido para Fatma.

Fatma se constituye en el centro de una espiral de deseo, como bien explican las autoras, que atrae a todos los seres: en ella los sentidos se exaltan; ve y siente de manera intensa todo lo que la rodea. No obstante, es necesario recordar que todo pasa bajo el filtro del narrador y que su discurso despersonaliza los personajes convirtiéndolos en presencias. Las autoras llaman a este método “proceso de literaturización” (367). Marchese y Forradellas definen la literariedad basándose en la teoría de los formalistas rusos, para estos últimos es “el sistema literario en su especificidad intrínseca, en sus elementos constitutivos, en su funcionamiento” (246). En el caso de Los nombres del aire, creemos que la literariedad se justifica por el conjunto de la creación artística; tal como la presentación de una temática erótica expresada por medio de la “prosa de intensidades”, las referencias a la cultura árabe, la estructura en forma matemática, la plasticidad de las imágenes y el manejo de la voz narrativa hacen que la obra se considere como un producto estético.

En cuanto a la estética narrativa, Paul Arranz y de la Garza Chávez apuntan que este tipo de narrativa no es la más común en México, pero no por ello carece de precursores y antecedentes. El mismo Ruy-Sánchez se ha preocupado de rescatar un estilo particular que se remonta a la prosa romántica francesa del siglo XIX y en español al Modernismo. Efectivamente, en las vanguardias de principios de siglo XX, se ensayaron diversos ejercicios estilísticos y sobre todo se abandonó el descriptivismo, la discursividad y el concepto para

entregarse a la imagen, por lo que resulta difícil estudiar la novela con instrumentos convencionales.

Cabe señalar que Paul Arranz y de la Garza Chávez opinan que los personajes son presencias que carecen de caracteres, son en síntesis una encarnación del deseo o una forma de pasión, puesto que este proceso de literaturización los anula en su individualidad y les reduce el margen de autonomía (367). Agregan que la ausencia total de diálogos aumenta la irrealidad de las figuras ya que es el narrador el que modela y suplanta la identidad de cada uno de ellos, por lo que la información se encuentra sometida a interpretaciones (367). En el caso particular de la presencia femenina en Los nombres del aire, la mujer constituye el tema central. Sin embargo, Paul Arranz y de la Garza Chávez señalan que el narrador en tercera persona toma una posición bastante ambigua con respecto a Fatma, ya que por momentos conoce sus sensaciones y estados de alma, y otras veces se sitúa lejano a ella. Lo comprueban los frecuentes “parece que”, “eso hacía pensar”, que demuestran una distancia insalvable entre el narrador y el personaje femenino (368). Añaden que por lo demás, tampoco se explican sus procesos mentales, aparte de retratarla como una mujer con una sensualidad desbordante. Las críticas agregan que la única vez que a Fatma se le percibe un asomo de conciencia es cuando un humilde pescador le insinúa una propuesta de matrimonio, que la protagonista considera de una obscenidad insoportable (363). Pero incluso en aquella situación, no olvidemos que la voz que se manifiesta es la del narrador que actúa como intermediario entre la protagonista y el lector.

Es probable, como bien dicen las autoras, que en ese instante “adivinamos una conciencia que vincula a la protagonista con su realidad social: la de ser mujer y la de tener por ello una función determinada que cumplir” (363). Por esta razón, las autoras conjeturan que la joven deberá plegarse a un destino que le viene impuesto. Agregan que este rechazo por parte de la protagonista puede interpretarse como un despunte de rebeldía o transgresión, al no aceptar

un compromiso que tendrá tarde o temprano que asumir en la sociedad en la cual se inserta. Luego añaden que esta idea no se puede explicar más elaboradamente porque no fue el propósito del autor desarrollar estas ideas.

En consecuencia, nos dicen Paul Arranz y de la Garza Chávez que lo que quiso presentar Ruy-Sánchez es más bien una ensoñación donde se explora las razones de la sensibilidad y del deseo, para lo cual se vale de la prosa y de la forma narrativa. Así puede expresar el ritmo y la cadencia de las palabras que intensifican los instantes. De igual manera, afirman que su narrativa es perifrástica, redundante, lenta y obsesiva, puesto que se entretiene en los detalles y recurre a los paralelismos. En consecuencia se presenta el relato por medio de imágenes que se superponen y que intentan transmitir la idea de un movimiento (365).

A mi parecer, el personaje femenino se puede analizar más elaboradamente desde parámetros distintos al de los textos críticos que ya hemos comentado. Un examen de las recurrencias de significados implícitos utilizados en la narración, nos ha permitido el descubrimiento de arquetipos que no se mencionan en dichos textos. Por lo tanto, la anomalía que se ha producido con esta novela es a nivel del discurso crítico, puesto que en el ámbito académico y en los medios de comunicación masiva, la mayoría de los artículos reiteran las ideas del escritor, consolidando su universo en desmedro de un cuestionamiento literario más imparcial. En Figures I Genette afirma que “le critique interroge la littérature” y que “l’écrivain interroge l’univers” (48). El conjunto de artículos críticos revisados coincide con las ideas subjetivas del autor; justamente los especialistas en esta área no hacen nada más que reforzar el “valor simbólico” de la obra, repitiendo los mismos juicios críticos del propio Ruy-Sánchez. Estos comentarios son promovidos por las redes de comunicación masiva puesto que el escritor domina y conoce el sistema mediático. Bourdieu en uno de sus ensayos plantea el mercantilismo existente en el campo de los libros y propone un eje de articulación entre dos polos de producción, el “arte puro” y el “arte contaminado”. (235). El primero no se interesa



en el beneficio económico inmediato, al contrario, su valor reside en la acumulación de un valor simbólico que le confiere un capital económico a largo plazo. El segundo es comercializado como cualquier otro producto y se ajusta a la demanda de la clientela (236). Alberto Ruy-Sánchez se moviliza con fluidez al interior de estos espacios, los deshace, y reconoce cuándo un libro adquiere un valor simbólico, que es, a la vez, una inversión económica.

## **Capítulo II: Escritura orientalista y la representación de la mujer en**

### **Los nombres del aire**

La propuesta que nos interesa desarrollar en este capítulo se relaciona con el sujeto femenino y el discurso orientalista, tal como lo define el crítico postcolonial Edward Said. Igualmente, emplearemos los textos de estudiosos postcolonialistas que analizan la obra de los artistas e intelectuales que participaron en el proyecto colonial orientalista. Para efectos de este estudio, nos referiremos, específicamente, al pueblo colonizado por Francia en Africa del Norte a fines del siglo XIX: Marruecos. Precisamente es en éste espacio donde transcurre la historia de la muchacha magrebí, personaje principal de la novela Los nombres del aire. En este capítulo intentamos dilucidar la ideología orientalista por medio del análisis del discurso narrativo con el objeto de probar que el sujeto femenino es en principio manipulado por el narrador y, en consecuencia, la protagonista se identifica con las heroínas según el imaginario exótico y colonial. Todo ello se intentara comprobar por medio de los componentes textuales que se manifiestan a través de imágenes, metáforas, elementos recurrentes y la participación de la instancia narrativa.

### **El Oriente y los estereotipos femeninos**

El mito de la mujer oriental, en el sentido de configuración ideológica específica, se relaciona con un ambiente exótico, en el imaginario colectivo occidental. Este mito alcanza su apogeo en la literatura y la pintura románticas del siglo XIX en Europa. En efecto, numerosos son los escritores y poetas occidentales que han recreado sus ilusiones sobre el Oriente describiéndolo como una especie de paraíso perdido, un lugar situado fuera del tiempo y del espacio. Por cierto que estos grandes mitos románticos existen más en el deseo de los viajeros, quienes proyectan sus sueños en la escritura, que en la realidad existente de los territorios visitados. El orientalismo se entiende como la construcción y descripción de un modelo

imaginario de sociedad que es compilado en el discurso, entre otros medios de divulgación. Los estudiosos postcolonialistas rechazan el modelo estético orientalista; consideran que los sujetos colonizados fueron exhibidos bajo un prisma preconcebido, sustentado por un imaginario que tiende a concebir un mundo deformado e irrealista, lo que repercute negativamente en la identidad de esas comunidades. Esta visión, además, conlleva una cierta alienación de parte de los marginados por la cultura dominante.

Acontece de igual forma con los sujetos femeninos. Las mujeres se proyectan a través del cuerpo, silenciosas, sumisas, disponibles, atrapadas en el estereotipo. Cabe señalar que la expansión colonialista en África del Norte, a fines del siglo XIX, permitió durante su proceso la recreación de esta mujer oriental mítica transformada en esclava, en seductora o en diosa, lo que evidentemente revela mucho más sobre los fantasmas individuales masculinos, y de la sociedad occidental, que del Oriente mismo. Este último es territorio de peregrinaje. No obstante, en la experiencia del viaje, los escritores-viajeros arriesgan también su parte; algunos buscaban la confirmación de sus creencias, iban al encuentro de los orígenes, de la aventura, de la contemplación. Otros esperaban una revelación en ese espacio voluptuoso que tanta fascinación ejerce sobre los espíritus extranjeros.

El tema de nuestro estudio tiene que ver con el tratamiento dado al sujeto femenino por un narrador masculino al que identificamos como un narrador-viajero, deslumbrado e impresionado por las bellezas del Oriente. La figura de la mujer oriental se inserta en una tradición literaria e iconográfica que sirve de licencia para transitar hacia otros territorios. De esta manera, ella deviene accesible al lector occidental. La temática orientalista se realiza plenamente en la literatura colonial francesa, donde a la figura femenina se le adjudica el papel de mujer fatal. Sin embargo, Jennifer Yee, en su libro Clichés de la femme exotique, asegura que esta mujer fatal orientalizada se distingue en el seno de la literatura exótica, porque ella es ante todo una víctima, puesto “qu’elle n’a de la femme fatale que sa sexualité

puissante, ses formes magnifiques ... elle est assez bon enfant pour son amant de passage, lequel n'est nullement détruit par l'aventure" (181). Agrega Yee que "si elle en a quelques attributs (la beauté sauvage, le mystère) elle relève moins de la femme fatale que du grand thème du déterminisme et de la barrière des races" (181).

La protagonista de la novela en estudio, según nuestras observaciones, es una joven que tiende a identificarse con idénticas características que la heroína *oriental* de la literatura colonialista, específicamente por ciertas categorías léxicas que se descubren en nuestro análisis como la de *femme fatale*, la de *odalisca* y la de *víctima*. El conjunto de consideraciones que anteceden produce una red de significaciones y relaciones sintagmáticas que interactúan en el seno de la estructura de la novela. Sin duda, podemos afirmar que son criterios que conforman la identidad del personaje femenino. La hipótesis se intentará comprobar, en la medida de lo posible, por medio de las palabras del narrador, por el análisis de los temas de la novela y por un examen de los aspectos lingüísticos. Cabe agregar también, que tomaremos en cuenta la dimensión feminista, puesto que la heroína tiene un rol subalterno e inferior que concuerda con ciertos clichés escritos sobre los sujetos femeninos en la literatura colonialista.

En lo que se refiere a la representación de la mujer en la literatura, Nelly Richard asume una perspectiva feminista en su recopilación de ensayos La insubordinación de los signos (1994). En el ensayo titulado "Teoría feminista y crítica de la representación", explica la inferencia, como ella dice, del cruce entre los discursos postmodernista y neofeminista. Para Richard esta articulación pone de manifiesto un entramado de discursos donde se refuerza la ideología patriarcal que transmite disimuladamente automatismos, prejuicios y convenciones en lo que se refiere al mundo de la mujer, y en consecuencia, sustentan la autoridad masculina dominante (62). En síntesis, la teoría se desarrolla de la manera siguiente: la feminidad postmoderna forma parte del contexto postestructuralista o desconstruccionista como lo

definen los norteamericanos; en ese entorno es, precisamente, donde se resuelven las proposiciones más agudas del postfeminismo. Estas proposiciones tienden a desequilibrar el modelo de autorepresentación masculino con sus emblemas de poder y autoridad. La crítica de la representación parte del supuesto que la realidad es artificio de contrucción y no inmediatez, es un montaje representativo o un efecto de significación. Es además el resultante de un proceso categorizador que segmenta lo real en nombres y figuras (64-65). Agrega Richards que, al sistema de signos y convenciones que moldea la percepción y simboliza lo real acorde con los registros históricos de la cultura, se le llama representación. Esta crítica pasa por un examen y desmontaje de los códigos de estructuración material y simbólico de sentido. Por estas razones, el pensamiento feminista, especialmente el de la crítica literaria o de la creación artística, concentra su atención en las técnicas discursivas y soportes institucionales de fabricación y circulación del sentido, en cuanto son ellos los que vehiculan las ideologías, permiten las manipulaciones de poder y toleran los abusos de autoridad (65). Esta propuesta tiende a deconstruir la imagen simbólica y tradicional de la mujer, omnipresente en el discurso de la cultura dominante.

En el caso que nos concierne, esta visión tradicional concuerda con el discurso autoritario del narrador en la novela en estudio, dado que su discurso intenta configurar un modelo de personaje femenino con la caracterización típica de la dicotomía básica, es decir, hombre-mujer presente en el modelo patriarcal. La configuración que se hace de este personaje se efectúa por medio de la instancia narrativa y que parece manifestarse cuando el locutor cambia sistemáticamente los tiempos verbales. Al cambiar a presente, el narrador ejerce el control sobre Fatma. En el siguiente fragmento escuchamos la voz del narrador en tiempo presente: “Fatma camina entre los vapores del hamman. Una bruma púrpura sube por sus muslos. Al verla, siente que ese vapor teñido amenaza morderle de nuevo los labios entre las piernas” (67). De esta manera comprobamos que es el narrador quien transmite las

sensaciones corporales de Fatma; ésta se deja dominar y jamás es dueña de sí misma. En la próxima oración Fatma es presentada bajo rasgos que denotan inferioridad puesto que para el narrador ella es solamente “algo” que se percibe en el aire, *algo* como una impresión que se advierte por medio de los sentidos: “Para los otros “la melancólica Fatma” (sic) era algo así como el reflejo de sí misma, la imagen de una imagen adolorida, apenas algo que se percibe en el aire” (41-42). El empleo del verbo copulativo ser se encuentra junto al pronombre indefinido *algo*, que designa lo que no se puede o no se quiere nombrar. Pareciera que con estas calificaciones Fatma se convierte en una figura muy pequeña, frágil, vulnerable y cosificada, a fin de cuentas. Igualmente los adjetivos “melancólica” y “adolorida” disponen al lector hacia un estado emocional, quizás de compasión. Por otra parte, las palabras “Para los otros” parecen oponerse a un “para mí”, y de esta forma, se puede deducir que el narrador no pertenece a la etnia de Fatma.

Si continuamos con nuestras observaciones, en la construcción del siguiente fragmento aparece nuevamente la implicación del indicativo presente distinto del pretérito imperfecto: “Los dedos del aire que tomaba en su ventana le daban a sus manos los poderes para encender su cuerpo. Es el mismo aire que le tensa las piernas, que le produce entre las piernas torbellinos, el otro clima de los días, el que le sube como las mareas, el que flota indeciso a las seis de la tarde” (42-43). El narrador se manifiesta cuando se trata de situaciones donde la palabra *aire* es substancial para complementar el conjunto metafórico titular de la novela y en forma paralela, cuenta por medio de sus redes metafóricas la intimidad de la joven, puesto que parece referirse a los ciclos menstruales. Asimismo, se percibe que el tiempo verbal presente es el que proporciona un cierto dinamismo a la escritura ya que expresa acciones pasadas pero que se ofrecen al lector como si fueran actuales.

Al respecto, Bajtín, en Estética y teoría de la novela, apunta que la palabra autoritaria y persuasiva pertenece al que quiere devenir ideólogo de un discurso, tomando en cuenta que

una ideología tiene un sentido peyorativo, pues es a menudo fundada inconcientemente o sobre una ilusión (74). En efecto, se considera al narrador como adherente a la doctrina orientalista, puesto que le otorga a la protagonista rasgos estereotipados considerados como inherentes al mundo femenino oriental, con el propósito quizás, de hacerla “más mujer” con esos atributos. La historia además, se centra al interior de un contexto exótico y extranjero a sus ojos; la presentación de este *locus* árabe parece querer responder a una necesidad del narrador por dar a conocer su mundo imaginario pródigo en significaciones y recurrencias. Por ello, su visión es la de un occidental que describe un cuadro de costumbres en una lejana comunidad árabe, dando a conocer así la figura estereotipada, no solamente de la protagonista, sino de todas las mujeres que aparecen en el relato. Los tres personajes femeninos de Los nombres del aire parecen identificarse cada una con los clichés de la “mujer fatal”, “la bruja” y “la prostituta”. Para introducir esta constatación, se hace necesario, en primer lugar, efectuar una descripción general de la novela para así entrever el trasfondo de dichos personajes.

Como hemos explicado en el primer capítulo, Los nombres del aire es la primera novela de una tetralogía que se une en torno al núcleo temático del deseo erótico. La historia se construye en la imaginaria ciudad portuaria de Mogador, espacio referencial de reminiscencia árabe y que el narrador se complace en reseñar, dando a conocer este *locus* a los lectores con bastante precisión. Mogador es explicado a través de la metáfora de una mujer, puesto que a los marineros “los asalta en el sueño la extraña imagen de una ciudad desnuda, como una amante esperando en un puerto” (45), y se interpreta a partir de un diagrama que toma la forma de una espiral. Esta última corresponde “a la traza de la ciudad” (17). De esta forma, se mencionan estos espacios físicos que animan páginas posteriores en el relato. En efecto, el panorama de la ciudad realizado en las primeras páginas de la novela describe las calles principales, la plaza central, las murallas que rodean la isla, los baños públicos, los tres templos y sus correspondientes religiones. Fatma se conecta con todo ello por alguna

circunstancia. Especialmente significativas son las minuciosas descripciones del *hamman* o los baños públicos, donde se percibe todo un juego de figuras que dan una idea del extenso lugar donde Fatma se siente “como en el corazón de una piedra” (70). Los elementos físicos se animan, “El agua caía en las fuentes con fuerzas y ritmos intencionados: habían sido afinadas para obtener música del agua” (71). Allí, en ese espacio casi paradisíaco es donde “Fatma percibió una espalda oscura ... Fatma vió los hombros y la espalda de Kadiya antes de descubrir sus labios gruesos” (71-72).

En Mogador habita Fatma junto a su abuela Aisha. La protagonista es una huérfana de dieciséis años a la que se designa bajo los rasgos de una joven sensual, enigmática, misteriosa, silenciosa. Frente a esa actitud, los habitantes del pueblo reaccionan intrigados y molestos. En consecuencia: “Fatma se daba cuenta de que a su alrededor se levantaban brucas murmuraciones ...” (23); “Todos en Mogador querían conocer su secreto...” (25); “Para ciertas mujeres ... lo que la ceñía no podía ser sino un embrujo” (25). La heroína aparece frecuentemente en su ventana contemplando el horizonte marino, conectada a un espacio que la “oculta del exterior” (16). De esta manera, se acentúa el aura de misterio que la rodea y el encierro de Fatma, como una prisionera, predispone al lector a un rol protector de *voyeur*.

Por medio de la instancia narrativa se conocen los pensamientos y sensaciones de la heroína. Ellos son detallados en “colores, formas y sonidos” (80) que se armonizan con el estado de actividad sensorial y semisonambulismo de Fatma. Elocuente es el momento en que la muchacha se pasea en el *hamman*, “avanzó ...por la atracción que ejercían sobre ella los brillos, los sonidos, los olores y sobre todo esa extraña luz ...(70). Igualmente es el narrador el que describe los momentos de sensualidad de Fatma: “Al mismo tiempo, dejaba caer sus dedos sobre su garganta, pintaba sobre su cuello alargadas caricias, que descendían hasta hacerse ligeramente redondas al encontrar el nacimiento de sus senos ...” (42).



Por otra parte, la abuela de Fatma, Aisha, tiene el don de adivinar el futuro y lo hace por medio de las cartas, “ella usaba un juego de cartas muy común en la ciudad de Mogador y que ahí era conocido con el nombre de La Baraja” (16). Al comienzo de la novela predice el frustrado romance de Fatma con Kadiya. Significativo es cuando Aisha vaticina que un “pájaro altivo que vuela solo y en silencio” (17) habita al interior de Fatma. Su advertencia la declara por medio de la traslación de una leyenda perteneciente a la mística árabe, tal como informa López Baralt en su estudio “El simurg de Alberto Ruy-Sánchez” (60). Más adelante, la abuela le anuncia: “corres graves peligros” (17), porque “en tu camino, Fatma, entrarás en sueños ajenos: veo una red y un par de peces bola” (18), refiriéndose a sendos elementos representativos de los pescadores enamorados de Fatma. En páginas posteriores la anciana comunica con los muertos durante el sueño: “Aisha se entregaba detenidamente a la conversación con los muertos. Cada noche alguien la visitaba”...(85).

Entretanto, la joven Kadiya vende su cuerpo en el barco de los faroles rojos desde la edad de doce años, cuando fue “vendida al dueño del barco” (103), prostíbulo flotante del puerto de Mogador. Allí fue llevada cuando se exterminó a su tribu, los nómadas Tassali, (“Su padre era quien guiaba a la tribu de nómadas Tassali en sus travesías del desierto” (103)). Al llegar la tribu de Kadiya a Zagora, “donde el desierto ya deja de serlo” (103)”, se producen dos hechos inesperados: en primer lugar una lluvia, y posteriormente el asesinato del “Tobib”. Este personaje tiene la misión de “mirar todo lo que su vista le permite” (104), para “dar color a cada cosa” (105), y “darles su perfil a los que pasan por ahí temprano” (105). La tribu de Kadiya es inculpada en el crimen y los hombres de su tribu son asesinados, luego, “las mujeres fueron violadas y vendidas a los traficantes de esclavas y a los dueños de prostíbulos flotantes” (106).

La joven Kadiya tiene dieciséis años, como Fatma, y es una prostituta bastante anónima: “casi nadie en Mogador la conoció más allá de alguna transacción nocturna” (101). Su

encuentro con Fatma en el hamman es fortuito y no volverá a repetirse; aun cuando Fatma se ilusiona, sueña y divaga por Kadiya, no conseguirá dar con ella.

Los nombres del aire, aparte de relatar la historia de Fatma, se compone de varias historias paralelas que se construyen en torno a este personaje femenino, como aquella de Kadiya comentada en el párrafo anterior. Varios son los admiradores varones de la protagonista y de cada uno de ellos se cuenta algún segmento de la existencia cotidiana, como la anécdota del estudioso del Corán, “hombre joven que aprendía con orgullo y esmero ... encontrar en el Libro Santo explicación, ley y guía de la vida” (29), y además, una manera de descifrar en la actitud de Fatma una preferencia por él. Desengañado al no encontrar respuesta, busca después una explicación en los libros prohibidos, especialmente en aquel que notifica sobre los signos especiales en la mirada o el “tratado sobre el amor y los amantes de Ibn Hazm” (30). Al leer los libros prohibidos, el “aspirante a coránico” (32) descubre en la literatura arabigoandaluza “la tradición del *adab*: tratado que es a la vez una narración y un poema, generalmente vividos, en gran parte, por el autor” (32).

La presencia de los personajes masculinos en el relato se percibe con el mismo proceso de unificación, de pérdida de individualidad, tal como se presenta a otro de los enamorados de Fatma, Mohamed, “que no es el Mohamed que vende telas, ni el que hace ollas de barro, ni el que cuida las cabras, ni el de la tienda de vinos, ... ni cualquier otro de los tantos Mohamed que uno puede encontrar en Mogador (93); “Éste es uno de los Mohamed pescadores” (93), que necesita una esposa porque “era muy incómodo llegar del burdel a la casa de su madre y recibir las malas caras y los regaños...” (94). Mohamed había remarcado “a la de la ventana” (94), por “la suavidad de las maneras...” (94). “Su imaginación pescadora” (95) lo ilusionaba ingenuamente como a un niño cuando “Veía a Fatma como su esposa, esperándolo al lado de su madre entre las mujeres vestidas de negro” a “la hora en que los pescadores regresan” (95). Este pescador tiene un papel secundario en el relato y en la vida de Fatma. Este pretendiente

es sólo un obstáculo puesto que a ella no le interesa la vida que pueden ofrecerle los poblanos. La proyección de los personajes masculinos los revela perezosos, sin la voluntad necesaria para cumplir sus deseos, resignados ante su destino, sin asomo de rebelión. Además, el narrador nombra a los personajes masculinos bajo un ángulo despectivo, se refiere a ellos como el “gordo”, el “gritón”, el “viejo” o el “ensimismado”. Vale la pena mencionar el triste final de Mohamed, quien además de perder su dinero, su barco y todo su equipo de pesca, tendría, además, “que pagar con la disponibilidad de su cuerpo” (98). De este modo en la novela se dan a conocer diversas figuras que forman parte del mundo cotidiano en el seno de la cultura árabe. Lo que parece ser la voluntad del narrador-viajero, de recrear sus vivencias al interior del puerto de Mogador: sus calles, el clima, los baños públicos, sus mujeres, los pescadores, sus milenarias tradiciones, etc.

Por otra parte, y volviendo al personaje femenino principal de Los nombres del aire, es interesante revisar los comentarios efectuados por los críticos sobre dicho personaje, con el fin de confrontar esa crítica con mi propuesta que asume de entrada la enajenación del personaje femenino, manipulación efectuada por una voz narrativa que se ampara en la tradición falocéntrica. A mi parecer, es importante cuestionar las relaciones de poder para así detectar las actitudes sexistas que limitan la representación de la mujer en la literatura. Más allá de la generalización simplista que constituye ya una forma de denigración y que contribuye a formar una percepción equivocada de la mujer en el público lector, es necesario estar atento a todas las variantes posibles. La configuración del mundo femenino, a fuerza de persistir con prejuicios y mitos, es concebida de forma alienada. Las observaciones que aquí se desprendan estarán dirigidas a explicar el comportamiento del sujeto femenino, manejado por la instancia narrativa de la novela Los nombres del aire.

## El discurso crítico

Por un lado, se identifican dos tipos de discurso crítico de la obra de Ruy-Sánchez: uno con pretensión científicos –vinculado a instituciones universitarias- y otro periodístico, dirigido al público común. Paralelamente, se entronca un vasto repertorio de entrevistas efectuadas al propio escritor por los medios de difusión masiva en las cuales el autor reflexiona, explica y comenta su obra que además tiene muchos puntos en común con su filosofía de vida, tal como se demostró en el primer capítulo.

En efecto, se comprobó que tanto la crítica académica como la periodística tiende a elaborar un metadiscurso que se desprende de la reflexión particular del escritor sobre sus novelas. Varios especialistas (López Baralt, Aouad, Medina, Sarduy) destacan y extienden la propuesta del escritor, se refieren a la “prosa de intensidades” para elogiar la creación literaria que se maneja como una composición musical o pictórica. Arguyen que la narrativa estética se inspira de las artes visuales, armonizándose perfectamente con la temática erótica. Recalcan la presencia de referentes árabes, a veces para señalar el rasgo de la sensualidad como elemento heredado de la cultura musulmana, o bien, para contextualizar la novela. Estos juicios se complementan con la aplicación de intertextualidades, de la simbología personal de Ruy-Sánchez, así como de otras técnicas narrativas útiles al autor.

Sin embargo, cuando los críticos se refieren al personaje femenino, no les incomoda la enajenación de Fatma. Ésta es representada con una multitud de estereotipos atribuidos a la mujer en los discursos falocéntricos cuyos juicios y valores proyectan modelos sociales impositivos, que van en desmedro del mundo femenino, afectando de igual modo el imaginario literario. El silencio de la protagonista constituye un indicio para acreditar su papel pasivo y subalterno, “Y no faltó quien al verla quisiera entrar en su rostro buscando las marcas que rompieran su silencio ...” (29). No olvidemos tampoco su aislamiento, su calidad de huérfana a cargo de una abuela, “No frecuentaba a nadie fuera de su abuela ...” (35). El

narrador presenta el cuadro de una familia perturbada, como en los cuentos infantiles. En esta línea, aquellas que perciben al personaje femenino alienado son las críticas españolas María del Mar Paul Arranz y María Luisa de la Garza Chávez, quienes califican a Fatma de “carente de procesos mentales” (367).

En el estudio de Luce López Baralt (1998), por ejemplo, se alude a la prosa de intensidades. Esta crítica justifica la prosa poética “orientalizada” de Ruy-Sánchez puesto que de esta forma se exaltan las percepciones sensoriales del lector (58). Baralt aconseja leer la novela “a la oriental”. Su lectura discrepa de la mía, ya que se exaltan las sensaciones de los sentidos del lector, y se obliga a éste a aceptar y creer en ese mundo que no conoce. El sujeto femenino de Los nombres del aire se somete al narrador que presenta un retrato de la joven “moldeable” al deseo del locutor. En consecuencia, esta voz narrativa ofrece una figura orientalizada, tradición que se fundamenta en modelos historiográficos, repetitivos, que corresponden siempre a un mismo patrón. Leer la novela “a la oriental” es una forma de someterse a las reglas que propone el orientalismo, aceptar sólo una visión como verdadera.

Por su parte Oumama Aouad coincide con la teoría del escritor en relación con la identidad de los mexicanos y las raíces étnicas que se relacionan con los antepasados árabes. Repite, entonces, los conceptos de Ruy-Sánchez. Aouad alaba con entusiasmo la novela al punto de comparar a Fatma con Madame Bovary (12). Esta idea la justifica diciendo que el autor supo percibir con sensibilidad y sutileza la intimidad femenina. Cabe señalar que en el caso particular de Madame Bovary, ésta tiene un perfil psicológico justificado por la educación recibida en un convento, y cuyo ideal amoroso nació de ciertas lecturas románticas. Fatma carece de parámetros relativos a su educación, muy poco se sabe de su familia, y por último, es representada exclusivamente como una mujer desbordante de sensualidad. La muchacha no

habla jamás de sí misma, casi no tiene historia y se manifiesta por una instancia de poder que la domina.

Aouad agrega que Ruy-Sánchez ha evitado la mirada extranjera exótica que percibe a las mujeres musulmanas como objeto de deseo o de fantasmas masculinos (3). Mi propuesta va en sentido opuesto a las ideas de Aouad. En primer lugar, reiteramos que Fatma no posee voz propia, puesto que todas sus sensaciones y pensamientos pasan a través del filtro del discurso del narrador, “Fatma podía darse el lujo de pensar que es absurdo desear con tenacidad el amor de alguien que no se puede tener cerca y rechazar fácilmente el amor que se tiene a mano” (58). En efecto, la carencia de diálogos aumenta la imposición de la voz que tiende a convertirla en personaje de fantasía: Fatma se deja hablar, se deja escribir. En el párrafo siguiente el narrador distingue emociones tanto en Fatma como en los habitantes de Mogador: “Después de aquellos momentos ella parecía deslumbrada, y no faltó quien quisiera hacerle preguntas sobre el futuro, pedirle indicaciones para concluir alguna transacción arriesgada, o confirmaciones de felicidad futura ante un matrimonio incierto” (27). El narrador omnisciente conoce más que Fatma sobre sus propios coterráneos y frecuentemente el locutor se expresa por medio de conjeturas sobre hechos pasados como en el párrafo siguiente: “Para los otros “la melancólica Fatma” (sic) era algo así como el reflejo de sí misma, la imagen de una imagen adolorida, apenas algo que se percibe en el aire” (42). Estas palabras implican una distancia entre el narrador y la protagonista, cierto desapego que no toma en cuenta el padecer de Fatma. Incluso para referirse a la melancolía que invade a la joven, el locutor utiliza una metáfora animalizada cuando escribe: “se iba asentando en ella el callado animal de la melancolía” (33). Recordemos asimismo la reclusión impuesta por medio de las celosías que la apartan del mundo exterior como a una prisionera. Por otra parte sus dos enamorados le producen repugnancia y sobretodo uno de ellos, el *gordo*, “la hacía sentirse aguja clavada en estiercol fresco” (96). Las mujeres no se relacionan con Fatma porque la temen, incluso “una

de ellas se decidió a desembrujarla sin consultar a nadie” (39). Cuando Fatma pregunta por su amiga Kadiya, las gentes del puerto eluden la respuesta y algunos fingen no conocerla. No olvidemos que Kadiya es una prostituta. Ante la respuesta negativa de sus congéneres, la joven se aísla: “Se sentía tan abandonada ... tan injustamente rechazada ... tan misteriosamente sola” (79). En ese contexto, el personaje femenino existe en la enajenación. El narrador en ningún momento parece conmoverse por los estados patológicos de la heroína, por el contrario, aumenta aún más el rasgo de misterio, especialmente cuando comenta sobre la mirada de la joven que “Miraba eternamente los huecos del mar que flotaban en el aire hasta su ventana” (86). Los poblanos también temen a Fatma: “En Mogador se pensaba que ella tenía un pie puesto en otra parte, y que con oscuros poderes alguien lejano la llamaba sin indicarle el camino” (41). Sólo la instancia narrativa conoce las sutilezas de la mirada de Fatma y las comunica al lector: “en la mirada furtiva de Fatma hubiese descubierto detrás de su silencio una desbordada elocuencia de gestos breves y otras señas sutiles. Podría haber hecho el inventario de las señas del deseo ...” (32).

Por otra parte, muchas veces la ciudad de Mogador sirve de marco contextual para destacar a Fatma. El puerto de Mogador con sus ambientes sensuales, sus callejuelas, los baños públicos o el embarcadero son afines con la belleza de la joven. Pareciera que ésta no tiene consistencia sin Mogador y sus habitantes: “Desde la ventana de Fatma se veía esa parte del muelle donde los barcos son sacados completamente para reparar sus cascos” (87). A partir de esta oración que implica a Fatma y el puerto, el narrador se extiende en detalles para ponernos al corriente de lo que sucede en la subasta de pescado. Otras veces, el narrador concibe juntas a la ciudad y a la muchacha, “Caminando por la parte más alta de la ciudad, Fatma se detenía cada vez que un viento ligero agitaba el velo rojo que le cubría la espalda. Cuando el viento cesaba, un silencio profundo que duraba sólo un instante parecía querer decirle algo. Luego salían a flote los murmullos de la calle...” (46). La ciudad con todos sus

detalles y su ambiente cotidiano la rodea y la subyuga. Fatma es parte de la ciudad, de la proyección del puerto árabe de Mogador, que además, es tan protagonista como Fatma en la historia. Mogador es descrito y caracterizado como una mujer-sirena que atrae a los marineros, “es una ciudad de voces que resuenan, y sus murallas son como labios que amplifican y modulan su canto” (45). En ningún momento Fatma es sujeto autónomo, su papel va íntimamente ligado a su cuerpo, que es lugar privilegiado para el despliegue del imaginario masculino, puesto que “quienes no olían en ella culpas precisas se vaciaban de todas maneras el pensamiento adivinando la humedad atrayente de los pliegues entre sus piernas” (26). En consecuencia, el sujeto femenino se somete al narrador que presenta una imagen erotizada de la joven que se pliega al deseo de su voz. El locutor la representa, habla por ella y cree conocerla. El locutor, por todas las razones precedentes, es un extranjero representante de la hegemonía que no pertenece a la cultura oriental. Esto último se deduce por los sistemas imaginísticos con que presenta al Oriente y por la relación de poder, de dominación y de sublimación con que proyecta al sujeto femenino.

En el estudio de Manuel Medina se demuestra que a través del lenguaje lírico se despiertan emociones para compenetrar el mundo de Mogador y Fatma, lo que implica un goce estético. Agrega Medina que los personajes sirven de excusa para la experiencia satisfactoria (164-165). En otras palabras, Fatma no es personaje sujeto, es una pieza que se integra dentro de un conjunto predeterminado, una construcción, una interpretación de una cultura. El lenguaje empleado entre poesía y prosa se utiliza para exaltar las sensaciones de la joven y sus encantos físicos, “En sus largas piernas, los apetitos más íntimos parecían mandar sobre la tensión de sus músculos y haber ocultado sutilmente esa prisa bajo la delicadeza de su piel” (41). Con bastante sutileza la muchacha se convierte en un instrumento placentero de seducción, placer un tanto pervertido a causa de gozar con el padecer de una joven que es víctima de un poder superior, aunque Medina no lo considera así.



En esta misma línea, a Medina le parece que el narrador conoce el mundo árabe y que intenta transcribirlo a la manera de un cronista (158). Sin embargo, los cronistas del periodo del descubrimiento de América describían las maravillas del “nuevo mundo”, impresionados por todo lo que no conocían. En forma similar, los viajeros, artistas, diplomáticos y estudiosos de siglos pasados han creado toda una tradición describiendo el mundo oriental de manera subjetiva y exótica, lo que se traduce por una perspectiva problemática. En suma, el lector se encuentra forzado a aceptar esta propuesta ya que no conoce el lugar de origen que le están describiendo. En este aspecto, Edward Said opina que el orientalismo es una visión occidentalizada del Oriente con todas las consecuencias negativas que subyacen, como por ejemplo, la superioridad sobre otras culturas (19). Para Medina, es el lector el que debe interpretar el proceso narrativo para comprender la novela (164), es decir, el lector debe ser un lector ideal, lo que significa en realidad ser un lector que ha sido educado por el propio escritor para llegar a una comprensión cabal del mensaje.

El ensayo de Severo Sarduy se refiere al personaje femenino como a otro espacio físico (35), es decir, no es un sujeto, es una encarnación del deseo. En la introducción del libro de Edward Said, L’Orientalisme: l’Orient créé par l’Occident, Todorov comenta: “un concepto puede reducirse a objeto, sin embargo, un sujeto no puede reducirse a concepto” (9; traducción mía). Si aplicamos la lógica de Todorov, Fatma es un concepto, por lo tanto es también un objeto. De igual modo, Sarduy estima necesario aprender a leer, ya sea con el conocimiento, con la piel y el tacto (36). No obstante, es menester añadir que no todos los lectores son avisados como para descubrir la complicada red de símbolos, referencias e intertextualidades que se tejen en el relato. Para este efecto, Ruy-Sánchez se sirve de su discurso vulgarizado para instruir al lector en la lectura de sus obras. Así, el público aludido puede comprender la idea principal (todos somos seres deseantes con un cierto poder de seducción, tal como los protagonistas de sus novelas, y es necesario buscar nuestros “paraísos

cotidianos” (“Entrevista” 3). La saga de novelas se une por el hilo conductor que es, sin duda, el deseo erótico.

Una de las propuestas interesantes respecto al personaje femenino es aquella de Paul Arranz y de la Garza Chávez (1999), quienes opinan que en Fatma no se vislumbra su conciencia hasta que rechaza una oferta de matrimonio (367). Efectivamente, dado que a partir de esta preposición se sospecha un asomo de raciocinio, lo que es imposible de entrever cuando a la joven se la caracteriza por medio de estados sublimales o victimizada y no se le concede la palabra. Las críticas señalan que el mundo femenino de la novela está asociado, y de manera recurrente, a una serie de imágenes relacionadas con el agua, con lo húmedo, lo vaporoso y lo etéreo. Cabe señalar que el agua es un elemento que puede transformarse por medio de un proceso físico en un cuerpo volatilizado o condensado, como por ejemplo en vapor. Los procesos del vapor son húmedos y se volatilizan, como lo etéreo que es una cualidad del eter. Curiosamente, la palabra que cumple con estas mismas funciones, volatilizar un cuerpo sólido, corresponde a la noción de sublimar pero en sentido figurado. En consecuencia, con estas palabras que pertenecen al mismo campo lexical, el narrador sublima la representación de la protagonista. Paul Arranz y de la Garza Chávez son las únicas que señalan al personaje femenino como carente de procesos mentales aunque desbordante de sensualidad (368). Sostienen que la posición del narrador es ambigua para detectar los estados de alma de la protagonista, puesto que unas veces está cerca de ella y tiene pleno acceso a sus sueños, anhelos y ansiedades (368). Estas palabras se canalizan hacia la idea de que la joven es una entidad deseante y sexual. El narrador insiste en exponer parcialmente el retrato de la heroína, favorece los elementos que se relacionan con la fantasía, con el deseo y con la enfermedad que la afecta durante todo el relato: la melancolía cuya tristeza vaga, profunda y permanente, nace de causas físicas o morales (1480).

El personaje femenino es captado desde el ángulo privado del locutor que se apropia de la voluntad de la muchacha. Lo más importante para conocer un personaje al interior de un texto, es saber todo lo que el texto dice de dicho personaje y para ello es necesario considerar los predicados (verbos) y quién los toma a cargo. En este caso, es el narrador el que se encarga de relatar la existencia de la heroína. Si nos fijamos en los verbos empleados para designar a Fatma desde la página 15 hasta la 22 de la novela, es decir las primeras páginas del libro, encontramos reiteradamente las siguientes formas verbales: era, hacía, cubría, temía, atrapada, poseyéndola, violado, obligó, dejaba, estaban, parece, sintió, no hablaba, veía insinuarse, agobiada, que son empleados para describir el estado de la joven: “Parecía que un mundo nuevo había surgido en su cuerpo, poseyéndola lentamente [...]” (16). “Fatma sentía sus propios latidos en el cuello, cortándole la voz y el aliento (18); “En ella estaban clavadas las saetas...” (22); “Casi no hablaba...” (25); “A todos éstos, agobiada, Fatma los desconocía” (27). En estas oraciones, sintácticamente la joven es objeto directo de verbos que expresan poder. La conjugación *parecía* es un condicional de probabilidad y expresa una opinión. Otras veces, Fatma recibe la acción en vez de realizarla, como en el siguiente ejemplo: “Un mar secreto la estaba modelando: eso hacían pensar sus nuevos gestos” (16). Por esas razones la joven es un sujeto pasivo incapaz de tomar decisiones y resolver sus problemas. Durante el tiempo que dura la historia, Fatma se ocupa de mirar impasiblemente “el horizonte”, “la lejanía” o “desde su ventana”. En numerosas ocasiones es comparada con elementos de la naturaleza: “era como una duna sumergida bajo la más alta marea de sus sueños” (16). En otras palabras, Fatma queda a merced de las fuerzas de la naturaleza.

En consecuencia, creemos que el personaje femenino es una elaboración empleada como elemento estético, no es un personaje sujeto; por el contrario, es un instrumento de placer manejado por el narrador con la finalidad de suscitar deleite en el lector. El sujeto femenino es articulado bajo ciertos parámetros empleados por una instancia masculina y hegemónica. Es

por ello que nos interesa el postulado neofeminista de la postmodernidad, defendido por Nelly Richards, puesto que se aplica a la deconstrucción de las imágenes convencionales de feminidad que “el discurso de la representación sexual ha ido patriarcalizando, desconjugando para ello las marcas enunciativas y comunicativas que traman su espectáculo” (65).

En el relato, la instancia narrativa, locutora principal, tiene un lugar preponderante puesto que se implica en la historia, su visión es panorámica y absoluta; además, logramos identificar su postura ideológica, la cual se identifica como una voz masculina perteneciente a la cultura occidental. El narrador no conoce bien al personaje femenino, o lo conoce de manera fragmentada. Se perciben numerosas dudas, por ejemplo los “parecía saber” (27) o “creyó comprender (31) pueden atribuirse a una voz extranjera que percibe a la mujer árabe con la imaginación y fantasía inherente a un artista. Esta instancia locutora consigue acentuar rasgos tradicionalmente reconocidos y valorados en una mujer. Por ejemplo destaca la belleza, la sensualidad, la juventud, la sensibilidad, la pasividad y la disponibilidad de la heroína. Las dos últimas condiciones se comprueban cuando reiteradamente la protagonista aparece “fija en su ventana” (16), mirando el horizonte marino. En este espacio, “la ventana”, antiguo tópico español que anuncia una situación amorosa, transcurre gran parte de la vida de Fatma. Desde allí, a través de las celosías que “la ocultan del exterior” (16), mira al mundo melancólica, distraída, anhelante, triste, en un estado de semi-ensoñación. El narrador, que se complace en detallar dichos estados emocionales, que mortifican a Fatma, se asemeja en su conducta, a un sujeto “voyeur”. En efecto, la visión minuciosa permite obtener placer visual que conmueve tanto al locutor como al lector. Jenifer Yee apunta en su obra que “en Orient la femme semble nécessairement vouée au malheur” (202). Según Yee, las historias de amor que representan al *amour arabe* “se représentent comme *typiques*, et le lecteur occidental aurait toute raison de croire qu’aucun amour heureux ne fût possible dans les pays arabes” (203). En

la novela Los nombres del aire, el narrador se dirige supuestamente a un narratario extradiegético interesado en el despertar erótico de una joven de origen árabe. Esta instancia de recepción interna puede coincidir con las intenciones del destinatario externo, es decir, del lector. Como ya sabemos, el código utilizado en la narración se encuentra salpicado con referencias árabes las cuales son explicadas en la misma novela. Recuérdese las descripciones del “hamman”. Otras veces ese contexto extranjero es explicado detalladamente en los medios de difusión masiva. Por lo tanto, según los parámetros del autor, existe un receptor que participa activamente de la historia sin cuestionar la alienación de la muchacha.

Desde el punto de vista lingüístico, en el texto, se destacan numerosas opiniones de juicio, las que forman parte de la estructura del personaje femenino y que se han identificado, además, con el género femenino. Como decíamos en el párrafo precedente, la protagonista posee las cualidades que satisfacen a un sujeto masculino, logrando así que cumpla con algunos de los típicos clichés que se le atribuyen a las mujeres en comunidades árabes. En consecuencia, Fatma representa el “fantasma” masculino occidental de la mujer árabe, especialmente de la “odalisca” o de la mujer que forma parte de un “harem”.

### **El *fantasma* masculino occidental: la odalisca**

Esta visión “fantasmée” se encuentra representada en la portada de la novela, en la edición de Alfaguara de 1996, al presentar una puesta en escena de la imagen de la pelvis de una mujer recostada de perfil, rodeada de terciopelos, lentejuelas doradas y velos de color rojo intenso. En este aspecto, Yee nos informa acerca de un poema que comienza con la descripción “du boudoir imperial décoré en pourpre et or” (197). Por cierto, esta imagen tiende a ser relacionada con la seducción que simbolizan las “odaliscas”, criaturas del imaginario occidental, y con todas aquellas figuras femeninas que forman parte del harem en Oriente. Esta visión estereotipada de belleza esbelta y delicada asocia la odalisca, además, con el lujo y el refinamiento que se presupone existe al interior de un harem. Cabe señalar que en

la primera edición de Joaquín Mortiz de 1986, la imagen que ilustra la portada es la figura de *La odalisca*, obra del pintor Mariano Fortuny (1838-1874). Este artista perteneció a la escuela española y realizó su primera estadía en Marruecos en 1860, ya que fue enviado allí por la ciudad de Barcelona para seguir a la expedición militar.

Se puede considerar entonces, que en primer lugar, la portada y el sujeto femenino que acapara el relato coinciden con las características de la visión extranjera que imagina el mundo oriental exótico; especialmente, la presencia femenina. Las palabras de Malek Alloula en la introducción de su obra Le harem colonial: images d'un sous-érotisme apuntan en esa dirección cuando escribe: “L’orientalisme pictural et littéraire contribue à préciser les traits variés de ce rêve suave dans lequel l’Occident est plongé depuis plus de quatre siècles. Il met en place le fantasme” (Introducción). De igual modo, el autor indica que conforme con Le vocabulaire de la psychanalyse, se atribuye la siguiente definición de “fantasme”: “Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus au moins déformée par le processus défensifs, l’accomplissement d’un désir et, en dernier ressort, un désir inconscient” (81). Por su parte, Yee opina acerca de las jóvenes moriscas prisioneras, “Ce sont des images qui appartiennent au répertoire de l’erotisme exotique, certes; elles ont aussi pour fonction d’impliquer le spectateur dans un rôle actif potentiel qui est très flatteur pour lui. La mise en scène photographique de la jeune beauté emprisonnée est un appel au secours” (210).

El “fantasma” se puede comprobar en las obras pictóricas de los artistas que plasmaron en sus cuadros el imaginario occidental en relación con la mujer oriental. Me refiero especialmente a los siglos XIX y principios del XX, cuando se llevó a efecto la colonización del Oriente mediterráneo y de Africa del norte. Michel Thévoz, en su obra L’Académisme et ses fantasmes (1980), afirma que el orientalismo comienza con las conquistas coloniales (75), asimismo, explica que la participación de los pintores en la colonización tenían por misión ilustrar hechos heroicos. No obstante, “les peintres participent à la destruction d’une culture;

aussi bien leurs peintures apparaissent-elles non pas comme le reflet mais comme l'anéantissement de leur objet" (78).

Por otra parte, Malek Alloula comenta en su ensayo que el colonialismo, con la llegada de regimientos militares y el séquito de acompañantes que giraban en torno a esa multitud jerarquizada, consintió la búsqueda de exotismo y de folklore, y creó así el orientalismo.

### **El orientalismo**

Según Edward Said, especialista del orientalismo, muchos políticos, intelectuales y artistas del siglo XIX y XX se preocuparon de crear una imagen que no corresponde a la verdadera, por la sencilla razón que la labor de los orientalistas es en esencia, subjetiva. En otras palabras, el discurso orientalista es una visión política de la realidad. Su estructura, añade Said, acentúa la diferencia entre lo que es familiar, es decir el Occidente, y lo que es extranjero, en este caso el Oriente: "ellos" o el "otro". Como la cultura occidental es más fuerte, puede permitirse penetrar el gran misterio asiático y darle una forma (59). Para Said la delimitación se traduce tanto por el lenguaje como por sus instituciones, y el crítico demuestra en su obra que la realidad orientalista es inhumana y persistente. De hecho, la influencia universal del orientalismo se ha mantenido hasta nuestros días, lo cual se verifica en el interés que suscita en las universidades de Estados Unidos por ejemplo, donde existe el especialista de aires culturales o *area specialist*. Said opina que el imperio americano es el que desplazó a las potencias colonialistas europeas de siglos anteriores en la escena de la política internacional (60-72). La obra de Edward Said es imprescindible para comprender la influencia que el orientalismo ha ejercido en los dos siglos precedentes y que continúa todavía nutriendo numerosos textos. Para Said, "L'Orientalisme est science de l'orient qui place les choses de l'Orient dans une classe, un tribunal, une prison, un manuel, pour les analyser, les étudier, les juger, les surveiller ou les gouverner" (56).

Más específicamente, Said ofrece en su estudio la visión del escritor orientalista y para ello analiza a Gustave Flaubert, quien entre muchos otros estetas, utilizó su visita a oriente para escribir y explotar de una manera personal la “orientalización” del Oriente. Es interesante destacar que la posición de Flaubert concuerda en muchos aspectos con la del escritor mexicano Alberto Ruy-Sánchez, puesto que ambos realizaron una peregrinación en comunidades árabes y que posteriormente, plasman y trasladan sensaciones de ese ámbito extranjero a sus novelas. Said explica la experiencia del escritor francés del siglo XIX claramente en las siguientes líneas: “L’Orientalisme de Flaubert, tout comme les autres orientalistes, est donc imprégné de l’esprit de la résurrection: il doit ramener l’orient à la vie, il doit le restituer à lui même et à ses lecteurs, et c’est son expérience de l’Orient dans les livres et sur les lieux, et sa langue pour la dire, qui feront l’affaire” (213).

Los textos de Flaubert destacan además, un tipo de mujer que se acerca mucho a la “femme fatale”, legendaria, sugestiva, sensual, delicada y provista de una sexualidad muda e insaciable, como el personaje femenino Salammbô –de la novela del mismo nombre- tal como lo indica Said. El crítico agrega que la mujer oriental es “un sujet et une occasion de rêveries” (215). Said concluye su argumento con la idea de que Flaubert buscaba una sexualidad de tipo diferente, quizás más libertina y menos cargada de pecado, en consecuencia, inaccesible en la Europa de esos años. Añade Said que con el tiempo, la sexualidad oriental se transformó en una mercancía tan normal como cualquier otra dentro de la cultura masiva, con el resultado que tanto los escritores como los lectores pueden obtener ese producto sin necesidad de viajar al Oriente (219).

Sin duda la reflexión de Said sobre la mujer oriental posee características similares al personaje femenino de la novela Los nombres del aire. Ruy-Sánchez presenta el Oriente al público mexicano sin necesidad de efectuar un costoso viaje a un lugar de costumbres diferentes; además, les evita confrontarse a una lengua extranjera. Del mismo modo, Ruy-



Sánchez pone de manifiesto un modelo femenino sexualizado que inicia la búsqueda de un sujeto que satisfaga sus deseos, los cuales en el relato son colmados por una cortesana. A la par, Los nombres del aire se ancla en una geografía exótica en un lugar lejano. En consecuencia, se deduce, por la confluencia de estos factores, una asociación entre oriente y la licencia sexual. Said apunta que en las novelas de Flaubert, se asocia el oriente “avec le vagabondage de la fantasie sexuelle” (218). Es más, continúa Said, la conocida heroína de Gustave Flaubert, Madame Bovary, no satisfecha de su vida burguesa, desea en sus sueños todos los clichés orientales: harem, princesas, esclavos, velos. Así pues, se verifica la obsesión del escritor francés por el Oriente (218). La etimología de la palabra “Oriente,” según la tesis de Susan Martin titulada “L’Orient mitique de Nerval”, informa que

“Orient vient du latin oriens, participe présent du verbe *oriri*: se lever, s’élancer hors de, naître. L’Orient c’est le début, la naissance, le soleil levant, contrairement à l’Occident (le pays des morts pour les Egyptiens) qui signifie tomber (chute de soleil à l’horizon) ou tomber mort. Dans l’ordre mystique, Orient signifie illumination et dans la tradition maçonnique le suprême degré de l’initiation est l’entrée dans l’Orient éternel par la mort. Le langage courant dit *désorienté* et non *désoccidenté*. Il désigne l’Orient comme le pôle de référence, la bonne direction” (16).

De tal modo que con esta descripción, el Oriente deviene el espacio simbólico del origen, del principio que se complementa perfectamente con la ubicación del topos geográfico mítico: el Oriente donde nace el astro solar, adorado por muchas civilizaciones antiguas.

Volviendo a Los nombres del aire, la crítica Oummama Aouad asegura que la novela “se sitúa en la línea de Madame Bovary,” puesto que “son excepcionales los casos de autores masculinos capaces de captar con tanta sensibilidad y sutileza la intimidad femenina” (2).

Aouad concretiza su propuesta diciendo que Fatma es sujeto porque es ella, en primer lugar, la que desea antes de ser deseada (2). En sentido opuesto a esta idea es mi apreciación acerca de la construcción del personaje femenino. Fatma no es sujeto autónomo, es una construcción sublimada de mujer, con rasgos típicamente valorados como femeninos en las mentalidades falocéntricas, como ya lo hemos indicado en páginas precedentes. De esta forma, se le hace un daño tremendo al mundo femenino puesto que altera las condiciones verdaderas, y con este procedimiento, la hace más inútil. En consecuencia, la mujer se convierte en instrumento, en objeto, quedándole como única fuerza su belleza y juventud, tal como en la novela en estudio.

La figura central que obsesiona a los artistas e intelectuales occidentales es el fantasma sexual sobre el cuerpo femenino, nos informa Alloula en la introducción de su obra. Agrega que los efectos son nefastos puesto que esta inmensa empresa de deformación sistemática, favorece el racismo y la xenofobia. En esta misma línea, el crítico Michel Thévoz opina que “l’énorme consommation d’odaliques, de femmes-esclaves, de bains turcs et de scènes de harem dans la France du XIX siècle illustre, si c’était encore nécessaire, l’attrance érotique à coloration sadique, des oppresseurs pour les vaincus” (76).

Las palabras “harem” y “odalisca” están cargadas de doble significado, en parte porque se han convertido en clichés que pintores, viajeros, embajadores y diplomáticos europeos han divulgado, tanto en literatura como en obras de arte. Es la imagen de un Oriente subjetivo y exótico. ¿Qué significa exactamente “harem”? La respuesta proviene de la autora marroquí Fatema Mernissi y su libro Le Harem et l’Occident (1996). La palabra harem proviene del vocablo *haram* que significa “lo prohibido”, lo que la ley religiosa impide, y la palabra “odalisca” se refiere a las esclavas que están al servicio de las mujeres del harem. Cabe señalar que Mernissi es defensora de los derechos humanos de las mujeres marroquíes y ha escrito varios volúmenes sobre esta temática. Es por ello por lo que comenta sobre el significado implícito de estas palabras y cómo los occidentales las comprenden. Para los

Europeos y americanos es, como bien lo dice Mernissi, “une sorte de lieu orgiaque où les hommes réussissent un miracle impossible en Orient: jouir sans entraves de la multitude de femmes qu’ils ont réduites en esclavage” (20-21). Para justificar su propuesta, esta autora se basa en la existencia del harem elaborado a partir de imágenes que los artistas han confeccionado, tanto en obras picturales como en el cine, especialmente el hollywoodense. La autora ofrece numerosos ejemplos entre las artes visuales; para ello nombra las películas *Aladino y la lámpara maravillosa* y *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, producidas por la Twenty Century Fox, filmadas en 1917 y 1918 respectivamente. Incluso el sujeto se sigue trabajando en versiones más contemporáneas como *Lawrence de Arabia* (1960), cuyo héroe fue personificado por un actor inglés. Actualmente el sujeto se reelabora con la variante que el imaginario oriental es trasladado y adaptado en películas para públicos infantiles. Incluso Mernissi nombra la ópera *Aida* de Verdi y el ballet *Schéhérazade*; ambos concuerdan en la misma idea que obsesiona el imaginario europeo: “le harem y est décrit comme un paradis sexuel peuplé de créatures nues, vulnérables, et parfaitement heureuses de leur captivité” (21). Para Mernissi un verdadero harem no tiene nada que ver con esta concepción idílica y lo puede consolidar con propiedad, puesto que ella afirma haber nacido en un harem. Este último, asegura la autora, es un lugar que le recuerda principalmente a su familia, cuyos componentes viven en un palacio opulento con jardines privados, y donde conviven una multitud de personas: mujeres, matrimonios y niños, los cuales comparten un mismo espacio que no satisface los requerimientos de intimidad de las parejas, lo que va en detrimento de su vida privada. Así, esta limitación del espacio común se resume en una eterna frustración de las esposas y concubinas, puesto que todas deben aguardar que el amante disponga y divida el tiempo para compartirlo con ellas.

Por otra parte, la mujer musulmana, opina Mernissi, es una fuerza incontrolable, “un *autre* insondable”, la mujer es el símbolo de la diferencia, y fuerza la comunidad a aceptar

elementos heterogéneos y a admitir la diversidad (30). No obstante los motivos que emplea esta autora para demostrar la fuerza femenina musulmana, se sorprende de la visión estereotipada que todavía maneja la cultura occidental respecto a la mujer árabe, vista como pasiva, sumisa, disponible y para nada amenazante. Su harem se refiere a la realidad histórica y no al harem idílico del poder hegemónico que tergiversa el sentido de las voces (21).

Señalamos así dos versiones opuestas para un significado que interesa en primer lugar a los artistas como lo mencionábamos en páginas precedentes. De igual modo, reiteramos que la visión “fantasmée” de la mujer oriental se remonta a principios del siglo XVIII, tal como lo proponen varios autores. Entre ellos se destaca la obra de Lynne Thornton denominada La femme et la peinture orientaliste (1985). Thornton apunta que la historia de Las mil y una noches fue lo que desencadenó el inmenso interés de los europeos por el mundo árabe. En su estudio, comenta que el éxito de sus cuentos se debe a que éstos “soient marqués d’une forte spiritualité, les thèmes de sexualité, d’amour et de violence, d’humour et de ruse transpirent l’image indélébile d’un monde oriental poétique, érotique et brutal” (6). Por su parte, Mernissi comenta en su libro L’harem et l’occident su postura sobre Schéhérezade, la heroína de Las mil y una noches. Allí lo que intenta demostrar es que la mujer árabe se debe valer de su inteligencia y no solamente de sus atributos físicos para poder sobrellevar la vida inestable en la intimidad de un harem (49).

De igual manera, Mernissi nombra a pintores contemporáneos que prosiguen esta tradición de la mujer árabe “orientalizada”, como Matisse, Ingres, Delacroix y Picasso. Estos artistas son ejemplos concretos de europeos que en sus obras presentan odaliscas lascivamente desocupadas y desnudas. De esta forma, comprobamos que la visión estereotipada de sujetos femeninos orientalizados persiste en el imaginario masculino occidental. La escritora marroquí nos informa, además, que las pinturas occidentales se oponen al arte oriental, especialmente a las conocidas miniaturas turcas. Allí las mujeres del harem aparecen como

hiperactivas, vestidas y armadas de arcos y flechas, cabalgando en carreras incontrolables. Esta noción de las mujeres, agrega Mernissi, se puede comprobar también en documentos históricos donde el hombre no se ve como el héroe dominador y seguro de sí mismo, dado que la mujer perteneciente a un harem es una hembra frustrada, peligrosa y dotada de un cerebro que le permite analizar su situación y actuar en consecuencia (25).

En Los nombres del aire, Fatma, la protagonista de la historia, cumple con varias características atribuidas a una odalisca, con la connotación occidental que se le adjudica a la palabra. En primer lugar, no se puede obviar la imagen seductora que se presenta en la portada, y luego, la representación ingenua de la joven que obedece a una voz masculina, como ya hemos explicado en páginas precedentes. Ambas ideas confluyen en una concepción sexista que menosprecia y discrimina al mundo femenino. El sujeto femenino se somete al narrador que ofrece un retrato de la joven moldeable al deseo de su voz. Al respecto, Bajtín en Esthétique et théorie du roman, sostiene que el locutor en el género novelesco es un individuo social cuya voz es la que se escucha en el texto dicho locutor tiene una visión particular del mundo y de la vida. Señala, además, que se deviene ideólogo de un discurso cuando se hace sentir la palabra autoritaria y persuasiva, y que este discurso convence desde el exterior (153-155). El narrador sabe que “Fatma había dejado de oír a la gente con más desenvoltura que si fuera sorda, como quien se deja ocupar totalmente por otra música : una voz absorbente, una canción que llama” (25). Además, “Para los habitantes de Mogador, Fatma se convirtió pronto en algo más lejano que un cuerpo extranjero” (26).

El narrador de la novela Los nombres del aire es la única voz que se escucha en el texto; es él quien intenta persuadirnos de la ambigüedad del deseo humano, de la insatisfacción producida en aquellos que lo sienten y que lo buscan equivocadamente, de lo efímero de la satisfacción y de la persistencia del dolor y del recuerdo en los amores perdidos. En suma, el enfoque del narrador coincide con la filosofía de vida del autor, situada en el marco de la

existencia personal, y no con una búsqueda del personaje femenino en el sentido de indagar al interior de la conciencia de la muchacha.

Paralelamente, la instancia narrativa destaca en la protagonista su hermosura: “en el rostro de Fatma, en todo su cuerpo, la belleza ...” (41); su sensualidad: “sus labios parecían delineados para moldear el sonido de las más frágiles palabras, y humedecerse al morder la piel de los frutos extraños, ignorados pero presentidos en su boca” (41). Esta oración presenta numerosas connotaciones léxicas ambiguas, que pueden malinterpretarse. Una de ellas es aceptar la palabra fruto tal cual en lugar de fruta, que sería lo más adecuado. Los labios de Fatma están preparados para dar forma a los sonidos delicados que salen de su boca así como para morder los “frutos extraños”. ¿Se refiere a una fruta comestible? ¿Porque razón no emplea el término femenino frutas? Las siguientes opciones para interpretar los “frutos extraños” son o un sintagma con sentido metafórico sobre los órganos sexuales, o un eufemismo.

A mi parecer, la voz narrativa presenta un discurso sexuado que manipula las palabras en favor de un estereotipo sexual femenino, y que por medio de este discurso, sustenta el poder hegemónico. La investigadora Luce Irigaray en su ensayo “Discours de femmes et discours d’hommes,” afirma que “En français (ainsi qu’en langues romanes), le féminin reste une marque secondaire syntaxiquement, même pas une norme, et les noms marqués du genre féminin ne sont pas ceux qui sont considérées comme désignant le plus de valeur” (38). En este caso, el narrador utiliza el género masculino para referirse a los “frutos extraños.” De esta manera, le concede más valor a un fruto que marca lo masculino en detrimento de su homólogo femenino.

Siguiendo la línea del texto, las descripciones conllevan un procedimiento cadencioso de relatar los detalles, lo que hace resaltar notoriamente la inactividad y desocupación de la protagonista: “Cuántas veces, sentada en su ventana, dejaba deslizar sus dedos sobre sus

labios, lentamente, de tal manera que ella misma no sabía si su dedo venía de un lado o del otro, porque más bien parecía recorrer profundidades (42).

No se puede obviar que esta forma de ver a la mujer comparte características que coinciden con las mujeres del harem cuando se comentaba la disponibilidad, la ociosidad, la pasividad de las mujeres retratadas por los artistas y que constituyen parte del imaginario occidental. Igualmente, la muchacha nos parece extraña puesto que no tiene vinculaciones amistosas, ni lazos familiares, a excepción de su abuela Aisha. La anciana, de acuerdo con sus facultades, pertenece más al mundo de los muertos que de los vivos. Fatma es incapaz de establecer relaciones sentimentales y rehuye a los aldeanos; no obstante que se inicia en ella el despertar erótico, las relaciones que instaura son tan efímeras que no poseen mayor significancia. Por otra parte, la joven aparece frecuentemente en su ventana con celosía como una prisionera, inaccesible. Alloula, en su estudio, lo discierne perfectamente cuando escribe, “ces femmes encagées, le photographe commence à les dénuder, à érotiser leur corps qui se dérobe mais qui par son retrait même révèle le voyeurisme de l’opérateur” (22).

Este diagnóstico se emparenta con la idea de un triángulo “sobrentendido” formado por las instancias que participan en el relato; de tal forma que encontramos un “yo” que atañe al narrador, un “ella” que es la protagonista y un “él” que le corresponde al lector. Para que se realice una puesta en escena perversa, se necesita un desafío que se concrete por medio del acto del lenguaje para que provoque una reacción en la conducta del “otro”, es decir del lector. El desafío se caracteriza por un acto del lenguaje que suscita una reacción en el espectador. El relato se narra en “prosa de intensidades” construida con metáforas y con un conjunto léxico apropiado para provocar reacciones físicas intensas en el lector, tal como lo afirma López Baralt en su estudio (61-68). El carácter de perverso le corresponde al narrador que realiza la puesta en escena y denota, según los estudios freudianos, una desviación sexual respecto a una norma.

Siguiendo con la idea de una triada, Alloula opina que “démonter la mise en scène, c’est retrouver cette triade originelle que sont le photographe, son modèle et son studio” (23). Añade además, que esta visión deja ver el fantasma colectivo que es propio al colonialismo y que no se refiere al fantasma individual, porque en ese caso el asunto sería una anécdota (23), es decir, un hecho trivial sin relevancia. La joven espera pasivamente a alguien o a que suceda algo, como un modelo fotográfico que se tiene a distancia del objetivo. En este orden de ideas, Alloula opina que “La photographie nourrit le voyeurisme du photographe, mais ne le satisfait jamais parce que ce voyeurisme, comme structure désirante, n’a ni début ni fin, il est informel en dehors de la pulsion qui le caractérise “ (47).

La insatisfacción de la protagonista se traduce por una melancolía que la afecta desde el principio hasta el final de la historia. Para el narrador es más importante describir lo pintoresco de las costumbres, como los baños públicos o el “hamman” (48-59), en lugar de explicar alguna de las causas de su tristeza. La melancolía proviene de la simbiosis de dos palabras griegas, “melas,” negro, y “kholê,” bilis (humor segregado por el hígado). El significado se refiere a una tristeza vaga, depresión profunda. Ese estado visceral se les adjudicaba a los esclavos negros que añoraban su territorio y sus lazos afectivos cuando residían en tierras nuevas. Fatma padece la depresión antes y después del encuentro amoroso que sostiene con Kadiya, su deseo acaso nunca fue satisfecho en forma plena. Como sean las circunstancias, una aventura sexual nunca complace ampliamente las necesidades sentimentales de ningún sujeto. Por lo tanto, la visión enfocada es parcial y depende nuevamente de la voz locutora que cree que presenta los hechos objetivamente. Según mi opinión, sólo se ofrece un fragmento del universo erótico femenino. Éste además, es visto desde un ángulo privado, los pensamientos de la protagonista se conocen sólo a través del narrador que se complace más en detallar las sensaciones corporales y atractivos físicos de la joven.



La breve relación erótica con la cortesana Kadiya, que acontece en el hamman, también parece ser un fantasma del narrador al añadir una puesta en escena de lesbianismo de una odalisca blanca con una esclava de piel oscura. Thèvoz indica que esa imagen se inicia con un pintor de segundo orden, a finales del siglo XVIII, que instala su estudio como un bazar oriental. “Monsieur Auguste” es el primer especialista de turquerías y odaliscas: “on lui doit, semble-t-il, l’indéracinable stéréotype de l’odalisque blanche et de l’esclave noire” (76).

El fugaz encuentro amoroso entre Fatma y Kadiya cambia el carácter de la joven, que se vuelve impaciente y ansiosa al iniciar una búsqueda estéril sin ningún plan de acción que le solucione el problema. Todo queda por cuenta del azar y de las probabilidades, Fatma no tiene iniciativa y se conforma pasivamente con la subordinación. Ante esta situación se compara a Fatma con una planta que se vendía con el nombre de impaciencia; ésta última buscaba desesperadamente la luz: “Fatma veía en esa inclinación exagerada hacia la ventana una coincidencia feroz consigo misma: ella así miraba todo” (81). De igual manera sucedía con la mirada de Fatma que quería seguir los pasos de Kadiya. Una planta doméstica no cambia de lugar, es estática y pasiva, espera que alguien la alimente y le procure los cuidados necesarios para no morir. ¿Es esa la resolución de Fatma como sujeto pasivo?

Es posible que Fatma se mueva con cierta libertad al carecer efectivamente de familia y de parentela masculina que controlen su vida, como se acostumbra según las leyes coránicas. En cuanto a los personajes masculinos que giran en torno a la heroína, se trata de aldeanos que habitan el puerto de Mogador. Son los pretendientes de la joven, que no se inmuta frente a sus sosas declaraciones de amor. Así, Amjrus y Mohamed son personajes que continúan la tradición del hombre musulmán que cree que, por medio del matrimonio, una mujer tiene una deuda de por vida con el esposo. En consecuencia, todos los hombres que participan en la historia son seguidores de la autoridad falocéntrica, son superiores en cuanto a recursos materiales puesto que son capaces de ganarse la vida. La excepción a la regla es el “señor de un

territorio,” quien es una mujer de treinta años que domina una región y que se conecta con la historia de Ahmed y los tatuajes (37). No obstante, esa mujer se comporta como un varón a la hora de decidir proyectos importantes.

### **Personajes masculinos**

En cuanto a los varones, es verdad que el porvenir que pueden ofrecerle a la muchacha no se perfila como muy atractivo, no por los recursos materiales que puedan aportar, sino por la falta de imaginación. La reacción de Fatma hacia los hombres de su comunidad es de repelencia, el contacto con sus coterráneos le produce rechazo. En la novela leemos, “Fatma tuvo que replegarse frente a la procesión...sentía frío y la polvareda la ahogaba, la algarabía la aturdió” (48). Jenifer Yee apunta que en las novelas coloniales el tema de la crueldad del hombre oriental con sus mujeres es abundante. De manera general, la mujer padece siempre el mismo destino: “le mariage avec un inconnu, la soumission à la belle famille...” (207). Además, la mujer indígena “est née pour être la victime de tous les hommes sans exception et de toutes les femmes sauf sa mère” (209-210). Yee, en sus comentarios, se refiere a heroínas de la etnia kabila, moriscas y algerianas, es decir, alude a las mujeres indígenas de Africa del Norte como Fatma. Cabe agregar, para completar la idea de Yee, que los pueblos colonizados son tan violentos y abusivos con sus mujeres que la llegada del colonizador es el único medio para salvarlas de tan cruel destino (211).

La visión de los sujetos masculinos coincide supuestamente con la idea del narrador que ve a los aldeanos como simplones, presumidos, brutales, en fin... plenos de características negativas. Cabe preguntarse si es también la imagen que tiene el narrador de los hombres árabes. Edward Said ha comentado que el árabe musulmán se ha convertido en una figura de la cultura popular americana puesto que el cine y la televisión lo asocian al libertinaje o a un ser deshonesto y sanguinario, intrigante, sádico, traicionero, vengativo; en resumen es un

personaje abyecto. Sus papeles son de conductor de camellos, mercader de esclavas, traficante, rufián, y cuando es jefe, él es la cabeza de una banda de piratas o de guerrilleros (318-320).

Así como los varones carecen de cualidades, las mujeres hacen acopio de atributos meramente sensuales donde se enfatizan sus atributos físicos, reafirmando con ello el imaginario social y las convenciones típicas de las instituciones de poder. Los cuerpos femeninos sexualizados comparecen desnudos: recordemos las imágenes del hamman en Los nombres del aire o de la mujer que corre hacia el mar con la intención de darse un baño y tiene “la cintura suave y el pecho vibrante” (43). Otras veces, en la novela se resalta lo bello de un cuerpo como los *brazos* “de la negra esbelta que vende leche” (43). Estas imágenes se multiplican a lo largo del relato como estrategia discursiva para acaparar la atención de la masa de lectores que reciben determinados efectos ya concebidos. Consecuentemente, es la visión del narrador la que se encarga de transmitir los sentimientos y sensaciones de la protagonista, logrando con ello un discurso en el cual los personajes femeninos se articulan en torno a los más conocidos estereotipos. En resumidas cuentas, podríamos afirmar que la protagonista se configura a partir de una serie de clichés: la odalisca (o la mujer del harem); la “femme fatal” (misterio y sexualidad); la heroína árabe (desgraciada en amores); la oriental (exotismo y subordinación); la mujer en la novela colonial (la indígena y el hombre blanco). Desde luego, estos clichés han sido ya muy comentados en la crítica y en la teoría postcolonial aunque es necesario reiterarlos para demostrar cómo se concibe en la novela la otredad.

## Conclusión

Desde la perspectiva crítica, esta novela se distingue por dos discursos que provienen de diversas fuentes, la crítica académica y la periodística, siendo ésta última mucho más abundante que la primera. De acuerdo con el material examinado, deducimos que ambos discursos son importantes puesto que con ellos hemos estructurado este estudio que aborda el discurso orientalista y la manipulación del sujeto femenino. El discurso orientalista forma parte de nuestra propuesta y se justifica, pues el autor de la novela es un intelectual aficionado a las literaturas y cosas del Oriente. Su producción novelesca se inspira a partir de un espacio bien particular: Essaouira, puerto marroquí que conserva ciertos encantos que heredó de los mercaderes fenicios y luego portugueses que lo dominaron a lo largo de su historia. Sin duda, la ciudad figura como alter-ego integrado al mítico Mogador en que se ancla Los nombres del aire. De ese modo, Ruy-Sánchez proyecta, o mejor dicho, se desliza a un plano creativo para poner en juego su preocupación por este espacio árabe, dando a conocer así también los fantasmas recurrentes históricos-sociales del hombre de su época. Uno de ellos, y que se conecta directamente con la novela, es el personaje femenino, que consideramos como una representación desmesurada de sensualidad y características femeninas valoradas por el mundo masculino. Se trata, desde luego, de estereotipos archiconocidos que proponen una visión amputada del universo femenino, especialmente aquel que tiene relación con el deseo erótico del sexo opuesto. La heroína, muchacha de dieciséis años que se manifiesta a través del narrador, es una figura prisionera de un esquema anticuado, que agrada, pero de ninguna manera conmueve.

Un fenómeno peculiar se destaca en estos discursos. La crítica no manifiesta malestar por la subordinación del personaje femenino hacia una instancia hegemónica, incluso la mayoría de los textos se amalgaman con la propia teoría de Ruy-Sánchez. Es decir, los autores de

dichos artículos incrementan las ideas de Ruy-Sanchez ya sea en la dimensión arabista, en la del deseo erótico o en el estilo de escritura.

Solamente dos ensayos que forman parte del corpus crítico que estudiamos mencionan la problemática. Uno de ellos es el artículo de Severo Sarduy que formula: “Nombrar el aire es también hacerlo ver” (36). Allí comenta acerca de la tradición de la pintura *arabista* donde cita a Matisse, Fortuny, Claudio Bravo y Delacroix. De este último, comenta el cuadro de las *Mujeres de Argel* como cuadro representativo de esa escuela, el cual “irradia la tela de una luz reconocible, la de un sur mítico” (36).

Sarduy añade a otro arabista, que no está lejos de esa herencia, (en otro ámbito), “Pierre Loti” (36). En efecto, Pierre Loti (1850-1923) es un escritor francés reconocido por sus novelas catalogadas entre la literatura colonial exótica. Por ejemplo, Loti, en Le roman d'un spahi (1881), describe las peripecias de un francés que por diversas razones debe vivir en territorios lejanos a su patria. El protagonista entabla una relación amorosa con una joven lugareña cuyo romance siempre finaliza en forma trágica. El valor de las novelas de Loti reside especialmente en la mezcla de lo exótico con lo erótico, además de la descripción detallada y pintoresca de los lugares y de las costumbres que él mismo, como escritor-viajero, rescata con bastante fidelidad de los lugares visitados. Sus novelas se empapan de un tono poético y nostálgico que deja asomar su sensibilidad artística.

Por otra parte, las críticas españolas de la Garza Chávez y Paul Arranz reflexionan sobre los personajes femeninos en dos novelas de Ruy-Sánchez. Las autoras arguyen que los personajes femeninos son presencias más que personajes de caracteres (367); las mujeres son espacios o cuerpos que el narrador atraviesa como un fantasma (367), sin lograr penetrar su conciencia. Efectivamente, creemos que Fatma es una figura que encarna el deseo en la forma más subjetiva, es decir, desde la perspectiva privada del narrador que la presenta bella, joven

y desgraciada en amores. Por lo tanto, con estas características, coincide con los rasgos de las heroínas exóticas de los escritores orientalistas de fines del siglo XIX y principios del XX.

La ideología orientalista, que en este caso se inscribe en el discurso novelesco, tiende a identificarse con la obsoleta literatura colonial, que comprende también la literatura exótica y el relato de viaje. Estos componentes se encuentran en la obra Los nombres del aire. El personaje femenino denota subordinación e inferioridad con respecto al narrador puesto que es este último el que domina la situación en todo momento, adjudicándose un lugar en el relato, como si se tratara de otro personaje que emite juicios de valor respecto a la protagonista. En la literatura colonialista francesa del siglo XIX se distingue el tema de la mujer indígena en el encuentro y la comunicación con el "otro". De esta manera, la mujer exótica es catalogada con ciertos criterios estéticos pertenecientes al imaginario occidental y de acuerdo a ellos, la figura femenina es más o menos valorada.

El orientalismo es analizado por Edward Said, quien detecta los problemas que suscita la visión occidental del Oriente. Los críticos postcolonialistas, por su parte, han estudiado las consecuencias que se han producido en los sujetos colonizados. Han detectado también la problemática de los discursos de los narradores-viajeros y su visión respecto a las mujeres, generalmente objeto de sus fantasmas. Al narrador se le ha considerado adherente a la doctrina orientalista porque se ha comprobado que la heroína está subordinada a él y presenta además rasgos de inferioridad concernientes a su estructura. Se ha comprobado, además, que el narrador es un sujeto masculino no perteneciente a la comunidad magrebí de Fatma. El narrador parece fascinado por el Oriente, pero al mismo tiempo parece ser un doble movimiento de atracción y de repulsión el que manifiesta. Por un lado, atracción hacia los sujetos femeninos, la geografía, las costumbres. Y por otro, la repulsión se deja ver cuando se trata de calificar a los sujetos masculinos. Ellos son prepotentes, fanáticos, ingenuos y crueles.

Huelga señalar que la novela Los nombres del aire no se ha estudiado al interior de un contexto mexicano, ni tampoco nacional. Es probable que la postura de un mexicano tienda a identificarse culturalmente mejor con su propia literatura. Sin embargo, el crítico mexicano Ignacio Trejo Fuentes, apunta que la narrativa de Ruy-Sánchez es imbricada y que fue escrita bajo sistemas propios del escritor. Trejo Fuentes no detecta influencias de corrientes mexicanas en la obra de Alberto Ruy-Sánchez (109). A mi entender, la lectura de esta novela se sitúa dentro de la literatura colonial-exótica, la obra lo justifica plenamente y los argumentos para comprobarlo también.

A la luz de las discusiones anteriores, es importante notar que Alberto Ruy-Sánchez no forma parte ni de un movimiento, ni de un proyecto colonial, como sí lo hicieron Eugène Delacroix o Pierre Loti en sus respectivas épocas. Para el autor de la novela, en cambio, es parte más de un juego estético que proyecto de imposición. No obstante, es precisamente el uso tan ligero de estas convenciones orientalistas, particularmente en lo que se refiere a la manipulación del sujeto femenino lo que me produce malestar. Más aún cuando el autor organiza su estrategia discursiva dentro de un mercado de consumo, que él manipula con mucho éxito, tal como se demuestra en el primer capítulo de este estudio. Puede afirmarse entonces que los estereotipos de Oriente venden, y especialmente, la mujer sexualizada-exotizada.

## Bibliografía

- Affentranger-Kirchrath. Jawlensky le visage intérieur. Zurich: Benteli, 2001.
- Aguirre Romero, Joaquín. “La incidencia de las redes de comunicación en el Sistema Literario” Especulo 15 (1985). 18 enero 2003 <[www.ucm.especulo.es](http://www.ucm.especulo.es)>.
- Alloula, Malek. Le harem colonial. Genève-Paris: Slatkine, 1981.
- Aouad Lahrech, Oumama. “Mogador:puente colgante entre las dos orillas del Atlántico” 1998. 10 octubre 2001 <[www.albertoruysanchez.com](http://www.albertoruysanchez.com) >.
- Bakhtine, Mikhail. Esthétique et théorie du roman. Francia:Gallimard, 1978.
- Bourdieu, Pierre. Les règles de l'art. Ed. Libre Examen, 2ª ed. Paris: Seuil, 1992.
- Bueno, Raul. Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias. Lima/Pittsburgh: Latinoamérica Editores,1991. 65-72.
- Calvino, Italo. “Les niveaux de la réalité en littérature.”La machine littérature. Paris: XX, 1978. 85-100.
- Cymerman, Claude y Claude Fell. Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours. Paris: Presses Universitaires de France,1993.
- Cogniat, Raymond. Le romantisme. Paris: Septimus Editions, 1982.
- Corredor- Mateos, José y otros. La pintura del siglo XX. Barcelona: Juan Mañé; Lausanne: Grammont S.A, 1973.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad 1-la voluntad de saber. Coyoacán: siglo xxi, 2000.
- Fortuny, Mariano. La odalisca. 1862. Colección Particular. 18 diciembre 2003 < [www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com)>.
- Genette, Gérard. Figures I. Paris: Seuil, 1996.
- Gomis, Anamari. “Letras mexicanas en su tinta:cosecha narrativa.” Nexos 155 (1990). 23 marzo 2002 <[www.nexosvirtual.com.mx](http://www.nexosvirtual.com.mx)>.



- Irigaray, Luce. "Discours de femmes et discours d'hommes." Je, tu, nous. Paris: Bernard Grasset, 1990. 35-44.
- Jarrety, Michel y otros. Lexique des termes littéraires. Paris: Gallimard, 2001.
- Jawlensky von, Alexis. Côte de la mer méditerranée. 1907.
- López Baralt, Luce. "El simurg de Alberto Ruy-Sánchez" 1998.  
29 septiembre 2001. <[www.albertoruysanchez.com](http://www.albertoruysanchez.com)>.
- Marchese Angelo y Forradelas Joaquín. Diccionario de retórica, crítica y terminología Literaria. Barcelona: Ariel, 1994.
- Martin, Susan. L'Orient mitique de Nerval. Tesis. U de Montréal. 1987.
- Medina, Manuel. "El objeto y el sujeto del deseo: *Los nombres del aire* de Alberto Ruy-Sánchez" Literatura Mexicana 9.1 México: L.M.Schneider, 1998.158-165.
- "Melancolía." Diccionario de la lengua española. 22 ed. 2001.
- Mernissi, Fatema. Le harem et l'Occident. Paris: Albin Michel S.A., 1991.
- Monette, Pierre. "Critique artistique" Voir 11. 38 (1997) : 39.
- Paul Arranz, María del Mar y María Luisa de la Garza Chávez. "Alberto Ruy-Sánchez, calígrafo del erotismo". Revista Iberoamericana. 35.87. 1999: 359-368.
- Richards, Nelly. La insubordinación de los Signos. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Ruy-Sánchez, Alberto. Al filo de las hojas. México: Conaculta, 1988.
- - - . "Apuntes biográficos." 29 sep. 2001 <[www.albertoruysanchez.com](http://www.albertoruysanchez.com)>.
- - - . Artes de México 29 oct. 2001 <[www.artesdemexico.com](http://www.artesdemexico.com)>.
- - - . Cuentos de Mogador. México: Consejo Nacional Para La Cultura Y las Artes, 1994.
- - - . En los labios del agua. México: Alfaguara, 1996.
- - - . Entrevista. "Entrevista con Alberto Ruy-Sánchez. Geometrías del deseo." Por Ángel Gurría Quintana. 1996. 9 octubre 2001. <[www.albertoruysanchez.com](http://www.albertoruysanchez.com)>.
- - - . Entrevista. "Entrevista con Alberto Ruy-Sánchez." Por La Compañía de los

- libros. LibreríasGandhi, 2002. 5nov.2002 <[www.libreriasgandhi.com](http://www.libreriasgandhi.com)>.
- . Entrevista. "Entrevista con Alberto Ruy-Sánchez. La sensualidad de lo etéreo". Por Germaine Gómez Haro." 1992. 9 octubre 2001.< [www.albertoruysanchez.com](http://www.albertoruysanchez.com)>.
- . Entrevista. "Entrevista con Alberto-Ruy Sánchez. Prosa de intensidades." Por Tamiela Treto. Gaceta UNAM. Ciudad de México. 14 marzo 1988, 22-23.
- . "Escribir en las fronteras del cuerpo." 29 sep. 2001 <[www.albertoruysanchez.com](http://www.albertoruysanchez.com)>.
- . "La palabra en el diseño." (1995): 29 sep.2001 <[www.albertoruysanchez.com](http://www.albertoruysanchez.com)>.
- . Les visages de l'air. Trad. Gabriel Iaculli. Montréal: L'émeac, 1997.
- . Les visages de l'amour. Trad. Gabriel Iaculli. Montréal: L'émeac, 1997.
- . Los jardines secretos de Mogador. México: Alfaguara, 2002.
- . Los nombres del aire. México: Alfaguara, 1996.
- . Los nombres del aire. Colombia:Tercer Mundo Editores, 1994.
- . Mogador:The Names of the Air. Trad. Mark Shaffer. San Francisco:City Lights, 1992.
- . Los nombres del aire. Trad. Fatiha Benlabbah. Essaouira:Fundación Aliseos, 2000.
- Said, Edward. L'Orientalisme:l'Orient crée par l'Occidente. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- Sarduy, Severo. "La emigración de los tatuajes." Vuelta. 130 (1987): 35-36.
- 15 septiembre 2002 < [www.letraslibresinteractivas.com](http://www.letraslibresinteractivas.com)>.
- The Electronic Labyrinth. 20 mayo 2002 <[www.l'astrolabe.com](http://www.l'astrolabe.com)>.
- Thèvoz, Michel. L'Académisme et ses fantasmes. Paris: ACR Édition Internationale, 1985.
- Thornton, Lynne. La femme dans la peinture orientaliste. Paris: Editions de Minuit, 1980
- Trejo Fuentes, Ignacio. "Dos décadas de la narrativa mexicana". Perfiles Ensayos sobre literatura mexicana reciente. Com. Federico Patán. Boulder.University of Colorado 1992.
- 101-109.
- Yee, Yennifer. Clichés de la femme exotique. Paris: L'Harmattan, 2000.