

Université de Montréal

*La prosa de intensidades* en la narrativa  
de Alberto Ruy Sánchez:  
un habitar poético del mundo

par  
Mario Gingras

Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise (M.A.)  
en études hispaniques

Novembre 2006

© Mario Gingras, 2006



PB  
13  
U54  
2007  
v.004

## 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.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*La prosa de intensidades* en la narrativa de Alberto Ruy Sánchez:  
un habitar poético del mundo

présenté par :

Mario Gingras

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Javier Rubiera  
président-rapporteur

Monique Sarfati-Arnaud  
directrice de recherche

Monique Moser-Verrey  
membre du jury

Montréal, le 22 Janvier 2007

## Índice

<b>Índice</b> .....	iii
<b>Résumé</b> .....	v
<b>Summary</b> .....	vi
<b>Resumen</b> .....	vii
<b>Abreviaciones</b> .....	viii
<b>Dédicace</b> .....	ix
<b>Remerciements</b> .....	x
<b>Introducción</b> .....	1
<i>La prosa de intensidades</i> , herramienta para construir y habitar .....	7
<b>Capítulo 1</b> .....	15
‘L’homme habite en poète...’ en busca de una hipótesis de trabajo que pueda aclarar la necesidad de la <i>prosa de intensidades</i> en la narrativa ruysancheana	
<b>Capítulo 2</b> .....	26
Aplicación de la imagen poética elemental según Bachelard a la narrativa de Alberto Ruy Sánchez.	
2.1 La concha: una imagen que pueda generar y agrupar los símbolos en la estructura poética de <i>Los nombres             del aire</i> .....	31
2.2 Uso de la imagen de la « intimidad material » en <i>Los jardines             secretos de Mogador</i> .....	48
<b>Capítulo 3</b> .....	56
Aplicación de algunas <i>imago</i> o imágenes en redes de Lezama Lima en las novelas ruysancheanas.	
3.1 La <i>imago</i> de la ausencia presente en <i>Los nombres del             aire</i> .....	59
3.2 Las piedras .....	63
3.3 Una <i>imago</i> que le es propia: la fotografía .....	68

3.4 El uso de la foto en la narrativa de Ruy Sánchez, al cruce de lo histórico lezamiano .....	77
<b>Conclusiones</b> .....	85
<b>Bibliografías</b>	
Obras de Alberto Ruy Sánchez .....	89
Obras citadas .....	90
Obras consultadas .....	93
<b>Anexos</b>	
Documento adjunto 1:	Resúmenes de las novelas estudiadas ..... xi
Documento adjunto 2:	<i>En bleu adorable</i>
	Poema de Friedrich Hölderlin ..... xiv
Documento adjunto 3:	¿Quiénes eran Lehnert y Landrock? ..... xvi
Documento adjunto 4:	Las fotografías
	- Figura 1: La pareja ..... xix
	- Figura 2: Portada <i>NA</i> 1996 ..... xx
	- Figura 3: Portada <i>NA</i> 1987 ..... xx
	- Figura 4: Página de crédito <i>NA</i> 1987 ..... xxi
	- Figura 5: Portada <i>CM</i> ..... xxii
	- Figura 6: Símbolo de la mano ..... xxiii
	- Figura 7: Portada <i>JSM</i> ..... xxiv
	- Figura 8: Foto de la abuela completa ..... xxiv
	- Figura 9: Mano tatuada/nalgas-manzana .... xxv

## Résumé

L'œuvre d'Alberto Ruy Sánchez reflète tout à fait sa personnalité complexe et raffinée. Il parachève actuellement une tétralogie romanesque dont les thèmes et les personnages évoluent dans la cité mythique de Mogador. La présente étude est centrée sur quelques-unes des influences philosophico-littéraires qui animent la création de Ruy Sánchez. Celui-ci a choisi un genre littéraire poético-prosaïque qui répond davantage à ses besoins et qu'il a dénommé *prose d'intensités*. En introduction, nous dressons un bilan de ses trouvailles et de celles de la critique sur le sujet.

Au premier chapitre, nous établissons notre hypothèse de travail en expliquant les fondements de la création de Ruy Sánchez, à partir de quelques concepts tirés d'une conférence de Heidegger, *L'homme habite en poète*. L'intention est ici de démontrer que l'œuvre a, pour l'auteur et son lecteur, une valeur ontologique. Le corpus analytique de notre recherche portera sur deux niveaux du traitement de l'image, principalement dans deux romans: *Los nombres del aire* et *Los jardines secretos de Mogador*.

Au chapitre II, nous nous attardons sur le premier niveau, celui de l'image princeps selon Bachelard. Nous y approfondissons les images de la spirale, celles de l'intimité matérielle et, enfin, du labyrinthe. Dans le chapitre III, nous développons le second niveau, à savoir l'élaboration des images en réseau, soit de métaphores, soit de correspondances, etc. La conceptualisation réfère ici au système poétique de Lezama Lima. Nous analysons, entre autres, l'*imago* de l'absence présente. Cette partie se termine sur l'analyse d'une autre *imago*, propre à Ruy Sánchez, la photographie. Selon nous, celle-ci recoupe l'*imago* historique de Lezama.

En conclusion, nous parvenons au constat que la création du cycle mogadorien est bel et bien cette « mesure aménageante » dont parlait précédemment Heidegger. *L'habiter poétique* de cet univers romanesque est, pour Ruy Sánchez, une véritable mine d'exploitation créatrice qui repousse sans cesse ses propres limites.

**Mots clés :** Alberto Ruy Sánchez — littérature mexicaine contemporaine — prose d'intensités — *l'habiter poétique heideggerien* — image princeps — *imago* lezamienne.

## Summary

Alberto Ruy Sánchez's life work entirely reflects his complex and refined personality. He is currently completing a novelistic tetralogy which themes and characters take place in the mythical city of Mogador. The current study focuses on some of the philosophical and literary influences which give life to Ruy Sánchez's creation. The author has chosen a poetic-meets-prosaic literary genre that is better adapted to suit his needs. This he called *prose of intensities*. In our introduction, we present a summary of his findings and those of the critics on the topic.

In the first chapter, we establish our main hypothesis by explaining the foundations of Ruy Sánchez's creation, using as our starting point notions taken from a conference by Heidegger, *Poetically Man Dwells...* The intention here is to demonstrate that the work has an ontological value for both the author and the reader. The analytic corpus of our research will focus on two levels of image conceptualization, mainly found in two novels: *Los nombres del aire* and *Los jardines secretos de Mogador*.

In chapter II, we focus on the first level, that of Bachelard's *primary image*. We look further into spiral images, material intimacy images, and finally, labyrinth images. In chapter III, we develop the second level, which is the elaboration of images in networks, either of metaphors, or of correspondences, etc. The conceptualization here refers to Lezama Lima's poetic system. Among others, we analyze the *imago* of present absence. This part ends with an analysis of another *imago*, specific to Ruy Sánchez: photography. We locate it with respect to Lezama's historical *imago*.

In conclusion, we are able to establish that the creation of the mogadorian cycle is indeed Heidegger's *dwelling measure*. Truly, for Ruy Sánchez, the poetic dwelling-in of this novelistic universe is a mine of creative exploitation which stretches its own boundaries without end.

**Keywords:** Alberto Ruy Sánchez — contemporary Mexican literature — prose of intensities — the *heideggerian poetic dwelling-in* — primary image — lezamian *imago*.



## Resumen

La obra de Alberto Ruy Sánchez es el reflejo cabal de una personalidad a la vez compleja y refinada. Actualmente, está terminando una tetralogía novelesca cuyos temas y personajes se despliegan en torno a la ciudad mítica de Mogador. El estudio a continuación se centra en algunas influencias filosófico-literarias que animan la creación de Ruy Sánchez. Éste, para expresarse, eligió un género que dosifica poesía y prosa, la llamada *prosa de intensidades*, que más colmaba sus necesidades. La segunda parte de la introducción establece un estado de la cuestión que apunta a los hallazgos del autor y de sus exegetas al respecto.

El primer capítulo plantea la hipótesis de trabajo en la cual se explica los fundamentos creativos de Ruy Sánchez a partir de algunos conceptos sacados del texto de Heidegger, *L'homme habite en poète...* Con ello se quiere demostrar que la obra posee un valor ontológico tanto para el escritor como para su lector. Nuestro corpus analítico apuntará hacia dos enfoques en el tratamiento de la imagen, principalmente en dos novelas: *Los nombres del aire* y *Los jardines secretos de Mogador*.

El segundo capítulo está dedicado al análisis de la imagen princeps según Bachelard. En él se profundiza las imágenes de la espiral, de la intimidad material y del laberinto. En el tercer capítulo, se desarrolla otro enfoque que consiste en la elaboración de las imágenes en redes, ora de metáforas, ora de correspondencias, etc. Aquí, la conceptualización se refiere al sistema poético de Lezama Lima. Entre otras, se analiza la *imago* de la ausencia presente. La última *imago* en la que nos detenemos largamente es propia de Ruy Sánchez: la fotografía. Según vemos, ésta entrecorta la *imago* lezamiana de lo histórico.

Para concluir, constatamos que la creación del ciclo mogadoriano es la “mensura acondicionante” de la que hablaba Heidegger en su conferencia. Para Ruy Sánchez, el *habitar poético* del universo novelesco es fuente inacabable de creación, alejando sin tregua sus propios límites.

**Palabras claves :** Alberto Ruy Sánchez — literatura mexicana contemporánea — prosa de intensidades — el *habitar poético heideggeriano* — imagen princeps — *imago* lezamiana.

## Abreviaciones

n.b. Para aliviar el texto, los títulos largos, citados con más frecuencia, han sido abreviados.

### Obras de Alberto Ruy Sánchez:

<i>Los nombres del aire</i> .....	NA
<i>Los jardines secretos de Mogador</i> .....	JSM
<i>Cuentos de Mogador</i> .....	CM

### Obras de Gaston Bachelard:

<i>La poética del espacio</i> .....	PE
<i>La poétique de la rêverie</i> .....	PR
<i>La terre et les rêveries du repos</i> .....	TRR
<i>La terre et les rêveries de la volonté</i> .....	TRV

## Dédicace

À la douce mémoire  
de mon ami Luis Collazo,  
fauché dans la vingtaine.  
Tout commença par  
le gracieux larcin d'un livre  
offert en cadeau.

Luis est à présent l'un  
des nombreux noms du vent.

## Remerciements

Je serais très ingrat de ne pas faire part ici de toute ma gratitude envers le Dr Alberto Ruy Sánchez pour son accueil et sa générosité. De profonds remerciements vont aussi à la Dra. Monique Sarfati-Arnaud dont la vigilance a permis que ce long enfantement ne se solde pas par une simple césarienne; à M. Jean Grondin pour avoir accepté de pratiquer sur l'indécrottable littéraire que je suis une vaillante maïeutique heideggerienne; à mon frère Jacques pour avoir foncé avec moi; à mes amis Gilbert, Teresa, Lucie, Héctor, Carmen Sofia et Catherine; à l'admirable équipe de la Casa de las Américas; au Dr. Javier Rubiera pour sa révision minutieuse et implacable, mais nécessaire; ainsi qu'à tous ceux et celles à qui j'ai fait honteusement subir les affres de mes obsessions au cours de ces longs mois. Sans vous, ce travail, en dépit de toutes ses malhabiles faiblesses, n'aurait jamais pu être porté à terme.

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait.

*Á l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Marcel Proust

## Introducción

No es al azar que se debe el epígrafe proustiano que encabeza nuestro proyecto, pues ahí se sugiere que renombrar la realidad significa volver a crearla. Más avanzado en el siglo XX, Martín Heidegger afirmará lo mismo diciendo que alguien que reflexiona sobre la historia del *sein*, o sea sobre las bases ontológicas del universo y el desarrollo del hombre en y con el tiempo, ha de buscar otra forma de pensar para alcanzar y expresar su esencia. El filósofo apuntará también que la poesía sirve justamente a esto. Siguiendo el mismo nexo, una lectura atenta de la obra de Alberto Ruy Sánchez, escritor mexicano contemporáneo, nos indicará que su quehacer creativo tiende hacia la misma finalidad. Este autor lleva ya más de quince años escribiendo una tetralogía novelesca cuyos tres títulos disponibles son: *Los nombres del aire* (1987<sup>1</sup>), *En los labios del agua* (1996) y *Los jardines secretos de Mogador. Voces de tierra* (2002). La encuesta que nos proponemos llevar a cabo consiste en el análisis del *habitar poético* por Ruy Sánchez de un espacio idealizado, la ciudad reinventada de Mogador, a partir de una narrativa que le es propia, o sea la *prosa de intensidades*. El tema no exige un estudio pormenorizado de la obra completa, en cambio el examen de una sola novela tampoco sería suficiente. Por ende, optamos por ampliar nuestro propósito hasta incluir dos obras y más. Así, los ejemplos que apoyarán nuestras aserciones originarán principal, pero no exclusivamente, de *Los nombres del aire* y de *Los jardines secretos de Mogador*. Pero, antes que nada,

---

<sup>1</sup> En el presente trabajo, nos referiremos sobre todo a la edición Alfaguara de 1996. Sin embargo, los datos de ambas ediciones se encuentran en nuestra bibliografía de las obras de Alberto Ruy Sánchez (pág. 89).

con el fin de arraigar nuestra investigación en un terreno más sólido, expondremos de antemano las características de la *prosa de intensidades*, forma literaria privilegiada por Ruy Sánchez.

A pesar de su escasa utilización en el México de hoy, el género de la prosa poética (otra denominación para la *prosa de intensidades*) se inserta en una tradición literaria que le servirá al autor para crear y habitar un nuevo espacio íntimamente suyo. En varias ocasiones, ha señalado que la tetralogía a la cual se dedicaba era una construcción permanente cuya escritura se había iniciado durante un viaje a Marruecos, a finales de 1975.

En 1994, confirmaba ya la perspectiva de una serie de novelas que recorrería los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. Las tres obras ya publicadas gravitan en torno a un eje o soporte creativo que es la soñada ciudad marroquí de Mogador. A lo largo de su novelística, Mogador, que la Historia rebautizó Essaouira, ha sido y sigue siendo el objeto de un intenso tratamiento poético. En una entrevista que nos concedió en enero de 2001, el autor confiaba que “ninguna ciudad en el mundo, ni en México ni siquiera en los Estados Unidos, aceptaría las metamorfosis a las que he sometido a mi Mogador. Sin embargo, para los marroquíes tan sólo importa el respetar la realidad esencial, o sea *la emoción que emana de las cosas*”. Planeaba entonces titular su próxima producción *La piel de la tierra o los jardines secretos de Mogador (novela)*. Pero al salir el libro, pudimos constatar que no sólo había invertido los dos sintagmas que comprende el título sino que el sema *piel* había sido sustituido por *voces*. Además, se notaba que, al perder su artículo definido, el planeta *tierra* adquiriría un valor más bien calificativo. Tenemos aquí una exquisita muestra de sinestesias acumuladas con las que el escritor sabe modelar la masa de su *prosa de intensidades*. De esta manera, Ruy Sánchez agrega a su título todo el peso verbal y sonoro de las voces, unas voces de barro seco, voces coloridas por el desierto mientras que el título inicial sólo solicitaba el sentido táctil.

Los textos escogidos muestran de manera explícita la evolución de la imagen poética en la obra ruysancheana. Más aún, al recorrer más de treinta años de escritura nuestro corpus comprueba con evidencia la fuerza, la unidad y la continuidad en las intenciones del autor que sigue expresando su realidad circundante por medio de la prosa poética. En efecto, todas las novelas y los cuentos de Ruy Sánchez se vinculan por el uso

de la llamada *prosa de intensidades*. Unas largas y quietas descripciones a las que se integran algunos cuentos —a menudo parabólicos— constituyen la materia novelística. De vez en vez, algún fragmento de conversación viene a puntuar el texto. Aunque cortos y estilizados, estos diálogos aseguran un rendimiento muy eficaz, coloreando y dándole aliento al relato. El recurso es frecuente y se encuentra en las tres novelas. Por lo general, la voz narrativa da paso a un narrador bastante tradicional, fidedigno y omnisciente. En los textos poéticos de Ruy Sánchez, la voz narrativa procede de un hombre fascinado, maravillado por el microcosmo todopoderoso de la ciudad de Mogador. Se nota también que, de una novela a otra, este narrador principal tiende a confundirse cada vez más con el autor.

Pero más que las tenues anécdotas de las novelas o que la voz narrativa que las relata, la razón de ser de nuestra investigación es poner al desnudo la esencia de la obra de Ruy Sánchez en su esfuerzo por ocupar, gracias a la poesía, el espacio determinado de Mogador. Por eso, haremos un examen detenido de los recursos utilizados por el autor con el fin de “habitar poéticamente” el *locus* mogadoriano. De principio a fin, este ángulo de análisis nos ha orientado a tomar como tesis de nuestro estudio la conferencia de Heidegger “L’homme habite en poète...” en la cual el filósofo se inspira de algunos versos de Friedrich Hölderlin (1770-1843) para demostrar cómo el uso de la poesía puede sostener la vocación humana de habitar el universo. En este contexto, será oportuno dedicar un apartado inicial a la conceptualización heideggeriana del asunto. Y sobre todo, cómo la escritura de Ruy Sánchez se arrima a los comentarios de Heidegger, explicando de manera satisfactoria el carácter ontológico de su investigación. En verdad, es como si Heidegger hubiera determinado, con anticipación, el modo del habitar ruysancheano de su espacio predilecto —Mogador, por supuesto— y el tratamiento temporal derivado.

Tendremos primeramente que circunscribir con claridad el género de la llamada *prosa de intensidades* sobre la que descansa toda la obra de Ruy Sánchez. Por eso, examinaremos la cuestión desde los puntos de vista del autor y de la crítica, exponiendo sus características tanto literarias como filosóficas. A continuación, presentaremos el estudio de Heidegger, tejiendo los hilos que lo relacionan con la obra ruysancheana. Luego vendrá el primer enfoque de nuestro análisis, o sea el estudio fenomenológico de

la imagen poética elemental tal como la define Gaston Bachelard, principalmente en *La poética del espacio*. Señalemos de paso que, siguiendo las huellas de Bachelard, Ruy Sánchez también quiso expresar su cosmovisión bajo el signo de una tetralogía basada sobre los antiguos elementos del filósofo griego Empédocles (489-433 a. de C.). A la hora de señalar los acercamientos que unen Ruy Sánchez y Heidegger, cabe mencionar que el suicidio de Empédocles también fue tema central de una tragedia del poeta romántico Hölderlin a quien Heidegger dedicó varios estudios.

El consenso casi unánime que agrupaba a los intelectuales europeos de los años setenta alrededor de la obra bachelardiana se explica tanto por el indefectible rigor de pensamiento de sus ensayos como por la novedad de su propósito. Durante aquella década, el método analítico y científico de Bachelard se convirtió literalmente en un canon de rectitud, respetado por todos los profesores del joven escritor mexicano que estaba en París, completando su doctorado. Entre ellos, Roland Barthes, mentor reconocido por Ruy Sánchez y director de su tesis doctoral, se refería a Bachelard en estos términos:

Se diría que para Bachelard los escritores no han escrito nunca: por una extraña ablación son solamente leídos. Pero eso ha podido fundar *una pura crítica de lectura y la ha fundado en el placer*: Estamos comprometidos en una práctica homogénea (deslizante, eufórica, voluptuosa, unitaria, celebratoria) y esta práctica nos colma: *leer-soñar. Con Bachelard es toda la poesía (como simple derecho de realizar el discontinuo en la literatura, el combate) que pasa al crédito del Placer*. Pero desde el momento en que la obra es percibida bajo las especies de una escritura, el placer rechina, el goce asoma y Bachelard se aleja (*El placer del texto* 62, subrayado nuestro).

Otra referencia predilecta de Ruy Sánchez, el poeta José Lezama Lima, remitía también con perfecta confianza a Bachelard en todo lo que trata de la ordenación en lo poético: “Bachelard nos ha recordado cómo en el sueño la sílfide precede al pájaro, se crea el *espíritu volador* antes de crear al pájaro” (*Las eras imaginarias* 71). Estas dos opiniones tan a gusto de Ruy Sánchez fuerzan decididamente la adhesión, y justifican que, entre los espacios propuestos por el fenomenólogo francés, hayamos escogido la



“concha” (secreción y producción de un habitáculo animal) y el “laberinto” (movimiento en el espacio) que encuentran eco en *Los nombres del aire*.

Así, en la primera novela del ciclo, veremos cómo se despliegan diversos aspectos de la imagen básica de la espiral. Después de pasar revista a *Los nombres*, nos detendremos en la segunda novela elegida, *Los jardines secretos de Mogador*, cuyo armazón imaginario también descansa sobre la imagen princeps de la intimidad material. En efecto, Ruy Sánchez refiere explícitamente aquí (página 133) al ensayo de Bachelard *La terre et les rêveries du repos*. En realidad, a lo largo de su trayectoria, Ruy Sánchez comprueba una y otra vez que no existe mejor exegeta de su propia obra que el mismo escritor.

Un segundo enfoque nos llevará a examinar las teorías elaboradas por José Lezama Lima acerca de la imagen poética. Con este fin, sacaremos provecho de algunos de sus ensayos más relevantes, tales como: “Confluencias”, “La imagen histórica”, “Las imágenes posibles” e “Iniciación a los vasos órficos”. Como ya se sabe, el poeta cubano dedicó varios textos analíticos a la metáfora, estudiando su papel innovador e investigador en la vida cotidiana. A Severo Sarduy, otro novelista cubano, tampoco se le escapó la relación que queremos destacar aquí entre Ruy Sánchez y Lezama. En una reseña escrita para *Los nombres del aire* comenta: “...una sola araña tentacular, brillante y devoradora que se ha posado en el sexo turgente de Ahmed Al-labí — comparable al de Farruluque, en *Paradiso*, y objeto de idéntica veneración” (*Obra completa* 1431). Así, ambos autores comparten una misma fascinación por la mutación de los signos, tanto en las páginas escritas como en la piel tatuada. Sin vacilar, Ruy Sánchez confiesa que *Paradiso* de Lezama es uno de sus libros de cabecera (Entrevista personal 12.01.2001). Por eso valdrá la pena averiguar si algunas de las *imago* lezamianas se encuentran en los textos de Ruy Sánchez. Si tal es el caso, ¿en qué forma esos arquetipos han podido generar otras imágenes en la prosa del escritor mexicano? Para contestar esta interrogación hemos estudiado las *imago*s siguientes: la ausencia presente, las piedras, las imágenes fotográficas y, más adelante, las imágenes históricas. En resumen, desde la imagen elemental de Bachelard se puede conectar con las imágenes más complejas de Lezama que se desarrollan en sargas o en redes. En fin, con

especial interés, utilizaremos algunos conceptos de Lezama Lima sobre el tema histórico.

Completaremos nuestro panorama crítico escudriñando más a fondo la escritura ruysancheana a partir de ciertas consideraciones de Paul Ricoeur sobre la teoría de los modelos en el uso de la “metáfora viva” y el enriquecimiento subsecuente que otorga al texto una interpretación hermeneútica.

Además, veremos cómo al involucrarse en el derrumbe de los antiguos tabiques entre poesía y prosa, Alberto Ruy Sánchez ha ayudado a que se explorasen nuevos senderos insospechados, dando paso a otros significados. Según vemos, en el caso de una aproximación a la creación ruysancheana, es imprescindible para la crítica dar rodeo por la *poiêsis* (en su aspecto de pro-ducción). Su *prosa de intensidades* se abre a los estudios filosóficos, literarios y hasta métricos, puesto que el novelista no deja de hablar de una prosa *medida*. He aquí una aserción que no contradiría en absoluto a Heidegger cuando afirma que el poeta es hombre de la mensura: “Elle [la poésie] est elle-même la mesure aménageante proprement dite” (L’homme habite...’ 242).

Ya sea por medio de un análisis fenomenológico del espacio a lo Bachelard o de una variación sobre los motivos arabigoandaluces como sugiere Luce Lopez-Baralt, todos estos tipos de interpretación han de conducir a los lectores hacia nuevas lecturas fructíferas. En ese sentido, la *prosa de intensidades* que nos ofrece el autor, todo lo permite.

En fin, en la medida de lo posible, tendremos continuamente a la vista el mensaje que el autor, en un simposio en Alemania, dirigió a sus exegetas:

...he sembrado en la gente la impresión errónea de que *Los nombres del aire* fue escrito siguiendo intencionalmente una teoría, un concepto o una tradición. Cuando la verdad es lo opuesto [...] porque uno escribe en un principio lo que puede, como puede, y sólo hasta después, a veces, se pone a pensar en definir lo que ha hecho, clasificar o buscar antecedentes de ello (*La literatura mexicana hoy* 176).

## **La prosa de intensidades, herramienta para construir y habitar...**

En 1980, Alberto Ruy Sánchez bosquejó la argumentación general de su tetralogía que, en ese momento, no ofrecía más que la enunciación de algunas ideas todavía sin novelar. En ese mismo año se publicaba la primera versión de *Los nombres del aire* y el escritor emprendía la composición de las otras tres novelas. Comenta el autor: "...Esta obra es una realidad paralela a mi vida que se alimenta de mi vida. Y por lo tanto *es más que un libro escrito sobre una historia*. Es una prolongación de mi cuerpo" ('Con la escritura bajo la piel...' 81, subrayado nuestro). Al mismo tiempo que su quehacer creativo, se va desarrollando la génesis de una escritura conforme a ese proyecto novelesco, iniciando la búsqueda de una forma literaria en la que se podría moldear la materia textual ya acumulada. En el cuento 'El jardín del tiempo', el autor relata cómo se le despertó la conciencia de que lo único que valía la pena ser escrito no era sino la pura intensidad del vivir. Es así que comenzó a transcribir en sus cuadernos la recolección de los momentos intensos de su cotidianidad: "La expresión escrita de esto fue poco a poco dando sentido en mí al término de 'intensidad'. La vida como flujo y reflujo de intensidades" (CM 82).

Ya en aquel entonces, bien sabía Ruy Sánchez que sólo por el milagro de la poesía se podía re-crear aquellas chispas instantáneas de paraíso o de infierno. Por eso tendría que encontrar la forma por la que su literatura alcanzara lo vivido.

Así creció, imagen tras imagen, una obra medida, una narrativa más próxima a la poesía que a la novela común. A este género híbrido, Ruy Sánchez le dio el nombre de *prosa de intensidades*. Según su juicio personal, el texto que mejor se ha ajustado hasta ahora a esta nueva técnica fue la primera novela de la tetralogía, o sea *Los nombres del aire*. Con su minuciosa estructura, la obra ofrece una prosa parecida al poema extenso. En la segunda novela, el estilo ya se había refinado, la trama ramificado y el espacio extendido.

Recordemos que la recepción mexicana de *Los nombres del aire* fue por lo menos ambivalente. Por un lado, se le otorgó al autor el prestigioso premio Villaurrutia mientras que, por otro lado, ciertos reseñistas y críticos desconcertados emitieron un juicio severo sobre el estilo de Ruy Sánchez, siendo un tanto despectivos y acerbos. El

nuevo género que oscilaba entre poesía pura y prosa tradicional no les había convencido en absoluto. Tacharon la novela por ser incomprensible e inacabada. Tal reacción no dejó de provocar una toma de posición muy firme por parte del autor. No se ataca la obra de Ruy Sánchez sin que él se defienda. Según pudimos constatar, la etiqueta “novedosa” atribuida a la prosa ruysancheana remontaría a aquella polémica, o sea que tal etiqueta tiene un origen por lo menos equívoco y bastante superficial.

Para entender lo que es la prosa poética, cabe destacar que “uno de los rasgos fundamentales de la poesía es el ritmo, pero no sólo el de la métrica sino de todo el movimiento de las palabras y sus imágenes” (CM 11). El propio Ruy Sánchez define su prosa “casi como una composición musical que no sólo la conforman temas de contenido, sino también ritmos o musicalidad de las palabras, sensualidad que posee reverberaciones, reiteraciones y finalmente, una conclusión, *que para mí es mi resolución*” (‘El deseo narrativo...’ 260, subrayamos nosotros).

En 1991, invitado en Eichstätt a un simposio sobre la literatura mexicana contemporánea, el novelista expondrá una vez más su manera de escribir. Empieza por lamentar la desvalorización del género en México por las generaciones que lo precedieron y “las pocas herramientas conceptuales que había para pensarlo, describirlo y juzgarlo” (*Literatura mexicana hoy* 176). Sigue afirmando que el anatema que marcó la prosa poética remonta hasta la generación de los “treintas”, aquel grupo de escritores del que formaban parte autores como Paz, Huerta, Revueltas, etc. Continúa su intervención pasando revista a los esfuerzos que hizo para defender e ilustrar este género intermedio. Entre otros, tuvo que rebautizarlo de manera más específica. Luego, luchó a contracorriente para imponer la existencia de una literatura “que no estaba en el gusto de la época” (177) y, que sepamos, no lo está todavía. Por eso, había investigado entre sus predecesores quiénes habían utilizado esa forma de novelar. Por lo tanto se empeñó en difundir a escritores como José Martínez Sotomayor, Xavier Villaurrutia, Benjamín Jarnés, Lautréamont, López Velarde, André Gide, y sobre todo, a Marcel Proust y Gérard de Nerval<sup>2</sup>. En fin, exploró las semejanzas que existían entre la *prosa*

---

<sup>2</sup> Nótese que, a la manera de Nerval, Ruy Sánchez se distrae a menudo con la escritura de textos breves, mezcla de datos autobiográficos, recuerdos históricos, cuentos originales o adaptados, etc. Vuelve después a insertar esta materia textual maleable en distintas publicaciones. Luego, después de haber experimentado las múltiples posibilidades que ofrece esta misma composición, la integrará en última

*de intensidades* y la literatura árabe-andaluza. Esta última aproximación fundamentará las investigaciones de Luce López-Baralt.

Sobre la cuestión de la estructura de su narrativa, Ruy Sánchez explica cómo literariamente se tiene que manejar la trama para alcanzar a la forma espiral que privilegió en la mayoría de sus textos. Es que esta forma se asemeja bastante a la antigua literatura árabe andaluza que también funciona en espiral. Eso la diferencia de una narrativa de suspenso a lo occidental cuya curva dramática va culminando hacia arriba, hasta resolverse en un desenlace hacia abajo, formando una especie de pirámide. En *Los jardines secretos de Mogador* por ejemplo, se rehuirá drásticamente el suspenso tradicional. Pero es importante matizar que la *prosa de intensidades* y el *poema en prosa* no es lo mismo. Ruy Sánchez aclara:

El poema en prosa trata de un instante o de una conjunción de instantes que se plasman con intensidad, la prosa de intensidades — por eso en plural— es como una composición musical más extensa en la que hay temas que se alternan, introducción, variaciones y al mismo tiempo repeticiones, etc. La imagen es indispensable en esto pues a la vez habla y es muda, ella propone y uno dispone de ella (*Sitio Internet personal* 01.04.03, Gómez Haro 4).

Por el uso de la imagen, la *prosa de intensidades* no se satisfará con ser simple reflejo de la realidad. Al contrario, la abrirá, la re-creará, la moldeará según su fantasía y sus necesidades, descubriendo en esa otra realidad unos sentidos nuevos e insospechados.

Ahora bien, planteemos ciertos conceptos filosóficos que han contribuido a enriquecer la *prosa de intensidades*. El propio Ruy Sánchez nos induce a considerar que la percepción filosófica nietzscheana del *eterno retorno a lo idéntico* subyace al género. Técnicamente, el hecho se origina de la necesidad que tienen las intensidades de tomarse a sí mismas como objeto de expresión, de tal manera que se puedan transmitir al lector. La explicación fenomenológica que el novelista ha elegido para figurar las intensidades, Nietzsche la encontró en la revelación que tuvo en Sils-María. En el impresionante paisaje de la pequeña localidad suiza, el filósofo intuyó que el ser humano estaba condenado a revivir todo lo que ya había vivido. En su ensayo,

---

instancia en una creación más ambiciosa por lo que utilizará, como suele hacerlo, una *prosa de intensidades* imaginativa y delirante.

*Nietzsche et le cercle vicieux*, Pierre Klossowski apunta que el filósofo consideraba la aceptación de esta condena como la única manera por la que se pudiera remediar aquel círculo temporal. Así nos convertiríamos en testigos de nuestra propia vida, aceptando con alegría volver a vivirla sempiternamente. También a Ruy Sánchez le tocó experimentar semejante fenómeno cuando, en 1975, descubrió el Sahara marroquí. Se le volvieron a la memoria unos recuerdos de infancia vividos en otro desierto, el de Sonora, que ni siquiera se acordaba haber olvidado.

Según Nietzsche, todos tenemos en el alma unas tonalidades que colorean nuestra vida, dándole sabor y valor. Estas tonalidades fluctúan sin tregua por medio de intensidades que, a veces son altas, y otras veces bajas. Lo importante es que cada quien ha de vivir de tal manera que pueda provocar las tonalidades más altas. Por eso tendrá uno que poner a contribución sus cualidades más elevadas lo cual, en la filosofía nietzscheana, desembocará en el concepto del superhombre. Por su parte, Ruy Sánchez completa afirmando que “cada quien puede buscar la literatura que le ofrezca las tonalidades más altas” (*Al filo...* 64). También coincide Klossowski con el hecho de que la noción nietzscheana de intensidad, figurando el flujo y reflujo de las tonalidades del alma, se puede aplicar a la literatura y, particularmente, a la prosa poética. Al expresarse las intensidades forman una especie de círculo, volviendo a su punto de partida, en una mudanza incesante, así como las olas del mar. Es un vaivén incesante que, para comunicarse, tiene que convertirse en imagen.

[Así va] la prosa poética, que avanza por medio de imágenes y no por anécdotas que se encadenen y transcurran a lo largo de una historia. De ahí deriva Klossowski [...]: “la intensidad no tiene un significado por sí sola, que no sea el significado de ser pura intensidad.” Esto implica que la prosa de intensidades, por ejemplo, requiere ser interpretada de una manera radicalmente diferente a la prosa discursiva, ya que no son significados o contenidos de lo que está hecha principalmente, sino *imágenes intensas*, que son el producto de una fluctuación de intensidades” (*Al filo...* 65).

De ahí, asoma otra característica sumamente importante de la *prosa de intensidades* que es la cuestión del tiempo. Visto que la trama evoluciona al ritmo del desarrollo de las imágenes, un espacio poetizado va a reemplazar el tiempo novelesco tradicional. Así, la *prosa de intensidades*, huyendo del tiempo histórico, convertirá la literatura en ritual al

insertarla en un “tiempo fuera del tiempo”. Aquí también se desliza el concepto del *habitar poético* pregonado por Heidegger.

A diferencia del ritual religioso, el literario busca provocar el surgimiento entre nosotros, no de lo sagrado sino de la intensidad literaria. Lo hace de la misma manera en que todo ritual pretende romper el paso natural de los días<sup>3</sup> para introducir una temporalidad que es vivida de manera radicalmente distinta y que, en sentido muy amplio, podríamos llamar sobrenatural (*Al filo...* 116).

En una perspectiva heideggeriana ya se oiría los balbuceos de un llamamiento a los dioses. Se evidencia esta aserción en la escena dionisiaca de las mujeres en el Hammam de *Los nombres del aire*. La problematización de este “tiempo fuera del tiempo” encuentra también eco en *Le mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade cuya lectura, según nos confirmó el novelista, acompañó la escritura de *En los labios del agua*. En efecto, el círculo temporal del eterno retorno del que somos prisioneros lleva a Ruy Sánchez a sacralizar poéticamente el espacio novelesco, haciendo que el *locus* idealizado de la ciudad de Mogador se convierta en el centro simbólico donde todo puede ocurrir y de donde todo emana. El espacio profano de la moderna Essaouira — siendo Mogador un lejano espejismo de ella — se abolirá gracias al simbolismo del centro. Por ejemplo, en *Los nombres del aire*, el Hammam (los baños públicos) figura el centro fuera del tiempo histórico y del espacio geográfico. Más adelante en nuestro estudio, detallaremos un vasto abanico de imágenes que apoyarán estas teorías.

Hagamos ahora un rápido repaso de las escasas observaciones originales de la crítica que podrían enriquecer nuestra percepción del novelar ruysancheano. En 1994, al comentar *Cuentos de Mogador*, Héctor Perea escribía: “es una antología de imágenes visuales y táctiles, una gráfica de temperaturas y sensaciones temporales más que una colección de historias con un principio y un final determinado” (Sitio Internet personal 01-04-03, ‘Los Cuentos...’ 2). Habrá que esperar algunos años más para que los estudiosos se familiaricen con el nuevo género. Así, en 1997, Rubén Pelayo presenta una ingeniosa fusión del carácter numerológico de la obra ruysancheana con la recurrente imaginería arabista:

---

<sup>3</sup> O tiempo histórico.

Las imágenes de la simetría arábica de la forma de la novela coinciden con aspectos de numerología<sup>4</sup> —el cuatro, el nueve, el dieciséis—, y con aspectos de las artes plásticas [...] lo que más sobresale es la preocupación por el lenguaje en su estilo más poético. El uso de símiles y metáforas, de adjetivos cuidadosamente escogidos [...] Así como los poetas [...] laboran con la palabra escrita decantándola; así también Ruy Sánchez nos entrega una prosa poética, una prosa de intensidades decantada al grado máximo (‘Alberto Ruy Sánchez...’ 79).

Con perspicacia Pelayo destaca que la narración está fuera de un marco temporal y que el cúmulo de numerosas narraciones constituye cada novela, flotando “en un presente indefinido que reafirma la atemporalidad en cuanto a la manera en que se narran” (78).

Por su parte, Manuel Medina hace hincapié en que la narrativa de Ruy Sánchez “se aprovecha de la técnica de comparar y contrastar el mundo ajeno al lector y de captar con exactitud o precisión los momentos y eventos que pinta a fin de crear en el lector una imagen que le resulta accesible a fin de entender este espacio” (Sitio Internet personal 18-12-00 ‘El objeto y el sujeto...’ 6). También indica en *Los nombres* el uso frecuente de la metáfora irracional de los surrealistas, provocando así ciertos efectos sensoriales y lingüísticos. En fin, afirma que lo que se interpreta no es “la historia sino las imágenes creadas por medio del magistral empleo del lenguaje lírico expuesto como narración” (10).

Más recientes son las consideraciones de las Sras. Paúl Arranz y de la Garza Chávez acerca del erotismo en la obra de Ruy Sánchez. En un ensayo que ambas firmaron, asemejan la escritura del novelista mexicano a la composición rizomática de Deleuze y Guattari: “Los símbolos de Ruy Sánchez eslabonan regímenes distintos y establecen correspondencias entre dimensiones diferentes...” (‘Alberto Ruy Sánchez calígrafo del erotismo’ 360). Vémoslo así como unas sinestesias a lo Baudelaire aunque mucho más desarrolladas. Según ellas, los textos del autor no se apoyan en ideas o anécdotas sino que matizan los mismos argumentos en vez de desarrollarlos.

Los otros críticos consultados se conforman más o menos con comentar la temática del deseo erótico, lo que no va a ser muy útil a nuestra indagación. Casi todos

---

4 Además la estructura numerológica se armoniza con el concepto de la *medida* que profundizaremos más adelante, cuando lleguemos al apartado reservado a la conferencia ‘L’homme habite en poète...’ de Heidegger, a continuación de la presente sección.



los comentaristas repasan por los mismos senderos, salvo dos de ellos: Luce López-Baralt que se desmarca por la originalidad de su aproximación y el novelista Severo Sarduy por su punto de vista más dinámico de literato. La primera, especialista de la literatura árabe, subraya y analiza en la novela introductoria de la tetralogía las influencias místico-arábicas en la evolución de Fatma, la protagonista. Lamentamos no haber podido explotar más este valioso ensayo ya que optamos por el carácter más europeo y occidental de la prosa de Ruy Sánchez. En cuanto a Sarduy, trataremos más adelante de sacar el mejor provecho posible de sus notas de lectura que, a menudo, encabalgan nuestras preocupaciones.

En fin, de nuestro breve recorrido en torno a la *prosa de intensidades* se desprende el consenso siguiente: por lo general, todos, incluso el autor, coinciden en que el género necesita una escritura marcadamente lírica. Pero a estas alturas, la cuestión más importante será saber ¿para qué sirve el impulso de esta lírica? y ¿sobre qué paradigma descansa realmente su potencia lírica (evocadora)? Para nosotros, una sola respuesta se impone: el rasgo sobresaliente aquí es el tratamiento extenso e intenso de la imagen poética. Por consiguiente, basándonos en algunos conceptos expuestos en ‘L’homme habite en poète...’, conferencia de Martín Heidegger, nos preguntaremos ahora cómo Ruy Sánchez, valiéndose de la *prosa de intensidades*, ha logrado habitar en poeta su amada Mogador. Después de todo, ¿no es la poetización del habitar ruyancheano el eje mayor de nuestra tesis? Luego, demostraremos la validez de nuestra proposición acercándonos a la obra, a partir de los dos enfoques complementarios ya mencionados, el bachelardiano y el lezamiano.

## Capítulo I

### **‘L’homme habite en poète...’ buscando una hipótesis de trabajo que pueda aclarar la necesidad de la *prosa de intensidades* en la narrativa ruysancheana.**

En un ensayo que George Steiner le dedicó a Heidegger, el crítico enumera tres tipos diferentes de discursos por los cuales un filósofo puede expresar sus argumentos. Lo puede hacer en el lenguaje más directo posible; puede también exponer sus ideas en términos particulares, a veces novedosos y existe una tercera opción que consiste en hacer del mismo lenguaje el foco mayor o integral de su investigación, analizando y derivando el significado de su pensamiento de lo que se dice y de cómo se dice. El filósofo tendrá entonces que desnudar los modos por los que la sintaxis engendra y hasta apremia las posibilidades de la cognición. El pensador intentará elucidar el contenido etimológico y semántico de las palabras, esquematizando las interrelaciones entre ellas y las frases que las contienen. Estas interrelaciones podrán ser concordantes o aisladamente creativas. Y eso es justamente lo que vuelve tan complejas, a veces laboriosas, las explicaciones de Heidegger.

A la hora de emprender nuestro estudio sobre la obra de Ruy Sánchez, sería por lo menos consecuente cuestionarnos sobre la dinámica interna de una producción tan extraña. En verdad, ¿cuál es el motor que activa su creación? Contestar esta pregunta con “el Deseo” como explicación no nos convence mucho. Aunque muy de moda, el término no lo explica todo. No es una llave que pueda abrir todas las compuertas. Entonces, ¿cuáles son los fundamentos de su quehacer literario? Una respuesta plausible resaltaría del texto de una conferencia que Heidegger pronunció el 6 de octubre de 1951. Se titula ‘L’homme habite en poète...’ Ahí Heidegger desarrolla una serie de consideraciones sobre el *habitar poético* del hombre a partir de algunos versos del poeta romántico alemán Friedrich Hölderlin, sacados de uno de sus poemas tardíos, *En bleu adorable*...<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Invitamos al lector a consultar la versión francesa del poema completo que proponemos en el documento adjunto 2, pág. xiv.

Los innumerables lazos tejidos entre Heidegger y Hölderlin —así como entre todos los otros poetas a quienes el filósofo dedicó algún análisis—, aseguran el innegable parentesco que acerca las prácticas filosóficas y poéticas. Ellas son el reflejo exacto de su comunidad de origen y de recursos, aunque tan sólo sea por el mero uso de un mismo instrumento: el lenguaje. De hecho, ambas disciplinas comparten las sollicitaciones de un mismo orden que trata de despegar alguna forma inteligible de la anarquía aparente de lo fenoménico. Bajo la presión de un examen estrecho, tanto el poeta como el filósofo se convierten en artesanos escrupulosos. Es que ambos utilizan unos recursos efectivos comunes y han de tener en cuenta las interrelaciones posibles que ese mismo instrumento de investigación, o sea las palabras, pueden provocar con la materia de su articulación.

En suma, la poesía y la filosofía no son sino puras especulaciones nacidas de un trato más o menos conflictivo entre el lenguaje y el mundo. Es la razón por la que Steiner hace hincapié en “les irrésistibles affinités entre les modes philosophiques et poétiques, leurs débuts jumeaux dans l’élan premier vers le sens, vers l’effort de la conscience humaine pour trouver un logement dans le monde donné” (*Passions impunies* 209). En otras palabras, tanto el poeta como el filósofo buscan en y por el lenguaje un medio para habitar el espacio que les toca ocupar. En este nivel, Heidegger y Bachelard coinciden al afirmar que el pensar en cuanto memoria creadora es cercano a la poesía.

Pero antes que todo y por deseo de claridad, queremos avisar que el nombre de Heidegger aparece muy escasamente bajo la pluma del novelista mexicano. Cuando lo menciona anda siempre apareado con el apellido del hermeneutista francés Maurice Blanchot: “Los procedimientos de interpretación de Blanchot tienen un parentesco notable con la filosofía hermeneútica de Heidegger y sus proposiciones sobre el lenguaje” (*Al filo...* 28). En otro texto nota que Blanchot y Barthes “tienen en sus obras un fondo filosófico común que puede ser reconocido bajo el signo de Heidegger” (45). En algún momento introducirá la proposición de “la presencia en la ausencia” que, en la fórmula de Blanchot, sale como “eso que se dice inevitablemente sin poder decirse” (29). Y eso es todo. Así que la intención que nos empuja a proponer tal acercamiento no será destacar cualquier influencia del filósofo alemán sobre el poeta prosista sino buscar

sencillamente en el pensamiento mismo de Heidegger los fundamentos de la creación ruysancheana.

Se ha comentado ampliamente la especie de cesura que ha partido en dos el pensar filosófico de Heidegger durante su vida. En lo que concierne al documento que nos interesa, pertenece al segundo Heidegger, el de la post Segunda Guerra Mundial. Son cavilaciones de un pensador solitario, introspectivo, ensimismado, que se dedicaba por aquel entonces al análisis del lenguaje, de la poesía y de la ontología de la creación. Sin embargo, a pesar de este ajuste mayor en su trayectoria, Heidegger sí permanecerá fiel a los preceptos de su mentor, Edmund Husserl (1859-1938), quien fuera iniciador de la filosofía fenomenológica. Recordemos de paso que de la misma corriente se hicieron promotores otros cuantos filósofos, tales como Bachelard, Klossowsky, Sartre, etc.<sup>6</sup> cuyos conceptos e ideas tuvieron una importancia decisiva en la elaboración de la narrativa de Ruy Sánchez. Desde el ángulo de nuestro estudio, sólo la fenomenología permitiría acceder a los fundamentos de la “poiêsis” en la obra del novelista. Heidegger mismo avala de manera tajante nuestra intuición cuando se inclina sin más ni más ante la certeza del pensar de Hölderlin:

Aucune démonstration n'est ici nécessaire. Une démonstration n'est jamais qu'une opération tentée après coup sur la base de certaines suppositions [...] Il suffit donc que nous prenions en considération la parole même du poète (*Essais* 236).

Por su parte, Beda Allemann, exegeta heideggeriano, complementa el consejo del filósofo, dando aún más peso, sin saberlo, a nuestra propia valoración de Ruy Sánchez:

Une critique littéraire qui prend sa tâche au sérieux, se sentira toujours liée à la poésie par un rapport pré-scientifique, qu'elle caractérisera peut-être par des expressions comme : "sens" du poétique en son essence, ou "sensibilité artistique", si bien que l'interprétation devient finalement elle-même un art. Alors, ce qui reste scientifique dans la critique littéraire, c'est la discussion (appareil critique) de ce qui a été saisi pré-scientifiquement (*Hölderlin et Heidegger* 253).

---

<sup>6</sup> Es imprescindible aquí mencionar la enorme influencia que tuvieron las ideas de Friedrich Nietzsche en el desarrollo de la percepción fenomenológica durante el siglo XX. Por otra parte, recordemos que todos los pensadores aquí mencionados lo concedieron en un momento u otro de la elaboración de su obra.

Esto es exactamente lo que queremos hacer: confiar en Ruy Sánchez para que nos conduzca a través de su periplo literario. Para él, el descubrimiento de Essaouira originó que México, Marruecos y España se convirtiesen en las balizas esenciales que, hasta ahora, han jalonado su vida y su obra. Desde entonces, solicitado al mismo tiempo por los desiertos de estos tres países, Ruy Sánchez viaja. A veces avanza, otras veces reside. “El hombre habita en poeta...”, escribía Hölderlin. Hasta ahora Ruy Sánchez el hombre va y viene, a ratos permanece. Si se aleja voluntariamente, cada uno de sus viajes le devuelve a su morada esencial, su querida Mogador, como si para él viajar ejercitase la función de habitar la casa soñada de Bachelard. En el camino, todo se trama, aflora a la frontera entre lo de adentro y lo de afuera. El creador sueña con la exploradora ensoñación del que habita.

Ahora bien, en su conferencia Heidegger nos enseña que ciertos vínculos esenciales reúnen habitar y construir. La cadena semántica que lo aguijonea se lee así:

Construir es producir —> pro-ducción —> poiêsis

De tal suerte que construir no es tan sólo un medio por el que se habita sino que, en suma, construir *es* habitar. Recordemos que Gilles Deleuze, para quien el problema de la desterritorialización fue tan agudo que le dedicó gran parte de sus investigaciones, logró escribir: “[Un] viaje en el mismo sitio, este es el nombre de todas las intensidades, aun si también se desarrollan en la extensión. Pensar es viajar...” (*Mille plateaux* 602, la traducción es nuestra). Por su parte, Heidegger “rizomeó” también las raíces semánticas que se hunden en el bajo alemán al titular otra conferencia, fechada en el mismo período: ‘Construir, habitar, pensar’. En esta perspectiva, la práctica artística de Ruy Sánchez participa tanto del uno como del otro debido a que, en la lengua alemana, construir significa además “cultivar”. Siguiendo este hilo semántico, cultivar connotará también con “habitar”. De ahí que construir nos lleve etimológicamente hasta “morar, estar y residir”. Aquí los verbos “ser” y “estar” coinciden en sus significados con el imprescindible *sein* heideggeriano de la morada.

Habito – habitas —> soy – eres —> estoy – estás...

Aquí es evidente que todos estos términos lindan con “vivir” y “ser”. El hecho fundamental del habitar expresa en sí lo que el ser humano *es* en esta tierra; el hombre *es* en la medida en que habita, ocupa un espacio que va acondicionando a lo largo de la vida. Habitar es estar en la tierra, lo cual se dice de la estancia en esta tierra de los mortales.

En el mismo orden de pensamiento, se diría a veces que Ruy Sánchez quisiera comentar a Heidegger: “Había sido una impresión tan fuerte [...] y vinculaba a los sentidos con la historia inmemorial de esa tierra” (*De cuerpo* 48). Heidegger prosigue:

*Bauen, buan, bhu, beo* sont en effet le même mot que notre *bin* (suis) dans les tournures *ich bin, du bist* (je suis, tu es) et que la forme de l’impératif *bis*, “sois”. Que veut dire alors *ich bin* (je suis)? Le vieux mot *bauen*, auquel se rattache *bin*, nous répond : “je suis”, “tu es”, veulent dire : j’habite, tu habites [...] être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c’est-à-dire habiter (*Essais* 173).

Pero más allá de esta enmarañada historia semántica se vislumbra la idea del habitar como locus del *sein*, como un sitio ideado por el hombre. A la par, Bachelard insiste afirmando que en el sueño de un habitáculo aún—siempre permanece una inmensa “casa cósmica” (Cf. *PE*).

Entonces se nos preguntará, ¿hasta qué punto lo que conviene a la poesía de Hölderlin también se podría relacionar con la *prosa de intensidades* de Ruy Sánchez? En efecto, a nivel creativo, algunos elementos vinculan ciertamente la escritura del uno con la del otro. La presentación crítica que le dedicó Stefan Zweig al poeta alemán nos ayudará a resaltar algunas similitudes. Por ejemplo, sobre el entusiasmo incontrolado de Hölderlin que, primero, lo condujo a la locura y luego al silencio, Zweig comenta:

Ce n’est donc pas une force partielle [...] qui prédestine Hölderlin à être poète; c’est la faculté qu’il a de concentrer toute son âme dans l’extase, tout son être dans un état d’exaltation, c’est cette puissance unique qu’il a de fuir la terre et de se perdre dans l’infini [...] Pour lui il n’y a pas de sujet qui inspire sa poésie d’une façon particulière puisqu’il voit poétiquement tout l’univers et qu’il ne vit jamais autrement que dans une atmosphère de poésie (*Le combat* 103).

Un igual y juvenil ímpetu se ha apoderado de Ruy Sánchez desde que Mogador empezó a atormentar sus sueños. Él mismo califica de obsesivo su oficio de escritor: “Todo me fascina en las historias del desierto [...] Toda una tradición oral que aún me entusiasma” (*De cuerpo...* 37). Heidegger completará: “Dans l’émerveillement commença toute philosophie” (*Martin Heidegger* 51). Después del período de gestación creadora, cuando llega la temporada de producción, el novelista se aísla durante semanas enteras dejando la dirección de *Artes de México* entre las manos de Margarita, su esposa. No volverá hasta que tenga acabado el nuevo manuscrito. Una suerte de idealismo puro impera en él:

La aparición del instante poético [...] es equivalente a una revelación “una porción de eternidad”. Escribir es, para algunos escritores, provocar esa revelación [...] Si escribir literatura es poner un espejo delante de nosotros, se trata de un espejo mágico (*Cuatro escritores* 9-10).

Así los dos autores reman en la misma galera: “...le talent poétique primitif d’Hölderlin ne peut se mesurer philosophiquement, ni dans le sens de la largeur, ni dans celui de la profondeur: *Hölderlin est avant tout un problème d’intensité*” (*Le combat...* 103, subrayamos nosotros).

Las últimas declaraciones demuestran cómo, sin tener en cuenta los siglos ni los temas, ambas creaciones se han problematizado de la misma forma. Todo resulta una cuestión de intensidades. Al planteamiento de Heidegger, ¿será acaso una cuestión que valga o no la pena preguntársela? Ruy Sánchez hace eco: “Tuve también la sensación de que, si algo valía la pena ser escrito en esta vida era eso, la intensidad desnuda” (*De cuerpo* 30).

Otro punto de convergencia es la música original y personal entrabos escritores. Por un lado, en Hölderlin el ritmo, fuerza caótica y salvaje, disloca el verso, preso del ahogante corsé del cómputo, rechaza la rima y hace estallar la estrofa, otro elemento demasiado angosto para un pecho de tan ancha respiración. El poeta explota su propio ritmo porque: “Toute chose est un rythme; la destinée entière de l’homme est un rythme céleste, de même que toute œuvre d’art est un rythme unique” (164). A partir de tales

revoluciones, Hölderlin abrirá caminos nuevos a sus seguidores, iniciando la transmutación del universo en mito.

Por otro lado, es como si Ruy Sánchez siguiese los mismos senderos indicados por George Steiner cuando éste aconseja: “Il nous faut réapprendre la métrique et les règles de scansion familière [...] du fait qu’inévitablement dans toute poésie et, en bonne proportion, dans la prose, le mètre est la musique qui régit la pensée et la sensibilité” (*Passions impunies* 35). Una rápida mirada a la obra del cantor de Mogador nos dirá mejor que mil explicaciones lo que comparte con Hölderlin. En su novelística ciertos horizontes próximos, otros infinitos, el sueño y la realidad, se asocian por unas evocaciones mágicas envueltas en conmovedoras improvisaciones. El mundo se hace sueño, el sueño se hace mundo: “...pasé varios días en un estado de profunda extrañeza, de realidad parecida a un sueño” (*De cuerpo* 39).

Ruy Sánchez y Hölderlin, cada uno a su manera, quieren abandonarse totalmente a la poesía. Zweig concluye su estudio citando a Hölderlin: “Être consumé par les flammes, payer la rançon de la flamme que nous n’avons pas pu dompter” (*Le combat...* 191). He aquí una muestra excelente de ese tipo de afirmaciones que bien podrían originar la definición que nos propone Ruy Sánchez del oficio del escritor de *prosa de intensidades*:

Consiste en escribir una novela templando cada frase, *dando el ritmo justo a la respiración de las palabras*, invocando imágenes, *cientos de imágenes implacables que le cobran al autor el precio de su existencia, el precio de haberlas llamado*; como los halcones que ya estando en vuelo no pueden regresar a su quietud sin haber cobrado una presa [...] El poeta de la prosa [...] es una especie extraña de artesano que sabe sacar imágenes del aire utilizando la rueca de la poesía (*Al filo...* 67, subrayamos nosotros).

Antes de abordar la próxima etapa, reiteramos la advertencia de que no tenemos la intención de aplicar los conceptos filosóficos de Heidegger a la obra de Ruy Sánchez. Tan sólo queremos indicar algunas ideas que puedan asentar filosóficamente la *prosa de intensidades* ruysancheana en cuanto herramienta de cognición. A continuación, se quiere sobre todo comprender la obsesión de Mogador que impera en la obra del novelista mexicano, la razón de ser de ese locus habitado e investigado poéticamente



por el prosista de intensidades: “Le rapport de l’homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces réside dans l’habitation. La relation de l’homme et de l’espace n’est rien d’autre que l’habitation pensée dans son être” (*Essais* 188). Luego entraremos con pie firme en el estudio crítico de nuestro corpus.

Entre reflexiones e informaciones la conferencia de Heidegger nos provee una serie de conceptos entre los cuales hemos elegido: la supremacía autónoma del lenguaje sobre el hombre, la poesía vista como mensura “acondicionante”<sup>7</sup> para habitar la tierra de los mortales y la imagen vista como método para dar forma a lo Invisible. Según Heidegger:

La parole qui concerne l’être d’une chose vient à nous à partir du langage, si toutefois nous faisons attention à l’être propre de celui-ci [...] L’homme se comporte comme s’il était le créateur et le maître du langage, alors que c’est *celui-ci* qui le régenté [...] Toujours et partout l’être parle à travers tout langage (*Essais* 172).

Es así como el lenguaje reina sobre el hombre y su destino. Lo describe y lo orienta. El lenguaje nos habla. Dice cosas de nosotros y nos devuelve al *sein* de las cosas. Hablamos el *sein* por el lenguaje mientras que éste nos habla a nosotros y habla de nosotros. El lenguaje lo dice todo del hombre: “C’est le langage lui-même qui parle, et nous devons, par une attention vigilante (en le “sollicitant”), apprendre ce qu’il a à nous dire. Ce qu’il dit, et non au premier chef ce que nous disons ou offrons en réponse” (*Martin Heidegger* 82). Para Ruy Sánchez esta idea obsesiva e implacable de Mogador tendrá en su pensar una vocación semejante. Un viaje errático, una peregrinación hacia lo que es digno de ser cuestionado. Mogador no es una mera aventura sino más bien un regreso al país natal. En su dignidad, el hombre vuelve a lo que no tiene ninguna pregunta definitiva. Para el investigador de Mogador es cierto que esta ciudad es digna de un cuestionamiento inagotable. Aquí no hay respuesta fija y final. De esta manera, qué más daría intentar darle a la vida un giro decisivo, último y formal.

Una y otra vez Heidegger procura hacer entender al hombre que, en toda frase que se pronuncia, se enuncia el *sein*. Pero en la cotidianidad, ¿cuándo paramos para

---

<sup>7</sup> Término idiosincrásico intraducible, sacado del mismo léxico de Heidegger.

preguntarnos que *es* lo que *estamos* diciendo? ¿Qué nos permite u obliga a hablar de la esencia de *lo que sí es*? Partiendo de este cuestionamiento, se dará por entendida la insensatez de una ciudad, de un sitio tan cambiante, tan arbitrario como Mogador. En la idiosincrasia heideggeriana, Mogador se volvería, en sentido estricto, el sitio donde se sitúa el habitar deseante. La razón de ser del ciclo mogadoriano *es* justamente esa búsqueda del sitio perdido, la ocupación mil veces repetida del locus amado, el espacio (la medida) del *sein*. Reiteradamente, Ruy Sánchez ha utilizado el largo poema que le sirvió para loar a su querida Mogador: *La inaccesible*.<sup>8</sup>

Entonces, ¿quedará algo? ¿algún lugar paradisíaco donde el hombre contemporáneo pueda construir-habitar, después de haber buscado intensamente un camino para regresar hacia la casa del *sein*? Para Heidegger, la misma pregunta engendrará la noción del pensar “poetizante” en su forma cuádruple, o sea reuniendo a los “dioses”, el “cielo”, la “tierra” y a los “mortales”. Pero este último concepto ya no lo tocaremos. Desde luego, nos llevaría demasiado lejos.

Más vale proseguir con Heidegger. Si a uno le da por pensar el *sein* en toda su anchura y profundidad, tendrá que descubrir una nueva forma del lenguaje. Rozamos aquí con la idea de que el hombre no es el que habla de manera significativa sino que el mismo lenguaje es el que va a expresar el *sein* del hombre, a través del hombre y sobre todo a través de los poetas. La escasísima poesía auténtica se ve entonces como la propiedad y el recurso fundamental del habitar del hombre en esa tierra. La auténtica poesía no se puede conformar con imitar, ni representar, ni siquiera simbolizar, sino que tendrá que nombrar las cosas y la estancia humana. Y al nombrarlas, se vuelven reales y aun más duraderas. El poeta es el nuevo Adán a quien le toca nombrar todas las cosas vivientes. Para Heidegger queda cierto que el *sein* ha encontrado su morada ideal y su celebración en la obra de los grandes poetas.

Después de haber expuesto su definición de la poesía y del papel del poeta, Heidegger avanza un poco más y cuestiona ahora sobre lo que, en la poesía, sirve para

---

<sup>8</sup> En la perspectiva de una “lengua reveladora”, observemos un instante la letanía de los títulos de Ruy Sánchez: *Con la literatura en el cuerpo*, *De cuerpo entero*, *Los nombres del aire* (y ¿qué se puede nombrar en esta categoría?), *Los jardines secretos de Mogador* (una de las particularidades del secreto es bien revelar algo escondido), *Voces de tierra* (por un decir de lo terrenal), *En los labios del agua* (o sea el fluir del verbo), *Los demonios de la lengua* (aquí no se necesita ninguna explicación), *Cuentos de Mogador* (y qué nos va a contar el personaje Mogador)... Resulta que si realmente habla el lenguaje, pues es por el lenguaje que se habitará.

mensurar y sopesar el valor y la anchura del habitar. O sea que se preguntará sobre el peso y el valor del tiempo que cabe entre el hombre y sus dioses<sup>9</sup>, entre nacer y morir, entre la tierra y el cielo. Ese lapso, por más breve que sea, enseñará al hombre la mensura “acondicionante” exacta de su habitar:

Dans la poésie se manifeste ce qu'est toute mesure dans le fond de son être. Aussi faut-il porter notre attention sur l'acte fondamental de la mesure. Il consiste en ceci que, d'une façon générale, on commence par prendre la mesure avec laquelle il faut chaque fois mesurer. Dans la poésie nous voyons apparaître la prise de la mesure. La poésie est la prise de la mesure [...] par laquelle seulement l'homme reçoit la mesure convenant à toute l'étendue de son être [...] seul l'homme meurt —il meurt continuellement, aussi longtemps qu'il séjourne sur cette terre, aussi longtemps qu'il habite (*Essais* 235).

Ante la evidencia de este tremendo comentario, la narrativa de Ruy Sánchez ha retenido la mensura firme que ha de medir las mensuraciones de su morada terrenal íntima, o sea Mogador. En efecto, la lectura exhaustiva de su obra comprueba que, sin lugar a dudas, gracias a Mogador:

Me puse a perseguir estos fantasmas, *construyendo una escritura para atraparlos, darles forma, recrearlos*. Sin saberlo, comenzaba una búsqueda que daría sentido a gran parte de lo que he escrito desde entonces [...] los grandes momentos del hombre que son su salida [...] Si la gente leyera más poesía en el siglo XX podría quizá acceder más fácilmente a esos instantes. No porque la poesía los cree (sic) sino porque la poesía los revela, los expresa (*De cuerpo...* 31, 32 subrayamos nosotros).

Y cuando Heidegger afirma que el hombre establece las mensuraciones de su habitar, de su estancia en esta tierra, bajo el sol, pues Ruy Sánchez no lo expresa con menos convicción que él. Un pasaje de su penúltimo libro, *La huella del grito*, ejemplifica también la forma en que Mogador sirve de patrón de medidas para alcanzar al cielo:

Como en las casa (sic) mismas de Mogador, con sus recámaras sin puertas, abiertas completamente sobre los patios interiores, abiertos a su vez al cielo: donde todo lo exterior está adentro y todo lo interior está fuera. *Donde todo de pronto les hablaba de ellos mismos*

---

<sup>9</sup> La fe tendrá para Heidegger un sentido mucho más trascendental que el mero fenómeno religioso.

deseándose, recorriéndose, saliendo y entrando uno en el otro por todos los poros de la piel [...] *la ciudad se volvía parte de su cuerpo (La huella...* Sitio Internet 2005-08-23, subrayamos nosotros).

Tenemos aquí la muestra casi ideal en la que se diría que Ruy Sánchez parafrasea, sin saberlo, la teoría de Heidegger cuando éste reflexiona sobre el lenguaje que habla del y para el hombre. Pero cuando ya se ha intuido la mensura adecuada, ¿cuál será entonces el recurso más apropiado al alcance del poeta para dejar la palabra al *sein*? Pues el filósofo contesta sin vacilar: la imagen. Las imágenes sirven para cantar las palabras que pueden revelar lo que se esconde. Y es así, justamente, cómo las cosas desconocidas han de permanecer siéndolo. Desde el abismo de las apariencias más familiares, más cotidianas, el poeta llamará a esta cosa que es desconocida, donde lo Invisible manda sus propias representaciones para quedarse en el *sein* y, por lo tanto, permanecer desconocido. Hablando de eso que se relata, que se aproxima sin nunca revelarse, Heidegger utilizará términos como “aspecto” o “apariciencia”. Y esto *es* la imagen. La esencia de la imagen será este *hacer-ver-algo*. Como gran investigador e historiador del *sein* Heidegger no se satisfará con imágenes degeneradas, por ejemplo los símiles o las comparaciones, pero nos habla de la imagen pura que imagina (tal vez representa) lo Invisible en su aspecto imaginativo. Expone así su percepción de la imagen:

[La imagen] fait voir l’Invisible et ainsi l’ “imagine”, le faisant entrer dans une chose qui lui est étrangère. C’est parce que la poésie prend cette mesure mystérieuse, nous voulons dire la prend à l’aspect du ciel, qu’elle parle en “images” [...] des imaginations en tant qu’inclusions visibles de l’étranger dans l’apparence du familier (*Essais* 241).

La verdad de la imagen “es” de por sí y no se la puede trasladar a lo que representa. Por lo contrario, sólo lo deja percibir y adivinar mientras que ello permanece invisible<sup>10</sup>. En verdad, es como si la imagen vistiera lo Invisible, dándole forma. Pero la teoría heideggeriana sobre el asunto se ve muy limitada y de poco rendimiento cuando se trata de un análisis literario. Otros teóricos ofrecieron visiones

<sup>10</sup> En el apartado reservado a nuestro análisis según los conceptos de Lezama Lima veremos cómo éste ha profundizado aún más ese tipo de percepciones.

más fructíferas. En realidad, las imágenes poéticas son como una pandilla de niños al mismo tiempo turbulentos, burlones y rebeldes. Y, como a los niños, se les ve difíciles de controlar. Especialmente cuando se trata de tener una visión global del conjunto. Sacar la foto de una clase de primaria... ¡Tremendo esfuerzo! Comprender el chispazo de las imágenes resulta lo mismo. Hay que aquietarlas un rato, examinarlas de más cerca, con detenimiento, a la manera de Bachelard o de Ricoeur. Los niños entonces se convertirán en un vuelo de millares de mariposas ligeras y temblorosas. Uno se maravilla ante el colorido espejado de sus alas, como hacen los entomólogos del lenguaje, cuidando que no se le pierda ni un milígramo del bonito pero delicadísimo polvo que las cubre.

Ante semejante desafío se necesitará la asistencia de profesores mayores, de mucha experiencia y versatilidad, quienes den mucho cariño a nuestros niños-mariposas. Los viejos maestros saben aplicarles a los niños una disciplina estricta pero recta para encaminarlos suavemente e ir con ellos directamente a dar en el blanco. Se nos antoja que así había de ser Gaston Bachelard.

## Capítulo II

### Aplicación de la imagen poética elemental según Bachelard a la narrativa de Alberto Ruy Sánchez<sup>11</sup>.

Pasemos ahora a otra etapa de nuestra indagación, o sea la cuestión de la imagen poética elemental tal como la define Gaston Bachelard. Antes que nada, es preciso notar que, en su estudio, el filósofo hace voluntariamente caso omiso de la composición poética, por ser este tema mucho más ambicioso. Sin embargo, volveremos sobre el asunto cuando se explicará las teorías de Lezama Lima sobre las imágenes poéticas desarrolladas en sarta.

La imagen poética se caracteriza principalmente por la instantaneidad de su aparición, su actualidad esencial. De hecho, en el plano fenomenológico, el acto poético no se puede relacionar con un pasado aún próximo. Nada prepara el advenimiento y tampoco antecede la presencia de la imagen: ni la cultura (modo literario), ni la percepción (modo psicológico). Por ende, Bachelard la define como un resaltar, algo así como un “arranque” súbito del psiquismo. Su fulgor mismo impide que sea objeto de una causalidad. Paradójicamente, una parte de la materia creativa alude al hecho de que su creación sea constituida por los ecos de un pasado, sin que el escritor se refiera a él: “La imaginación es anterior a la memoria” (PE 155). Este factor permite a veces remontar hasta un pasado muy remoto en el tiempo y espacio. Así se explica que, en la creación de la imagen, no haya cuestión de causalidad, sino más bien de una repentina repercusión que, a su vez, inicia unas vagas resonancias que hacen vibrar el espíritu creativo. Como afirma Bachelard: “En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser” (PE 8). El aviso que nos da a conocer Ruy Sánchez ya en las primeras frases de *Los nombres* aclara el propósito bachelardiano: “Cuando se mira de esa manera, el *horizonte no existe*, lo fija la mirada, es un hilo que se rompe a cada parpadeo” (15, subrayamos nosotros).

Un texto corto de Ruy Sánchez que concluye *Cuentos de Mogador* nos ayudará a entender mejor. De hecho, ejemplifica punto por punto la definición de Bachelard. En

---

<sup>11</sup> Antes de abordar los próximos apartados, sugerimos al lector la consulta del documento adjunto 1 en el que se presentan brevemente las tramas de las dos novelas estudiadas (pág. xi).

“El jardín del tiempo”, el narrador, que bien podría ser el mismo autor, relata su primer viaje a Sahara. Ahí, en el oasis de Zagora, experimentó lo que se acaba de explicar. Después de haber descrito la extraña emoción que sintió ante el paso de una caravana por el horizonte del desierto, comenta:

Lo más curioso es que ese más allá ya no era solamente el espacio del mundo marroquí que descubríamos [...] sino también era un viaje hacia nosotros mismos, hacia una región inexplorada de nuestra interioridad [...] recorriendo aquel paisaje lejano había entrado en una zona distante de mi infancia, recordando escenas de mi llegada al desierto de la Baja California [...] Escenas que yo mismo no podía saber que había olvidado. *La memoria involuntaria actuaba en mí con su aparente autonomía, fluyendo con desenfado y llenándome de asombro y felicidad* (CM 81, subrayado nuestro).

No estamos muy lejos aquí de la escena proustiana de la pequeña “madeleine”. En efecto, el uso de la imagen poética renueva tan radicalmente el lenguaje y su significado que las relaciones entre pasado y presente se vuelven abstrusas<sup>12</sup>. El poeta debe entonces reorganizar esas relaciones en un universo ajeno, en una cosmovisión distinta donde el tiempo (memoria) se convierte en espacio. En ese contexto se explica la posición que el narrador adopta en los textos de Ruy Sánchez. En el caso de *Los nombres*, el que cuenta se hace intérprete de una realidad otra (extranjera), el mundo arábigo de Marruecos, bañado en una intemporalidad absoluta. En ningún momento del relato se sabrá con certeza dónde estamos en el transcurso de la Historia: medioevo, época barroca, siglo XIX o XX ¿quién sabrá? Otro ejemplo se presenta en *Los jardines secretos*: de la pantalla abrumadora de la foto de la abuela de Jassiba, la heroína, surge otra Jassiba de otro tiempo, muy incierto éste, que a su vez desorienta al lector en la temporalidad ya borrosa de la novela: “Voy a ser para ti como un sueño nuevo que harás surgir de una fotografía tomada mucho antes de que los dos nacióramos: será como un Ryad sólo nuestro, muy escondido dentro de un tiempo que no vivimos [...] Sólo tú me podrás ver donde no estoy” (JSM 37). En realidad, el autor emitirá en el

---

<sup>12</sup> Jeannine Worms, entrevistando a Roger Caillois sobre el mismo tema, recoge ese comentario: « L’image poétique vient de deux réalités éloignées [...] Je crois que la distance est une condition nécessaire de l’image. C’est-à-dire que deux images très rapprochées ne jouent pas, n’ont pas cet effet d’étincelle, d’illumination sur l’imagination, qui constitue une des conditions du plaisir poétique » (*Entretiens avec...* 139-140).

paratexto de *Los jardines*, a la página de los créditos, una certidumbre en la que se encuentra una de las claves del texto: “D.R. © Diseño de cubierta: Lourdes Almeida, a partir de una fotografía de Lenhert (sic) y Landrock (c. 1904)...” Pensamos que esa breve nota ofrece un ángulo de donde se puede enfocar el universo novelesco. Por otra parte, una atenta lectura de *En los labios del agua* confirmará que ahí también opera este concepto del tratamiento temporal de la imagen.

Adelantándose un poco más en la captura del fenómeno, Bachelard llega al concepto de la transubjetividad, o sea del tránsito de la emoción desde el creador, pasando por el canal de la imagen poética y llegando instantáneamente al lector. La imagen se convierte entonces en una especie de puente entre dos almas en las que a un tiempo echará raíces. La paradoja así expuesta por Bachelard es la siguiente: ¿Cómo se explica que un fenómeno tan tenue, tan raudo, sea capaz de ejercer una acción que se extienda hasta otras almas? En realidad, el ínfimo acontecimiento escapa por completo a los hábitos de la referencia objetiva, o mejor dicho a la referencia literal, como la califica Paul Ricoeur en su *Métaphore vive*, para alcanzar el nivel de una referencia metafórica (figurada).

Otra característica de la imagen es su acción espejeante e irisada. El paraíso diminuto del cual nos habla Ruy Sánchez en “El jardín del tiempo” —paraíso que le devuelve la felicidad de descubrir el desierto de la Baja California en compañía de su padre—, aquel pequeño oasis zagoreño, plantea entonces la unión de una subjetividad pura y efímera, la del escritor, y de una realidad de constitución incompleta, por parte del lector en espera de ese arranque espiritual. La imagen de Ruy Sánchez nos regala la idea de un *espejismo*, de una imagen reverberante consecuente del sema “desierto”.

Como decíamos, la imagen precede forzosamente al pensamiento. A pesar de que la imagen no necesite un saber, es cierto que puede servir ulteriormente para investigar y, como lo reconoce Píndaro, para agotar todos los campos de lo posible e imposible. Las fuerzas creadoras metidas en el texto por las imágenes mudan y permutan hacia otra forma del saber, hacia lo desconocido que intenta circunscribir su propia realidad, su verdad metafórica. Nuestros textos han de componer con este tipo de arranque, con esta mudanza de un significado para otro que nunca se detiene, ni siquiera para dejarse atrapar como lo expresa nítidamente Severo Sarduy: “... con ese instinto que atraviesa



toda escritura, se han exiliado, han emigrado hacia otro cuerpo, vital y fornido, pájaros de tinta hacia el verano” (*Obras completas* 1431). Es así que, en *Los nombres*, los tatuajes arácnos del cuento interno de Ahamel Al-labí parabolizan ese mismo rasgo de la permutación del significado y de su signo. Por lo tanto, se trata de un paso hacia imágenes no vividas que son puras creaciones del escritor cuya vida no ha podido preparar la venida de tal cosecha imaginada. No la ha sembrado siquiera. Es sublimación pura; es creación absoluta. El eco del desierto de la infancia responde al llamamiento espiritual del desierto de hoy y reverbera a su vez por todos los desiertos de la vida del escritor —o soñados por él—, incluso los desiertos de Sonora o de la meseta central ibérica. De estos múltiples desiertos se destacará la *imago* de lo vacío edénico en la cosmovisión del autor mexicano. Esa forma renovada de pensar coincide con las explicaciones de otro pensador del espacio desértico:

Hace ya algunos años que me es imposible pensar en los caprichos y misterios de la memoria, sin que me venga a la mente una nítida imagen del desierto [...] un pasado que *yo mismo no podía saber que tenía en el olvido viajó hasta mí por un puente de arena. Y esa caravana de imágenes, que me llevaba de un desierto a otro entre dos continentes, me dejó algo más que recuerdos, porque abrió en mí una entrada hacia un territorio peculiar de la imaginación*, una especie de repentino jardín en el desierto, a cuya sombra imaginaria aún me acojo (Rodríguez Lozano 1-2, subrayado nuestro).

El significado de la imagen abre puertas que dan todas sobre la riqueza inesperada de una significación poética. Recordemos que la imagen, como una anguila, no se deja asir por la sola interpretación psicológica ni psicoanalítica. Es la razón por la que se renueva el lenguaje usando las imágenes. Debe desembocar sobre tierras desconocidas donde un nuevo significado ha de encontrar la forma adecuada para expresarse. La imagen tiene esta potencialidad de generar significado porque ella misma es fruto de la imaginación.

La *prosa de intensidades* de Ruy Sánchez nació de este desgarramiento entre una sed inagotable de poesía y el hechizo prosaico de contar historias. El escritor mexicano se explica muy claramente sobre el asunto:

A lo que escribía en una prosa narrativa le faltaba la intensidad del poema para acercarse a la *sensación vivida*. A mis breves poemas les faltaba la densidad del relato, de una historia, por más fugaz que ésta fuera, para dar cuenta de la *dimensión de lo vivido*. Así fue creciendo en mis cuadernos de viaje una *prosa medida, una narración más cerca al poema extenso que a la novela*: una forma intermedia que llamé [...] prosa de intensidades (CM 83, subrayado nuestro).

Densidad e intensidad, he aquí los dos polos de la cristalización literaria del vivir. Ello explicaría fácilmente la corta extensión de las novelas ruyancheanas. En realidad, la forma no resultaría tan nueva como lo pareciese a primera vista. No más que perfume de novedad, por supuesto, pero el comentario no disminuye en absoluto la muy alta calidad de la prosa del autor. Es todo lo contrario. De hecho, se encuentran en la diacronía literaria universal varios antecedentes y no menos raíces que se relacionan más o menos con dicha *prosa de intensidades*. Ruy Sánchez sólo hace que perdure una larga tradición en el sentido más noble de la palabra. Hojear el *Satiricón* de Petronio, *Les chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, *Une saison en enfer* de Rimbaud, *Les nourritures terrestres* de André Gide, y otros tantos ejemplos de la misma índole, nos convencerá de la perennidad del estilo que, entre otros, dio lugar también al famoso “poème en prose” ilustrado por Charles Baudelaire.

La conceptualización de Bachelard aplicada a la obra de Ruy Sánchez demuestra que el espacio captado por la imaginación no puede limitarse a la fría objetividad sino que ese mismo espacio *estará vivido* “con todas las particularidades de la imaginación” (PE 28). Esto nos lleva a las imágenes príncips o elementales sobre las que vamos a reflexionar desde ahora en adelante. En *Los nombres del aire*, la presencia multifacética de la “concha”, con su forma espiral, aparece en cada recodo de la novela. En la segunda novela, *En los labios del agua*, se adoptará la forma circular del eterno retorno. En fin, *Los jardines secretos* tratará de perder al lector en un sinfín de malignos laberintos. Siguiendo el consejo de Bachelard, guardaremos en la mente que los espacios que habita la imaginación son ambivalentes: nos hospedan a nosotros tanto como los hospedamos.

## 2.1 La concha: Una imagen que pueda generar y agrupar los símbolos en la estructura poética de *Los nombres del aire*.

Ahora bien, ya que se ha despejado ciertas características de la imagen poética, que sabemos qué implica el uso de tal recurso y a qué fines puede servir, franqueemos a pie firme la puerta así abierta. Hasta ahora los pocos estudiosos que se han preocupado por la obra del novelista coincidieron en otro consenso. Según ellos, se ha de destacar aquí un tema central: el imprescindible análisis del deseo. Pero este famoso tema está tan en boga hoy en día que utilizarlo casi confina con la indecencia. En contrapartida, nadie se ha preocupado por saber de qué manera se insinuara, se tratara y se impusiera ese mismo tema a través de las novelas. Se da así la engañosa impresión de haber separado con rectitud lo supuestamente importante del pormenor. Nótese que el hecho de comentar el sempiterno deseo ha sido avalado, una y otra vez, por el propio Ruy Sánchez: “Expresar el mundo del deseo fue mi primera inquietud” (*Entrevista a...* 18). Pero resulta tan evidente la cosa que intentar olvidarla sería casi un pecado mortal y como si, para decirlo así, el público del teatro se negara ver el órgano olfativo en el rostro de Cyrano, el narigón personaje de Rostand. El deseo, así desnudado, se ha convertido en una protuberancia que esconde la hermosura imaginativa del conjunto.

Sin embargo, hay que admitir que la nueva generación de críticos tiende, hoy en día, a renovar sus aproximaciones. Pensamos aquí a la reseñista quebequense Suzanne Giguère quien se entusiasmaba recientemente ante la publicación de *9 X 9 choses que l'on dit de Mogador*:

Il faut aimer se perdre dans cette écriture envoûtante où l'on discerne partiellement le réel de la fiction. Se laisser guider dans les jeux labyrinthiques sans mur sans limites du temps, de l'espace et de l'infini. Commence alors une longue promenade fantastique et poétique dans les méandres des rues de Mogador et une troublante rêverie intérieure (*Vertigineusement...* F3).

También los reseñistas se han detenido con obstinación en el fenómeno sobresaliente del empleo de un lenguaje lírico y poético. Sin embargo, lo que no deja de maravillarnos es la graciosa contradicción que asoma en la aproximación de la mayoría de estos

estudiosos. En efecto, la ambivalencia del postulado nos parece aquí tan recta, que si uno puede afirmar sin error que la prosa de Alberto Ruy Sánchez sorprende por su lirismo, pues el revés es tan justo como lo dicho, así que otro podría exclamar cuánto la poesía del Sr. Ruy Sánchez fascina por su carácter prosaico. De ahí deducimos que un análisis estrictamente narratológico no será suficiente. Por lo tanto, mejor vale no contradecir a nadie y, gracias a un teórico abiertamente aficionado a la poesía como Gaston Bachelard, tratar de llevar nuestra encuesta a su punto culminante. Todo consiste en saber de qué manera Ruy Sánchez ha logrado insuflar un arranque tan lírico en su estilo y cuál ha sido el recurso mayor utilizado por el escritor para poetizar el espacio donde se entabló la temática del imprescindible deseo que tanto llama la atención a los críticos.

A pesar de la extraña escasez de datos que tenemos acerca de la retórica desarrollada por el autor, es lógico deducir que ese oblicuo deseo no ha podido quedarse suspendido por sí solo, así como flotando en el aire, sin que Ruy Sánchez lo haya mantenido bien arrimado a su frase por el milagro de las imágenes. Aquí se descubrirá una tierra propicia en los confines del deseo:

El narrador intenta reproducir el deseo narrativo y físico [...] su cometido evoca los postulados de los surrealistas. La novela emplea [...] la metáfora irracional a fin de crear el efecto sensorial y creativo lingüístico [...] El lenguaje lírico sirve para crear y provocar emociones intensas (Medina, *El deseo narrativo...* 262).

Si tan pocos estudiosos se han atrevido a empujar la investigación más lejos, quizás se deba culpar al propio Ruy Sánchez. En efecto, el autor acostumbra a divertirse autoanalizando sus propios procesos creativos, reflexionando con virtuosidad sobre el ritual que acompaña la génesis de su escritura tanto como la de sus autores preferidos. La lucidez y la soltura de estos ejercicios dan miedo, y vergüenza a la vez, a no poder alcanzar las alturas a las que vuela el águila Ruy Sánchez. He aquí una pequeña muestra de estas acrobacias intelectuales: “...una tradición muy arraigada en la literatura arabigoandaluza, la tradición del *abab*: del tratado que es a la vez una narración y un poema, generalmente vivido, en gran parte, por el autor” (NA 32). En otras palabras, el autor nos da aquí una definición de su narrativa. Pero el hecho es que aparte de los

valientes trabajos de Manuel Medina y de Luce López-Baralt, el terreno analítico permanece hoy por hoy bastante erial, así que todavía queda mucho por decir.

En su erudito artículo “El simurg de Alberto Ruy Sánchez”, López-Baralt pasa revista a las etapas recorridas por el ave erótica Simurg que prefigura y, a veces, acompaña las andanzas de la protagonista de *Los nombres*. Convenimos que la interpretación no carece de interés. Sin embargo, como ella misma sugiere, puede ser que la especialista de la cultura árabe haya adelantado un tanto las intenciones confesadas por el propio novelista. Hasta cierto punto, amengua las relaciones tejidas entre su creación y la literatura contemporánea, pasando por alto la importancia enorme que la literatura occidental mantiene con y en su prosa poética:

Aunque Ruy Sánchez, en entrevista con Alejandro González, ha advertido que su prosa novelística incorpora la composición en espiral característica de las miniaturas turcas con cuatro personajes [...] creemos que la estremecedora cercanía con los discursos literarios árabes es mucho más profunda y abarcadora de *lo que el propio novelista ha podido sospechar* (*El simurg* 61, subrayado nuestro).

Rebuscando las trazas que la ocupación musulmana medieval ha dejado en la literatura española, Luce López-Baralt no encuentra siempre el éxito que su erudición se merece<sup>13</sup>. Por lo menos, en lo que nos concierne, su tesis tiene la ventaja de incluir el uso sistemático de la espiral, pero la estudiosa la trata únicamente bajo un modo estructural, así como lo hacen María del Mar Paúl Arranz y María Luisa de la Garza Chávez en su artículo “Alberto Ruy Sánchez, calígrafo del erotismo”. Desgraciadamente, este tipo de análisis hace caso omiso de la fenomenología del habitáculo de la concha. Aunque tengamos aquí un espacio íntegro, plasmado por la emblemática figura, incluso con las metamorfosis que se derivan de él. Se sabe que, para Ruy Sánchez, ubicar el relato y su acción en un espacio específico, bien delimitado, fundamenta toda creación. Mencionemos como prueba la gran admiración que tiene por Juan Rulfo y las lecciones que le ha pedido prestadas en un corto ensayo titulado ‘Juan Rulfo y el ritual del viento’:

“ La intensidad literaria de Rulfo tiene un espacio: el llano, que es vivido por sus

<sup>13</sup> Pensamos aquí en su valioso ensayo sobre el “pájaro” en las visiones de San Juan de la Cruz. Si, en el caso de San Juan, el transcurrir del tiempo ha escamoteado los textos que hubieran permitido a la Sra. López comprobar su intuición, con Ruy Sánchez la cosa es bien plausible. El novelista mexicano es el primero en reconocer personalmente las influencias de la cultura árabe en su novelística.

habitantes (y mostrado a sus lectores) como un purgatorio” (*Cuatro escritores* 16). En *Los nombres*, el espacio imperante vivido por todos los personajes, incluso por el personaje activo que es la ciudad de Mogador, es la concha. La forma de la concha domina, llevando consigo un efecto hipnotizador, una envoltura protectora y tranquilizadora. La imagen de la concha se apega al poema en prosa que necesita un espacio que le permita desplegarse y desarrollarse. En cuanto imagen princeps, la concha es “movimiento del alma” (*PE* 18). Es un alma que inaugura una forma, en este caso: la espiral.

Si en su novela principiante el autor hizo que todos los elementos de su creación giraran sin tregua, las razones son múltiples. Entre otras, cabe recordar que Ruy Sánchez, como buen mexicano, sabe que, en la cultura mixteca, la espiral simbolizaba las palabras en movimiento, echándose a volar, desarrollando sus volutas de significado por los aires. “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios” (Jn. 1, 1-5), mantra infinito, giro obsesivo. Los bajorrelieves de los antiguos templos precolombinos nos lo enseñan. Refiriéndonos otra vez a Bachelard aprendemos que “la vida no comienza tanto lanzándose, como girando” (*PE* 141). Entonces, observando la novela estudiada, postulemos el lugar común siguiente: pasar de la pubertad introvertida a una sexualidad adulta extravertida es renacer a otra forma de sexualidad. Según la ley viva de la giración, no nos arrojaríamos simplemente hacia la sexualidad, hacia la vida, hacia otro, sino que regresaríamos al mismo tiempo hacia nosotros mismos. O sea que en el acto de desear, el giro siempre es espiral. Como lo expresa el narrador, en el ser humano la inocencia infantil que renace en cada nueva experiencia, permanece intacta hasta el último suspiro: “La mujer [...] lo iniciaba en las inmersiones del sexo. Ignoraba que su iniciación, como cualquier otra, le otorgaba una nueva inocencia, no se la quitaba” (*NA* 102). Así este ballet hierático que bailamos en forma *espiraloidal* alrededor de los demás se ve también como la danza seductora improvisada por el macho alrededor de la hembra codiciada. Los que giran en torno a Fatma: Mohammed, Amjrús, el obnubilado estudiante del Corán..., todos lucen un deseo sensual y fascinado: “Amjrús [...] trató de adecuar todos sus movimientos a lo que él creyó que podría ser más agradable a su mirada. Caminaba haciendo gesto de anchura, saltaba en las escalinatas con una agilidad fingida y discutía con todos bajo ademanes de

poderío” (NA 89). Por lo tanto ese baile ostentatorio no será el prólogo de una nueva coreografía, sino sólo un avance más en nuestras vidas en un sempiterno recommienzo. Ello explica a la vez el epígrafe de Marguerite Yourcenar que respalda el relato entero:

Sin saberlo, todos entramos en los sueños amorosos de quienes se cruzan con nosotros o nos rodean. Y sucede a pesar de la fealdad, la penuria, la edad o la sordidez de quien desea; y a pesar del pudor o la timidez de quien es codiciado, sin que cuenten sus propios deseos, dirigidos tal vez a otra persona. Así, cada uno de nosotros abre a todos su cuerpo y a todos se lo entrega (NA 11).

En *Los nombres* se ha adoptado la geometría elemental que rige las vidas a todos. Ninguno de los pasos que intentamos para avanzar puede renegar nuestro pasado. Sólo ayuda a completar el camino del porvenir en constante giro. Así queda bien claro que, de nuestro lugar común inicial, revisto bajo la luz interpretativa peculiar de una simple imagen elemental: la espiral, se pueden intuir ahora otras interpretaciones a partir de una realidad única, pero multifacética.

A fuerza de girar en torbellinos concéntricos, el espacio de la novela alcanza la dimensión cósmica de una vía láctea que se proyecta sobre la pared detrás de Fatma mientras que ella sigue mirando la línea del horizonte: “La ventana de Fatma recortaba los rayos del sol en formas geométricas que semejaban estrellas. Un pequeño universo, al que Fatma daba la espalda, aparecía sobre una pared del fondo” (19). Así la muchacha se sitúa metafóricamente entre la vida cósmica y la línea del horizonte donde los antiguos egipcios solían ver la puerta del Hades: “Junio 25/45. Los egipcios, cuando el Rey muere dicen ‘entró en la línea del horizonte’. Creen que los ríos confluyen en la boca del monarca” (*Diarios* 83). La relación simbólica se hace aún más patente en el pasaje que relata la desaparición de los padres de Fatma hacia el horizonte del mar:

Hubo viudas febriles que al mirar a Fatma en sus fijaciones del horizonte, volteaban a ver con esfuerzo los puntos lejanos de su mirada y afirmaban haber visto a sus padres llamándola; también aseguraban haber visto un velamen inflado por el aliento de los aparecidos (NA 84-85).

Con todo, anda Fatma sobre el filo acerado de una navaja, en equilibrio entre el todo y la nada: “Para Fatma, la ventana no era la caja de sus *nadas*, como suponían al verla sino la puerta que la conducía a todas las cosas y a ninguna” (42, subrayado nuestro).

En cuanto al sitio creado para acoger la acción de la novela, el carácter animal, y repitámoslo, muy activo de la Mogador idealizada, le viene en principio de la forma espiral que le otorgó el autor. Luego la ciudad rezuma su propio caparazón, es decir la formida muralla que la ciñe y la defiende. Como alude Bachelard, el autor habiendo querido cuidar a sus personajes les hizo habitar un espacio protegido. Los mogadorianos habitan su concha a semejanza de esos caracoles —nótese que Caracol es efectivamente el nombre de la única vía de Mogador— que no pueden apartarse de ella sin ponerse en peligro de muerte, o peor aún, caerse víctimas de la melancolía:

Cuando se alejan por mucho tiempo de su blanca ciudad flotando en el mar, una inquietud se va apoderando de ellos hasta que los vence y, guiados más por la nostalgia que por las estrellas, vuelven y encajan sus barcas de mástiles erectos bajo los arcos y las puertas de la muralla vibrante (NA 45).

Se observará la varonil carga erótica de estos orgullosos barcos erguidos, penetrando [en] la ciudad. Además, si la ausencia se alarga demasiado, los que vuelven traen consigo algunas extrañas enfermedades del deseo, como lo hace la caravana de Ahmed Al-labí. Mogador es un enorme caracol enroscado sobre sí mismo. Fuera de ella hasta la geografía del espacio circundante vuelve al caos, al desorden primordial.

Espacio íntimo, la concha suele albergar a los invertebrados. Es la gruta que fundamenta el ensueño acuático de una “casi isla” —Mogador es peninsular—, abrigando a los animalitos desnudos que ahí viven, semejantes a estos personajes tan vulnerables e indefensos: Fatma, Kadiya, Mohamed y Amjrus. Tomemos por ejemplo a Fatma, quien se ensimisma en un mutismo obstinado. ¿Por qué ha de rumiar así durante horas interminables, permaneciendo ante su ventana? Por qué, si no es porque está tejiendo con paciencia algo así como una tela de araña: “Cuando se mira de esa manera, el horizonte no existe, lo fija la mirada, es *hilo que se rompe a cada parpadeo [...] ni el vuelo de los insectos sobre sus párpados podía cortar los hilos extendidos por su mirada...*” (NA 15, subrayado nuestro). O mejor aún, se puede también interpretar la



mirada de Fatma como la fijeza de un molusco absorto en el oficio de segregar su propia cáscara para protegerse. Aquí opera la dialéctica de lo blando y de lo duro, ya que de ese ser débil, internado en la figura emblemática de la concha, todo es dialéctico, como lo hace observar tan justamente Bachelard. Así Fatma sufre la desgarradura de ser a la vez libre y encadenada. Quiere salir de sí misma pero tiene miedo de hacerlo. Prisionera de su cáscara de piel, quisiera lanzarse hacia lo desconocido pero el miedo se lo prohíbe: “Fatma temía entrar en algunas salas del hammam que de alguna manera también la fascinaban, y al pasar por ellas se quedaba en el umbral viendo indecisa” (NA 58). Será interesante aquí elaborar sobre el tema del miedo femenino para que se sienta más profundamente la angustia de Fatma.

De la extrañeza misma de la concha deriva el nacimiento en ella de seres asombrosos: serpientes eróticas domadas para dar goce a mujeres dionisiacas, un ejército de seiscientos sesenta y seis dragones con anos musicales que cantan la nostalgia del deseo insatisfecho, unos peces que se comen pájaros, etc. Fatma oscila en ese ambivalente movimiento de pulsión/repulsión del que nos hablaba Bachelard entre las características de su *Poética del espacio*.

Con la segunda variación sobre el recurrente sema giratorio, Ruy Sánchez va complicando el juego metafórico enriqueciéndolo con una anotación numerológica. En efecto, encontramos de nuevo la emblemática figura en la baraja que la abuela le echa a Fatma para escudriñar sus secretos en el trasfondo de su alma: “...Con La Espiral viene el número nueve: son los pasos que te separan de tu destino” (NA 17). Luego Aisha pondrá pausadamente nueve cartas en la mesa, formando una espiral, en su centro dispondrá cuatro cartas más; así la cartomántica reproducirá el mapa exacto de Mogador con su única calle que va enroscándose a partir de la muralla hasta la plaza central de la ciudad ocupada por cuatro edificios. La geografía de Mogador es “la imagen del mundo” (NA 17), es microcosmo. La metáfora adquiere así estabilidad y se vincula con otra interpretación simbólica. Jean Chevalier, doctor en teología, explica así el significado simbólico del número nueve:

Dans les écrits homériques, ce nombre a une *valeur rituelle*. Déméter parcourt le monde pendant neuf jours à la recherche de sa fille Perséphone; Letô souffre pendant neuf jours et neuf nuits les douleurs

de l'enfantement; les neuf Muses sont nées de Zeus, lors de neuf nuits d'amour. Neuf semble être *la mesure des gestations, des recherches fructueuses et symbolise le couronnement des efforts, l'achèvement d'une création*" (Chevalier, vol. III 261, subrayado nuestro).

Más adelante, Chevalier sigue:

Étant le dernier de la série des chiffres [el nueve] *annonce à la fois une fin et un recommencement, c'est-à-dire une transposition sur un nouveau plan. On retrouverait ici l'idée de nouvelle naissance et de germination, en même temps que celle de mort [...]* dernier des nombres de l'univers manifesté, *il ouvre la phase des transmutations. Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle* (264, subrayado nuestro).

De hecho, algún tiempo después de los augurios de Aisha, su nieta volverá a nacer entre los brazos de Kadiya confirmando las interpretaciones de Chevalier. Pero el camino entre la aparición del deseo y su realización será largo y penoso. Hemos de notar también que la espiral de naipes se desdobra en el embrión de otra espiral. Nótese cómo el "9", a semejanza del "6", dibuja también el comienzo de una espiral. El "9" lleva la cola hacia abajo, la del "6" indica lo alto. Por lo tanto, el "9" simboliza la germinación terrestre y material, mientras que el "6" representa una germinación en lo espiritual y etéreo: "Corría en Mogador la hora sexta [...] el momento en que los astros se reacomodan silenciosamente en la geometría del cielo " (NA 16). Más adelante, la descripción del mecanismo musical del burlón ejército de los 666 dragones musicales, no desmentirá la vocación del "6", a un tiempo espiritual y animal... Así la cifra apocalíptica "666", para bien o para mal, se vincula directamente con los dioses, aunque sea tan sólo por el trasero de los dragones. Estas curiosas sirenas de piedra saben cantar la desesperación deseante de las mogadorianas y llaman a los mogadorianos a que regresen para cumplir con sus deberes matrimoniales. Además recordemos que "dragón" es también el grado militar de los soldados de caballería cuyo coro llamativo parece parafrasear el refrán de la Lisístrata de Aristófanes: "¡Hagan el amor, no la guerra!" Puesto que aquí es cuestión de sexo, más vale que nos pongamos de una vez del lado terrestre del "9". Así, la razón por haber fijado el viaje iniciático de Fatma bajo la égida del "9" resultará más evidente. En efecto, dando un repaso de las investigaciones eróticas de la muchacha a lo largo de la novela, se puede preguntar,

¿qué es lo que pasa aquí? Primero, los titubeos empañados por los vapores del hammam con Kadiya ; luego, las experiencias con “un adolescente de su edad, bajo los árboles, [que] la penetró presuroso, la acarició con torpeza y sin escucharla; [por fin, sus incursiones lesbianas con] una mujer parecida a Kadiya [que] la besó sin matices exigiéndole en los dedos y las caderas los gestos de un hombre” (NA 83). Efectivamente, tenemos aquí una serie de escenas que pregonan el final de un ciclo: la pubertad ; el término de una carrera: la niñez ; el inicio de la fase de las transmutaciones en el cuerpo y la mente de la joven muchacha ya madurando.

En *Les Illuminés*, Gérard de Nerval viene a completar nuestro panorama numerológico del nueve: “Le nombre 9 est particulièrement générateur et mystique: multipliez-le par lui-même, vous trouverez toujours 9: 18, par exemple: (1 et 8: 9) ; 3 fois 9: 27 (2 et 7: 9) ; 4 fois 9: 36 (3 et 6: 9) ; 5 fois 9: 45 ; ainsi de suite. Le nombre 9 est le nombre de la matière” (45). De Nerval, escritor tan al gusto de Ruy Sánchez, explica que nueve es la cifra de la generación, el número querido de las almas que, gracias a su poder generador, esperan entrar en el mundo. Los nueve meses de la concepción lo comprueban bastante. De ahí la gran importancia que tendrá nuevamente este número durante el embarazo de Jassiba en *Los jardines secretos de Mogador*.

En una entrevista con Ángel Gurría Quintana, Ruy Sánchez admitía que la numerología le servía para “construir gráficamente [sus] unidades narrativas o poéticas” (Pelayo, *Alberto Ruy...* 79), lo cual da eco a la investigación de la Sra. López-Baralt: “Las imágenes de la simetría arábica de la forma de la novela coinciden con aspectos de numerología —el cuatro, el nueve, el dieciséis—, y con aspectos de las artes plásticas [...] la simetría escritural es intencional” (79). No es de olvidar que la novela se divide en dos partes desiguales cuya primera presenta nueve capítulos que se corresponden con la casi totalidad de las explicaciones de Chevalier<sup>14</sup>. Al mismo tiempo, esta primera sección va a explotar toda la serie de permutaciones de la imagen príncipes de la espiral. De hecho, la baraja de Aisha anuncia el próximo término de la infancia de Fatma y el comienzo de su vida de mujer transpuesto a otro plano, lo cual es renacimiento y germinación. Por ende, al terminar la novela, el narrador podrá concluir:

---

<sup>14</sup> Nótese también que la mismísima segmentación, en partes y capítulos, volverá a encontrarse en *Los jardines secretos*, destacando los nueve meses del embarazo de Jassiba.

Fatma se dirigía a su casa cuando acababa la tarde en Mogador. Veía que, cuando la gente colocaba su cansancio en la nueva extensión que iban tomando las sombras, hasta los rasgos de las caras más duras parecían ganar una extensa calma. Pensó que los habitantes de Mogador entraban, a esa hora demorada, *en una especie de segunda existencia similar en todo a la que adquirirían en su mente los personajes de las historias ya terminadas. Ella misma va entrando en ese silencio mientras entra con la noche por la puerta de su casa* (NA 108, subrayado nuestro).

Después de haber pasado esa tumultuosa temporada de su vida —que transcurre durante el lapso impreciso de la novela—, habiendo dedicado este período a proyectar sus fantasmas, asomada a la ventana, Fatma renacerá a otra vida, entrando esta vez por la puerta de la casa. De una vida intranquila, angustiada por satisfacer sus deseos eróticos, ella llegará a la paz, sabiendo ahora que se puede vivir la vida de otra manera. Para lograrlo, hay que dejar que las cosas ocurran por sí solas. Tener el corazón abierto al deseo, siempre ha sido más importante que satisfacer el deseo. Por lo menos, es la lección que nos ha legado André Gide (1869-1951) en cada uno de sus libros, especialmente en *Les nourritures terrestres* que influenció tanto a Ruy Sánchez. Antes que nada, acordémonos que, de regreso a México, el primer texto que Ruy Sánchez publicó fue su tesis doctoral sobre Gide. Se puede suponer que ya conocía la obra gidiana de memoria, especialmente la parte que concierne sus viajes a Norte de África. El novelista francés decía: “Chaque désir m’a plus enrichi que la possession toujours fausse de l’objet même de mon désir [...] D’ailleurs, ce que nous souhaitons, Nathanaël, ce n’est point tant la possession que l’amour” (*Romans, récits et soties...* 155 y 165). Existe un prejuicio tenaz que ve a Gide así como un epicúreo sinvergüenza, un moralista disoluto que, en *Les nourritures* (1897) y luego en *Les nouvelles nourritures terrestres* (1935), predicó exclusivamente por un erotismo sin freno, un goce sin límite. Pero André Gide, en el caleidoscopio de su obra, enseñó a sus lectores todo lo contrario. Albert Camus que comparte con Nathanaël, protagonista de este “breviario gidiano” (como Sartre solía calificar *Les nourritures*), un origen norteafricano, aclaró el carácter profundamente intelectual de la revuelta sensual de Gide. Sus notas de lectura son explícitas:

Cette apologie de la sensation... n'est jamais qu'une intellectualisation des sens. Rien de plus intellectuel que *Les nourritures terrestres*. Le seul fait d'en faire une théorie annihilait, émasculait cette théorie dionysiaque. Sa vérité ne pouvait se trouver que dans la réalisation de ce cercle vicieux. *Nourritures terrestres: paradis défendu...* (Walker, *Retour aux...* 108).

He aquí un comentario que bien podría aplicarse a más de un pasaje en la obra ruyancheana. Dicho eso sin querer perjudicar en absoluto al autor mexicano. Después de todo quién puede seriamente creer que el intelectual ha de olvidar los anhelos epicúreos de su naturaleza. Intelectualismo y sensualidad no tienen por qué oponerse necesariamente. Que sepamos, la mayoría de las influencias reconocidas por Ruy Sánchez han logrado armonizar estas dos tendencias tanto en sus vidas como en sus obras. Hablamos aquí de Longus, Ovidio, Petronio, Ibn 'Arabî, Ibn Hazm de Córdoba, el propio Gide, Virgilio, Lezama Lima y cuántos otros gozadores de los cinco sentidos. De hecho, establecer un paralelo entre los triángulos: Narrador – Ménalque – Nathanaël de *Les nourritures...* y Narrador – Kadiya – Fatma de *Los nombres...* sería un estudio de literatura comparada sumamente interesante, pero traspasaría el marco de nuestra investigación.

Volvamos entonces a Chevalier. Las fases de transmutaciones que nos indica se pueden encontrar también en el arsenal metafórico desplegado por Ruy Sánchez en el continuo movimiento que va de un significado a otro. Esta incesante mudanza acompaña puntualmente los cambios fisiológicos que vive Fatma. Pero ya estamos anticipando el propósito de la segunda novela estudiada.

Sigamos más bien con otra permutación de la espiral. Como hacen observar con mucha perspicacia las Sras. Paúl Arranz y de la Garza Chávez, el cuerpo de las mogadorianas se identifica a la ciudad: “Al mundo femenino están asociadas de modo recurrente una serie de imágenes relacionadas con el agua, lo húmedo, lo vaporoso y lo etéreo, y muy frecuentemente se identifican mujer y ciudad” (Paúl Arranz, *Alberto Ruy Sánchez, calígrafo...* 368). La escena del regreso de los marinos es muy explícita al respecto: “...los asalta en el sueño la extraña imagen de una ciudad desnuda, como una amante esperando en un puerto. Color de luna, la piel humedecida de sus anhelos” (NA 45). Más arriba en el texto, relacionábamos ya la imagen princeps de la concha con Mogador. Por ende, será significativo que el cuerpo de la heroína sea presentado so

forma de un verdadero conglomerado de diminutas espirales. Advierte Bachelard que las imágenes del salir de la concha —tal una “Venus saliendo de las aguas” con los dos pies bien anclados en su media vieira—:

“se animan en la dialéctica de lo oculto y de lo manifiesto. El ser que se esconde<sup>15</sup>, el ser que se “centra en su concha” prepara “una salida”. Esto es cierto en toda la escala de las metáforas, desde la resurrección de un ser sepultado, hasta la expresión súbita del hombre largo tiempo taciturno [...] el ser prepara explosiones temporales del ser, torbellinos de ser (*PE* 146-47).

A esa altura de la imaginería de la espiral, para comprobar todo lo sugerido, será oportuno hacer un rápido recorrido del cuerpo púber de Fatma. Los pliegues entre sus piernas se comparan una y otra vez con estas grietas diminutas entre las rocas por las que entran y salen las aguas a la orilla del mar: “...los pliegues entre sus piernas [...] los repliegues del mar entre las piedras” (*NA* 26). Así su himen se convierte en un tierno molusco salino. Más adelante, en la caliente escena de masturbación de la muchacha, sus dedos, al acariciar los pezones protuberantes de sus senos juveniles, los rozan en unas caricias redondas, también formando espirales: “sus dedos suben y bajan todas las espirales de su cuerpo” (42). El aire que ahí siempre se relaciona con la expresión del deseo rodea sus piernas antes de precipitarse por el orificio de su sexo, quemándole el cuerpo entero: “Es el mismo aire que le tensa las piernas, que le produce entre las piernas torbellinos, el otro clima de los días...” (42-43). El coro de todas las mujeres de Mogador que gimen por el ano del ejército de dragones de la ciudad, templando la insoportable carencia de sexo, no forma sino una sola voz con la de Fatma: “A ella también el viento cargado de voces se le había metido entre las piernas” (47). En cuanto a las nueces de sus orejas: “el caracol vacío de su oído, como el del sexo, se le abría para recibir palpitations, los murmullos inquietos de la piel del aire” (47). En fin, la propia vagina de Fatma se metamorfosea, por el espejismo de la espiral, en un verdadero nudo de víboras enroscadas: “su vagina es el nido de donde surgen empapados todos los sueños de las serpientes” (68), mientras que sobre sus nalgas, las mismas serpientes dibujan el obsesivo emblema de la espiral. El paralelo que se

<sup>15</sup> En este caso preciso, Fatma encerrada en su casa... en sí misma.

evidencia entre el sexo femenino y la concha pone de relieve la dialéctica: exterior duro, interior nacarado y blando, cuando de éste rezuma aquél.

Por fin, llegamos a la última variación que nos ofrece Ruy Sánchez sobre la figura de la espiral que relaciona con los torbellinos del viento. Recordemos que, como indica implícitamente el título de la novela, el aire es aquí símbolo mayor del deseo. Por lo tanto, no nos detendremos demasiado sobre este tema, puesto que ya los exegetas lo han epilogado bastante. Sobre todo, es importante notar que, al hablar del aire, también se roza el elemento acuático, visto que: “Bajo la mirada [de Fatma], el fondo del mar y el del aire tenían los mismos paisajes escondidos, los mismos habitantes fugaces” (NA 27). El razonamiento es consecuente, pues el mar es, como la luna, otro símbolo femenino explícito. En su entidad, el deseo de la mujer es irreprimible, enloquecedor y no se le puede resistir. Desenfrenado, se vincula con la muerte y a ella no deja de conducir: “Estando entre ellas era irrefrenable el deseo de perderse en el corazón de un torbellino” (38). El tema se ejemplifica perfectamente por la parábola de las hermanas (los cuatro vientos) cuyo deseo, bajo la forma de una araña partida en cuatro tatuajes, sembrados sobre sus vientres, devora poco a poco el pene de Ahmed Al-labí, quitándole la vida. Este cuento parabólico, colocado en medio de la novela, pone de relieve el peligro de un deseo incontrolado que se satisface en cada ocasión. Hasta Fatma, enceguecida por unos deseos que todavía no entiende, necesitará la ayuda del viento. La escena del fracaso del embrujo que le había armado a Fatma otra mujer de Mogador comprueba sin lugar a dudas la protección del viento: “...la brisa salada formó remolino en un ángulo de la muralla, y recorrió un corto trecho con tal velocidad que, al pasar junto a la mujer de los embrujos, le humedeció las yerbas y le arrebató una de las alas” (40). ¿Será también el mismo aire deseante el que le producirá a Fatma torbellinos entre las piernas?

Aficionado al estilo literario de Juan Rulfo a quien dedicó un ensayo sobre su cuento ‘Luvina’, Ruy Sánchez no iba a perderse la oportunidad de rendirle un homenaje discreto y sutil en el pasaje siguiente:

En Mogador, los frágiles deseos de un marino, de una mujer en su ventana, de un extranjero, de un vendedor de pescado, siempre parecen tomar cuerpo cuando los canta el coro de dragones; y *son como una ráfaga de viento* que al golpear el agua de un estanque se hace piedra, y al hundirse se hace pez, y al saltar sobre la superficie vuela como un

ave que en el viento de nuevo se desvanece (*NA* 46, subrayado nuestro).

Éstos son los peldaños que debe recorrer el viento para elevarse hacia la densidad opaca, la concreción de lo etéreo. Todo resulta de algunos torbellinos que se encarnan gracias al lirismo de la prosa ruysancheana. Nos recuerda el autor que las palabras *viento* y *espíritu* “tienen orígenes paralelos: en ambos está el aire, el neuma” (*Cuatro escritores* 18), a lo que añadiríamos que también el término *alma* refiere al soplo de la vida, y de ahí comparte un origen común. Alma: palabra inmortal, palabra del aliento, completa Bachelard. La Mogador poetizada de Ruy Sánchez es, de alguna manera, compromiso del alma de su creador que va preparando, escena tras escena, el goce de sus lectores. En las páginas de sus novelas, entre los renglones, asoma la presencia del escritor en y por sus imágenes: “Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité” (*TRV* 4), más adelante, Bachelard concluye: “Cette imagination des qualités nous paraît inséparable d’une véritable tonalisation du sujet imaginant” (*TRV* 14). De ahí que el viento va circulando entre las líneas del texto, adquiriendo densidad e intensidad —palabras que todo dicen de la prosa ruysancheana— a medida que progresa la tensión dramática de la historia de Fatma. Lo mismo ocurre con el elemento aéreo en el cuento *Luvina* de Rulfo (Cf. *Cuatro escritores rituales*).

Si el viento acarrea consigo el deseo sexual, tendrá a la par que quitarles a los niños su inocencia. Este otro carácter del viento ha sido metaforizado en la delicada escena de la recolección de hojas de sal por los niños mogadorianos : “El viento de la tarde removía la sal sedimentada durante el año sobre la muralla [...] los niños corrían a recibir las [...] Nunca llegaban, porque el mismo viento que se las había entregado se las arrebatava, y al ponerlas a volar las convertía en un polvo tan delgado que ni siquiera era posible diferenciarlo del aire” (*NA* 22, subrayado nuestro). Los inocentes juegos de niños se desvanecen en el aire del otoño. Hasta el hammam matutinal, donde culmina el poderoso deseo sexual de la ciudad, se le define así como un “torbellino secreto”. Los leones lúbricos de la sala central echan por las fauces “un líquido parecido al mercurio que recorría en canales serpentinos toda la sala” (*NA* 53, subrayamos nosotros); mientras que, desde los baños públicos, el agua corre en espiral de una fuente para otra a



fin de limpiar todo y a todos. Esa yuxtaposición de citas pone a claras la fusión entre los dos elementos: agua y aire.

Sin pretender haber agotado todo el habitáculo de la concha que fundamenta la novela aérea de la tetralogía, por lo menos hemos comprobado bastante la fuerza creadora de la imagen elemental de la espiral, indicando algunos de los senderos secundarios que desembocan todos sobre la calle del Caracol. A la hora de preguntarnos si convendría seguir así con el mismo tipo de aproximación para los cuatro últimos capítulos de *Los nombres*, un breve examen nos demostrará que no. En efecto, si la primera parte ejemplificaba sin ajuste nuestra imagen elemental, la segunda, en contrapartida, se apoya más bien sobre el concepto de la *imago* lezamiana, generadora de una imaginería mucho más extendida. En esta segunda parte surgirá, repentina, la *imago* con sus racimos de metáforas —germen que ya crea una potencialidad de elección. Volveremos más adelante a examinar las características del germen metafórico que nos propone el autor.

Queremos estipular ya lo que para nosotros se ha convertido hasta ahora en evidencia. Es que ni *Los nombres del aire*, ni cualquier otro texto en o fuera del ciclo, podrán agotar el potente y riquísimo filón de Mogador. En efecto, además de las tres novelas, varios otros textos tienen lugar en el mismo sitio. El hecho es que el autor mexicano ha ubicado su cosmovisión en una Mogador tan maleable que se moldea según las necesidades internas de los textos. La ciudad se ensancha y se encoge a voluntad. A veces, como en *Los nombres*, es un lindo pueblito de antaño reposando en la costa berberisca. Otras veces, como en *Los jardines secretos*, es una serie de laberintos que desplazan sus barrios y callejuelas en un encaje inextricable a semejanza de estas muñecas rusas que se encajan sin fin las unas en las otras. Es como si fuera el *locus* de una *mise en abyme*. A veces se describe con una sola calle interna en forma de caracol, mientras que otros textos afirman el “trazado de *sus calles*” (CM 30).

Buen discípulo de Roland Barthes<sup>16</sup>, Ruy Sánchez aprendió su lección inmiscuyendo algunas imprecisiones e incertidumbres bien seleccionadas en cada uno de sus textos. Las rupturas textuales que le propone su padre espiritual, con fin de abrir

---

<sup>16</sup> Existe entre Barthes y él, por lo menos intelectualmente, una relación de padre a hijo. Es lo que afirma reiteradamente el propio Ruy Sánchez.

unos abismos de contenido insospechado, se encontrarán a menudo en la prosa ruysancheana. Es preciso recordar aquí la teoría de Barthes:

Tal vez haya aquí un medio para evaluar las obras de la modernidad: su valor provendría de su duplicidad, entendiendo por esto que tales obras poseen siempre dos límites. El límite subversivo que puede parecer privilegiado porque es el de la violencia, pero no es la violencia la que impresiona al placer, la destrucción no le interesa, lo que quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura, la deflación, el *fading* que se apodera del sujeto en el centro del goce. La cultura vuelve entonces bajo cualquier forma, pero como límite (*El placer* 15-16).

El punto de vista de Bachelard sobre este mismo tema se junta con el de Barthes : “La volonté de regarder à l’intérieur des choses [...] fait de la vision une violence. Elle décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peut *violier le secret* des choses cachées” (*TRR* 7-8). Según lo entendemos, la prosa de Ruy Sánchez coincide con ambas visiones.

Las intenciones del narrador ruysancheano se esconden en huecos de contenido diseminados en la trama. El mismo concepto de texto de goce barthiano se observará tanto en *Los nombres* así como en *Los jardines secretos*. Por ejemplo, tal tipo de hueco cavado en el tejido textual asoma entre el tono hierático de la primera parte de *Los nombres* que, además de ser erótica, despliega una opulenta imaginería mientras que la escritura se ve más prosaica y, hasta cierto punto, trivial, cuando el lector llega a la segunda parte. Otro ejemplo se ofrece en la ruptura que existe entre el alcance erótico de la descripción que choca con la altura lírico-romántica del léxico de la tremenda imagen de los dos dedos, externo e interno, que se acarician a través de la piel de Fatma. En realidad, no se debe olvidar que, por más inspirada que sea, tan sólo se trata aquí de una cruda escena de masturbación juvenil.

Otro campo de investigación nos espera en la novelística de Ruy Sánchez cuando se observa la frecuencia con la que todo lo relacionado con el concepto de la inmortalidad procede del Oriente. He aquí un aspecto que lo acerca a Lezama Lima. Pronto volveremos a averiguar la *imago* de las permutaciones históricas. Pero esta vez lo haremos utilizando los conceptos del sistema poético del poeta cubano.

Mientras tanto, reanudemos con el análisis de la segunda novela de nuestro corpus que será más sintético que el estudio precedente. Las imágenes princeps de la intimidad material y del laberinto detendrán ahora nuestra atención.

## 2.2 Uso de la imagen de la «intimidad material» en *Los jardines secretos de Mogador*.

Para seguir con el estudio de las imágenes princeps en *Los jardines secretos de Mogador*, se ha de volver a la conceptualización que propone Bachelard cuando trata del peculiar elemento de lo terrestre. Se destaca entonces el aspecto más animista de su fenomenología. Pero antes de definir el concepto, es importante esbozar brevemente la nueva situación. Originalmente, la distorsión que el hombre inflige a la naturaleza, a su medio circundante, viene de la proyección misma de su propia vida. El animismo es justamente esa mirada transformadora que de pronto se convierte en la primera agresión del ser humano contra el mundo inanimado cuya independencia, autonomía e indiferencia, el hombre no puede tolerar. Negándose a reconocer la terrible evidencia, el hombre ha preferido modificar y hasta deformar este mundo que siempre le ha sido ajeno. Son cambios que le dan al hombre la impresión de amaestrar la naturaleza, armonizándose con ella. Esta actitud inicial explica que, en Bachelard, el sujeto y el objeto se disuelven en una misma actuación por la que el hombre trata de integrarse en las cosas: “L’imagination n’est rien d’autre que le sujet transporté dans les choses [...] Les images portent alors la marque du sujet” (*TRR* 3). Lo contrario también es cierto. Así el sujeto va a llevar la marca de las imágenes.

Este fenómeno se ejemplifica con la caligrafía en la palma de la mano tatuada de Jassiba. El signo circula desde el sujeto (la mujer) al objeto (su cuerpo tatuado) y viceversa<sup>17</sup>. En esta dialéctica entre observador y observado, éste adquirirá características de aquél bajo una mirada activa e inquisidora. Por consecuencia, las cosas irán animándose. Para Bachelard, la vida de la imaginación comienza entrando en contacto íntimo con las cosas que así inician sus metamorfosis y, repentinamente, todo se pone a cambiar. Luego la corriente dialéctica se establece y se desarrolla entre ambas direcciones, entre animado y animador. Por el animismo, se establece un movimiento

---

<sup>17</sup> Lamentamos mucho no haber podido ni siquiera esbozar el importantísimo paralelo que no deja de imponerse entre el laberinto delirante de la Vía del Caracol (fuerzas centrífugas y centrípetas que van desequilibrando a la heroína de *Los nombres*) y el no menos extraño laberinto angular reproducido en la palma tatuada de Jassiba en *Los jardines*. Dice Ruy Sánchez en *Aventuras de la mirada*: “¿Y cuál es el destino de las formas? Justamente es aquel que el artista intuye y sabe mostrar. Un triángulo difícilmente podría tener el mismo destino de un círculo” (76). El nuevo tema necesitaría a gritos otro estudio muy prometedor en hallazgos insospechados. Otros investigadores sabrán aprovechar la oportunidad.

que logrará transformar totalmente lo percibido. Si, como se supone, los cuatro elementos se originan del choque del mundo sobre nuestra conciencia, la secuela de esta primitiva relación sujeto-objeto permanece absolutamente subjetiva y sus consecuencias pertenecen al dominio de la imaginación más profunda.

De ahí se deriva que, en la novela que estamos estudiando ahora, el principio de la imaginación material es precisamente el de la creación, o mejor dicho, de la procreación tanto novelística como física. Para explicitar la esencia de la materia tratada, o sea los jardines re-creados, el autor tendrá que adoptar otro modo de formular su cosmovisión. La imagen formal elegida para encubrir la novela ha sido la del recuerdo de los antiguos jardines que jalonaron los numerosos viajes del autor. Sin embargo, estos sitios re-visitados por la imaginación son también lugares deformados por el transcurrir del tiempo. Así los jardines ideados por el narrador no serán sino puras resonancias de los jardines de antaño visitados por el autor: “Todos los jardines que de manera directa o indirecta están en este libro son el producto de alguna pasión real, aunque fuera delirante. Ninguno es inventado por mí. Yo los cuento, otros los han puesto en el mundo [...] pero todos alimentan estas páginas” (*JSM* 177-78). Aquí las imágenes jardinerías constituyen un reflejo y una conquista, alternando entre el yo del narrador y el universo transformado por el autor y viceversa. De tal manera que, al fin y al cabo, poco importará saber si los elementos materiales existen o no, real y naturalmente. Lo que sí cuenta es que la psique del lector los atesore mientras que la imaginación del autor opera sus mutaciones, sostenida y empujada por la voz narrativa respaldada por la prosa poética de Ruy Sánchez. Los jardines descritos por un amante perdido han de convertirse en los motores de la cosmovisión ruysancheana. De ahí, las imágenes nos permitirán vivir con más intensidades los lugares ideados o renovados por el escritor.

En su aproximación, Bachelard sigue el método siguiente: generalizar primeramente una imaginación trascendental (animista), luego dejar que esta imaginación genere tanto sus propios conceptos como sus imágenes fundamentales. En el caso que nos interesa, la tesis que sostiene Bachelard es la de que el artista ha de tener acceso en algún momento de su creación a la humanidad esencial —lo que Heidegger llama la búsqueda o historia del *sein*—, enfrentándose con la objetividad —o sea la

realidad del fenómeno—, reconociendo en sus mundos imaginarios otro tipo de cognición que la de una realidad unívoca (empírica). Pero esta nueva percepción habrá de tener tanta consistencia como la otra. A partir de sus reflexiones Bachelard, que quiere constituir una ontología de la imagen, empieza respetando la integridad de su propio ser. Es por eso que las chispas imaginativas fulgurantes que iluminan brevemente las otras realidades van a modificar para siempre la realidad común, sosa y sin relieve. Por lo tanto, el filósofo concluye que el mundo creado es ontológicamente la imaginación del escritor. Así, vamos acercándonos al *sein*, eje central de otra ontología, la de Heidegger.

La imaginación material está centrada en la profundidad, en la intimidad misma de las cosas y establece un puente entre el sujeto y el objeto, entre el espíritu y la naturaleza. Gracias a la visión activa y estructurante que promueve Bachelard, se esboza una vida nueva. Los ojos se abren sobre nuevas perspectivas. Así, se inventa otro sentido inesperado hecho a partir de arquetipos que la imaginación descubre o crea dentro de las cosas. Este sentido se encontrará en ciertas imágenes literarias que se recargan continuamente de contenido. Son las imágenes que permiten ver y soñar de nuevo. Sin embargo, el dinamismo de la imagen vivido de esta manera, por y para la ensoñación sobre los elementos, no procede del hombre histórico-social, de carne y huesos, sino del hombre que sabe superar todos sus determinismos y, de ahí, sus límites.

Para Bachelard, el autor que traduce una imagen en un lenguaje diferente que el del logo poético comete una verdadera traición. Es como si se negara ver en la imagen toda la plenitud del *sein*. De un ensayo a otro repite con lujo de ejemplos que la fenomenología de lo imaginario no es sino una ontología. Es por eso que, en el cantar que Alberto Ruy Sánchez dedicó a lo terrenal, se ha privilegiado una imaginería en la que la tierra y los espacios terrestres se convierten espontáneamente en el *locus* de una intimidad recobrada. Volver a imaginar Mogador es recobrar la salud, como cuando alguien se vuelve sano después de una larga enfermedad. Los progresos del narrador de *Los jardines secretos* en el recobro de su potencia amorosa afirman la posibilidad de que tal regreso puede pasar por el camino de las imágenes. En este contexto, la tierra se asimila a la imagen de la Madre. Todo lo que contienen sus entrañas se homologa con lo embrionario, con la vida en gestación que madura y crece y se desarrolla. Por

consiguiente, el novelista refiere explícitamente a la ensoñación del reposo de Bachelard donde se estudia detenidamente la imagen de la tierra en su horizonte de reposo en la intimidad de la sustancia.

Dice Bachelard que, antes que todo, el soñador habita el interior de las cosas. Por eso se identifica con el corazón íntimo de la sustancia, protegido del mundo exterior por una cáscara. Esta dimensión enfatiza la función del habitar inscrita en lo más íntimo de nuestro ser. No sorprende entonces que una serie de imágenes, como un haz, se relacionen con el arquetipo del primer refugio, cualquiera que fuese: el vientre primitivo, una cavidad perfecta donde se reúnen todas las seducciones de una vida replegada sobre sí misma, una vida protegida y encerrada. Tan sólo hemos de recordar con qué entusiasmo el narrador de *Los jardines secretos* acepta la detención a la que lo somete Jassiba. Estas imágenes de la casa tan infinita como la de Jassiba, del vientre jardinero que se parece a un huevo redondo y blando, esta imagen del bienestar en la gruta casera, etc. todo converge hacia la misma imagen profunda.

A lo largo de la novela, los esfuerzos de Jassiba —portavoz de todas las mujeres— tendrán a recobrar la casa natal de sus antepasados, prolongando la infinita cadena femenina por la que se prosigue la gesta familiar, la genealogía matriarcal, la tradición (el ideal) del parto sin hombre. Bachelard explica que, por las metamorfosis mnemónicas, el transcurrir del tiempo logra convertir la casa natal en casa onírica. Ésta es el sitio orgánico y virtual que protege al ser humano contra los tormentos de un universo hostil que siempre amenaza su intimidad. El hombre construye su cosmovisión mirando desde el interior el universo que rodea su refugio. Desde la casa onírica el hombre podrá interpretar su mundo con cierta coherencia, como lo hace Fatma —sempiternamente asomada a la ventana de su habitación—, que se convierte en símbolo del ser humano escondido en su casa natal idealizada, en busca de un sentido a su propia vida. Pero la casa también se impone como centro de un universo. Por eso, el embarazo de Jassiba no sorprenderá a nadie, puesto que los valores de intimidad de la casa bien cerrada, bien protegida, acarrearán naturalmente “l’intimité d’abord du giron maternel, ensuite du sein maternel” (TRR 122).

Por supuesto, cuando aparece la imagen centrífuga de la casa natal se insinúa a la vez la sensación tranquilizadora de “ovillarse” (en una posición fetal), y una emoción

extraña situada al cruce de la memoria y de la imaginación. Protegido por todas partes, el adentrado —prisionero de la felicidad—, evocará el arquetipo de Jonas en su ballena. En otras palabras, el bienaventurado narrador hará compañía a su amada, ovillado en el vientre de la casa natal, ingerido por su propio sueño. El genitor podrá así disfrutar las delicias de la intimidad material, mecido en los interiores de Jassiba hasta que, algún día, un feto tanto real como inesperado venga a sustituirlo en el útero de la amada. Para la imaginación, el vientre femenino designa la región feliz, caliente y tranquila donde se navega en la ensoñación acuática, en las tibiezas del líquido amniótico.

Bachelard indica que todas las cavidades protectoras convergen hacia la misma imagen arquetípica de la casa natal donde confluyen los misterios del parto (la matriz), de la muerte (el féretro) y del sueño que es así como el encierro en las profundidades de sí mismo. Por eso el hombre aspirará sin tregua a regresar a este paraíso lejano que las desilusiones del mundo exterior y las desgracias de la vida le han robado. Además, la fenomenología bachelardiana establece una nítida diferenciación entre los distintos modos del habitar humano en la casa natal. Ya no se puede habitar lo mismo según se reside en una planta u otra de la casa del ensueño.

Siguiendo el modelo de Bachelard, el enfoque jardinero que nos presenta Ruy Sánchez connota, entre otros, el concepto del nido. El follaje de los árboles apenas esconde la visión del nido que, aunque leve y delicado, alimentará un sueño de seguridad. En el nido también se ovilla entre las ramas como en un centro que participa de la paz vegetal.

En fin, la conclusión a la que nos convida Bachelard es que el *sein* es redondo. Por supuesto, ora el vientre femenino, ora el seno visto como manantial de vida, ora la perfecta cavidad uterina donde se puede soñar plenamente... he aquí una serie de figuras que ilustran la misma redondez. La Tierra Madre también es redonda. Por lo tanto, Ruy Sánchez coincidirá otra vez con Bachelard en que lo femenino se revela naturalmente en la profundidad de la materia. En ambos autores, las imágenes de la profundidad siempre tienen una dimensión femenina, idealizada en éste, decantada en aquél. El novelista se explica al respecto en una “mínima nota jardinera” que le sirve de advertencia final en la novela:



...en mis novelas están las historias, pasiones y pulsiones que varias mujeres me han contado. Esta [...] se nutre de esta confianza. Fue el erotismo de muchas mujeres embarazadas y la complejidad del deseo en ese momento único lo que desencadenó esta historia particular (*JSM* 177).

En ambos autores la ensoñación se deriva del *anima*, de esencia femenina, permaneciendo bajo el signo del alma más que del espíritu (*animus*). El filósofo percibe el ensueño poético como un gran fenómeno de reposo que avanza al compás de una lenta digestión. Por más extraña que se nota, esta inesperada concepción reunirá una vez más a los dos soñadores en una visión común del amor en cuanto “fagia”. La imagen “fágica” debe tomarse en su acepción de apropiación al otro. Consiste en el hecho de ingerir al otro, así como preso de un deseo irreprímible de engullirlo enteramente, de comérselo todo, de comulgar a su cuerpo, a sus excreciones, a sus humores, a su totalidad corpórea. En este sentido, tanto en Ruy Sánchez como en Bachelard, todo se pone en acción por una adhesión total del cuerpo a este vértigo lento que brota de las cavidades acogidoras y tibias que remontan de los vientres y de las bocas, naciendo de todo tipo de ingestión o de posesión bucal.

Por otra parte, el hecho de entrar en la materialidad íntima del objeto, gracias a una reacción de ósmosis despertada por la imagen poética, convierte el objeto elegido en el centro de nuestro cosmos. Por el poder que le concedimos al objeto de nuestra atención soñadora, éste me catapulta fuera del tiempo humano para integrarnos repentinamente en el tiempo de las cosas. Una vez más se hablará aquí de un tiempo fuera del tiempo, en el margen del tiempo. Es lo que permite la re-ordenación de las cosas por la creación literaria.

En un principio, el paradero que nos propone el descifrador de los jardines nos va a llevar por todas las habitaciones de la casa de Jassiba, como si fuera a través del propio cuerpo de la muchacha, cuerpo que no es sino el habitáculo ontológico del deseo. La novela se convierte así en una especie de diario de viaje, un viaje digestivo que parte de lo más pequeño, Jassiba que poco a poca va digerir al narrador; continúa por la imagen de Mogador que se come a Jassiba en el laberíntico sistema de sus callejuelas (de sus entrañas) y se amplía por los intestinos mogadorianos en los que se pudren los cadáveres chinos en *De cómo llegó la melancolía en Mogador*. Gracias a la

conceptualización bachelardiana, Ruy Sánchez podrá llenar ese mundo sensible de las cosas imaginadas que no son sino los jardines re-creados, por el sentido del ensueño. Así nos entretendrá de un mundo sensible (paisajes, decoro, fotografías, retratos, etc.) con el proyecto personal de su heroína. Es que el recorrido de Bachelard descansa a menudo sobre la evidencia de un deseo del cuerpo por visitar e invadir el interior de los objetos. De ahí esta impresión persistente de encontrarse en un juego de muñecas rusas. Es así como una especie de *mise en abyme* donde las cosas van encajándose las unas en las otras *ad libitum*, a semejanza de aquellos regalos chinos cuyo valor intrínseco radica en sus innumerables envolvimientos. Ya hemos señalado también el arquetipo de Jonas en su ballena. Se siente algo como una empatía orgánica por esconderse en el más hondo de los objetos. Es un deseo de adentrarse en un refugio ajeno pero en el que nos queremos integrar a toda costa. ¿Qué puede figurar mejor tal empuje amoroso (fágico) que la foto que concluye ‘El jardín más íntimo’ (JSM 134)? Aquí la imagen fotográfica vale más que mil palabras. Unas nalgas de mujer bien redondas que reproducen perfectamente el corte vertical en su medio de una jugosa y apetecible manzana. El montaje ilustra una imagen de intimidad de Henri Michaux, citada por Bachelard, mientras que Ruy Sánchez la integra en su nuevo contexto novelesco<sup>18</sup>.

Aquí el ensueño se desvía momentáneamente de sus connotaciones habituales. En vez de la actividad de la mente que se traslada desde el mundo material hacia las esferas del recuerdo, es el espíritu que se vuelve hacia la materia y la vida. En la tetralogía en general, pero sobre todo en *Los jardines secretos*, el instrumento del deseo es el cuerpo en su función sensible. El novelista entiende y comprueba que, en Bachelard, la materia está leída y conocida a través de la memoria del cuerpo, a través de la suma de antecedentes que es la memoria carnal involuntaria. Bachelard dice con voz alta lo que sueña el cuerpo. Igual lo hace Ruy Sánchez por el despliegue de sus imágenes.

El sistema referencial ruysancheano, el juego de sus metáforas, se refleja casi siempre en el espejo del cuerpo. Pensemos, por ejemplo, en los peces bola que metaforizan las nalgas de Fatma y de Mohamed. Entonces, el cuerpo se hace mediador entre el ensueño y la realidad. Es una empresa por comunicar lo oscuro, por hacer

---

<sup>18</sup> Véase la reproducción de esta fotografía que proponemos en el documento adjunto 4, figura 9 (pág. xxv).

comprensible y legible la nebulosa muscular, visceral y cinestésica que forma justamente la llamada *prosa de intensidades*. El *locus* de sus ensueños es precisamente el cuerpo hecho lenguaje.

En cuanto a la noción de situación, tan intrínseca a la fenomenología clásica tanto de Husserl como de Sartre, Bachelard, en su conceptualización, la contrasta con la noción de *campo de obstáculos*. Así se comprueba que la imagen poética se convierte en obstáculo erguido ante el poeta que tendrá entonces que analizarla, profundizarla y abandonarse a ella.

### Capítulo III

#### Aplicación de algunas *imago* o imágenes en redes de Lezama Lima en las novelas ruysancheanas.

Pasemos ahora a otra etapa de nuestra investigación. A partir de algunos conceptos del sistema poético de José Lezama Lima, examinemos cómo Ruy Sánchez llegó a desarrollar por su propia cuenta ciertas *imago* que se encuentran en las series metafóricas lezamianas. Hoy en día la obra ensayística del poeta cubano todavía permanece poco solicitada. Dada la escasez de quienes se refieren abiertamente a ella, a lo mejor quedará enigmática a varios críticos. En realidad, aquí se propone una amalgama de reflexiones sobre ciertos aspectos de la producción de algunos escritores —a veces de sus propios textos— que le intrigaban a Lezama, y sobre los que quiso detenerse. La ensayística lezamiana presenta un vasto despliegue de culturas, de ciencias de todas índoles, mezcla de datos que, a primera vista, parecen incompatibles, pero que de pronto ofrecen el tapiz detallado de una poética indefectible y original. Se defendía Lezama Lima de ser novedoso. Al contrario, afirmaba que no había inventado nada. Tan sólo había planteado sus teorías a partir de conceptos muy clásicos y tradicionales, en el sentido estricto de la palabra, por ejemplo: el poema y el poeta, la historia, el psiquismo, la filosofía, la metáfora, etc. Pero hoy por hoy, parece que, en ciertos medios intelectuales, la erudición despierte el recelo de la crítica lo cual, más que todo, se ha de lamentar. En esta sección, nos conformaremos con el examen de sólo tres *imago* lezamianas que aplicaremos a la novelística ruysancheana. Pero es evidente que hay muchas otras más.

En su volumen *Iniciación a los vasos órficos*, Lezama propone una investigación poética innovadora con la que quiere sistematizar la imagen. Las *imago* aquí enumeradas repiten por la enésima vez la serie de temas que venían a integrarse a su sistema poético. Entre ellas destacan:

- el estudio de las tribus primitivas: lo fálico totémico —que, en Ruy Sánchez, adoptará la forma de lo ritual—, y las antiguas formas de reproducción;
- lo tanático de la cultura egipcia —cuyas huellas jalonan *Los nombres*—, así como la creencia en la otra vida;

- las fundamentaciones chinas, el taoísmo con su potencial germanitorio de exploración en el vacío —*imago* mayor que impera en el cuento *El séptimo sueño de Jazán*—;
- el culto de la sangre —*imago* insoslayable del tema erótico—;
- las piedras a través de la historia —recordemos que Mogador es fortaleza pedrosa y que la vía del Caracol se ve cubierta de adoquines que unen lo paleolítico con la contemporaneidad—; etc.

De hecho, toda la concepción de la *poiêsis* (pro-ducción) lezamiana se fundamenta en el *potens* de la *imago* que puede generar (irradiar) inagotablemente imágenes con fin de traducir el alma profunda del poeta. El poema nace de esta lucha entre la causalidad, realidad empírica e histórica, y lo incondicionado, o sea lo poético, lo cual Bachelard interpretaba en término de imagen espontánea, sin causalidad, sin relacionar con el pasado —lo histórico. El poema en su entidad es el residuo que testimonia de este combate entre lo creado y la realidad. Según Lezama la poesía empieza acá, por esta misma resistencia, al topar con la imagen, cuando se quiere penetrar en lo real, en la materia, en lo que Paul Ricœur llama la dialéctica entre el *ser* y el *no ser*. A un tiempo, los dos estados se confrontan en la “metáfora viva” de Ricœur. Para Lezama, “cada objeto hierve y entrega sucesión” (*Confluencias* 301), esto es que la red de las metáforas rinde, construye y forma la imagen. El carácter predominante de ésta es encarnar infinitas posibilidades. Las metáforas se van encadenando una tras otra. Remontarse en el encadenamiento conduce a la imagen corpórea y permanente, la *imago*. Así el escritor (hombre comunicante por excelencia) se orienta a toda velocidad hacia el reconocimiento de su otra realidad (la implícita). Lo reconocido es la imagen y lo que hace posible ese reconocimiento es la metáfora:

Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa substantividad (Simon, *Recopilación...* 56).

Según Lezama, la finalidad de toda metáfora es “lograr una analogía, [de] *tender una red* para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido...” (*Confluencias* 304, subrayado nuestro). Para ejemplificar el propósito del poeta, pongamos una imagen bastante conocida de Verlaine: “mi alma es un paisaje escogido”. El *potens* significativo e hirviente de tal hipótesis, que dice de nuestra alma que es un paisaje que podemos elegir, se vislumbra bajo la luz de las explicaciones lezamianas. Por cierto, nuestra alma no puede ser tal paisaje... Sin embargo, así se entiende la imagen. No se conforma con sugerirlo sino que lo afirma categóricamente como realidad empírica de tal manera que, en nuestra capacidad de escoger la configuración de tal paisaje, nosotros mismos podemos orientar desde ahora en adelante nuestros humores, el decorado de nuestra propia alma. Es también lo que Nietzsche identificaba con el término *Stimmung*, o sea una cierta tonalidad del alma. De tal suerte que nos podríamos estremecer bajo las tormentas de noviembre, “dorado por el Nilo” (como se dice en *La muerte de Narciso* de Lezama), o ensimismarnos asomados a una ventana otoñal, mecidos por la brisa de abril, en plena tempestad de nieve o rodeados por una polvareda salina. Después de todo, ¿no es cierto que la metáfora sancione que somos los dueños de nuestros propios paisajes interiores? De repente, se abren todos los posibles así como los imposibles por la única gracia de una metáfora lo que confirma la conceptualización de Lezama:

Entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus indecisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen, se cumple *la vivencia oblicua*. El momento de la metáfora se puede cumplir en *un símbolo que encarne la misma persona*” (*Confluencias* 304, subrayado nuestro).

### 3.1 La *imago* de la ausencia presente en *Los nombres del aire*.

Cuenta Lezama cómo una verdadera iluminación lo trastornó completamente cuando de niño una *imago* se apoderó de su espíritu. Aquel acontecimiento iba a fundamentar toda su obra, tanto poética como prosaica. Fue el encuentro con la *imago* de la ausencia presente, o sea la realización de la presencia de su padre, subsecuente y debida a la ineludible ausencia dejada por una muerte prematura:

Yo le puede (sic) decir a Usted que cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen [...] pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen [...] La muerte de mi padre me alucinó desde niño, esa *ausencia* me hizo hipersensible a la presencia de la imagen (Simon, *Recopilación...* 11-12).

Si usamos de tanta cautela para exponer el concepto de la *imago* es que la cosa no resulta tan obvia como para intentar una explicación superficial. A partir de lo que nos confiesa el poeta, hemos de considerar que todo buen escritor, aún del tamaño de Lezama Lima, ha de pasarse la vida acechado a la esquina de cada oración, observando sigilosamente el alucinante crecimiento de este germen que es la *imago*.

Reportémonos ahora en 1968, en el tiempo de *Confluencias*, cuando el teórico cubano estaba ya en posesión de todos sus recursos creativos. Lezama nos remite ahí a su obsesión por ciertas imágenes originadas de la *imago* primordial de su niñez. Trata de compartir con nosotros esta presencia reconstruida a fuerza de sensibilidad y de voluntad, la presencia metaforizada del padre desaparecido. En las noches de insomnio del solitario asmático, lo oscuro se reducía a un punto, y de este punto se comprobaba una mano:

Iba lentamente adelantando mi mano [...] hasta encontrarme la otra mano, lo otro [luego continúa] Ahí estaba ya el devenir [la mano] y el arquetipo [la *imago*], la vida y la literatura [...] No solamente esperaba la otra mano, sino también la otra palabra, que está formando en nosotros un continuo hecho y deshecho por instantes (*Las eras* 174-175).

Pensemos aquí en la escena introductoria de *Los nombres del aire*, donde se describe con detalle la mirada fija de Fatma, entrecortada de parpadeos. Y sigue Lezama: “Una flor que forma otra flor [...] lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de la onda” (*Las eras* 175). Como lo afirma el motivo reiterativo de la ausencia en su obra y la obsesión por superar ese vacío están directamente relacionados con la muerte del padre. Es decir que en su poética, las imágenes son como interposiciones (estratos) que nacen de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión y la imagen logra la unidad de esas interposiciones. Ahí viene lo que nos devuelve a la novela de Ruy Sánchez. La terrible *imago* de la ausencia que va paulatinamente reconstruyéndose — desde el dedo de la masturbación hasta la mano completa de todas las delicias—, proyectándose gracias a las imágenes soñadas, ideadas por Fatma. Tan sólo es una triste muchacha, prisionera de su soledad, tierna como la ostra en su concha, víctima de la ausencia presente de sus padres desaparecidos (muertos), oprimida por el repentino abandono de Kadiya quien, al desaparecer, la suelta una vez más a la soledad. ¿Qué otro remedio podía inventar ella, sino encarnar —colmar— por las imágenes la *imago* de la ausencia de la bienamada? Regalarle una forma. La forma de la mano. Primeramente el dedo: “y entre sus dedos algo herido, como un sexo de las cosas, hablaba” (*NA* 46), luego toda la mano:

Ese gesto, el de la mano del deseo que se levanta hacia ella, era el único que venía solo e insistente, deslizado en la penumbra de las urgencias de la piel [...] La mano sostenía el hilo que movía sus piernas y que trenzaba sus recorridos. Era una mano que miraba, que se extendía para tocarla por atrás al sentarse o por delante al caminar; por adentro en la ventana (*NA* 82-83).

Gracias a la *imago* inicial, las redes de metáforas, de metonimias, de símiles y de comparaciones adquieren aquí piel y sangre, conmueven y despiertan el deseo, la curiosidad y la piedad.

En la tranquilidad absoluta de su mundo interior, de su concha, está metida Fatma: “Se sabe bien que hay que estar solo para habitar en una concha. Viviendo la imagen se sabe que se consiente la soledad [...] dice el aislamiento del ser replegado sobre sí mismo” (*PE* 159). Lo repite todo Ruy Sánchez con extrema belleza y sencillez:



“La extraña *presencia espiritual* es una callada ausencia” (NA 41, subrayado nuestro). Al fin y al cabo, cuando vuelve Fatma a su interioridad, de la que había salido gracias a la mano de Kadiya,

de la silla vacía que tenía enfrente, una mano se estira hacia ella y le arrebató la cama. En un torbellino de los que no se ven, frente a sus ojos todos los mantos del aire se iban desgarrando uno tras otro, y de ellos salía la mano de Kadiya levantada para tomarla (NA 82).

El aire que, en el transcurso de la novela, simboliza la mudanza del deseo se hace cómplice de la metáfora de la mano que, a su vez, nos lleva a la *imago* de la ausencia: “Pero sólo Fatma podía saber si el aire que tendía una mano hacia su cuerpo y le cortaba el aliento tenía un nombre” (NA 43). En realidad, se diría que ahí, en esta novela-poema, el famoso tema del deseo que cautiva tanto a los estudiosos, no será para Fatma otra cosa que pura metonimia de la ausencia; ausencia de amor, de los capítulos uno a seis, ausencia de Kadiya que sólo es “huellas de ausencia” (NA 101) del capítulo nueve hasta el final, y ausencia de sus padres (84-86). La heroína envidia a su abuela la capacidad de re-crear la presencia de sus desaparecidos: “En el fondo ella también quería creer en esas visitas” (NA 85). Nótese que las dos primeras partes del décimo capítulo (‘La ventana: Fatma’) están enteramente dedicadas a la metaforización de la ausencia de Kadiya: “...Las cosas [...] conducen hacia lejanos fondos donde no hay nada aislado, donde todo se mueve y conmueve” (NA 80). El universo entero tiene que re-crear a Kadiya: el aire, la mano, las flores blancas y rojas que tratan en balde de escapar al mando de Fatma para devolver el recuerdo de la amante, “el espejo [que] no le diera la imagen de lo más importante de ella, que era la imagen de otra” (NA 82). Para Fatma, la realidad se convierte poco a poco en la constatación siguiente: “despertar para ella: encontrarse sorprendida con *las manos vacías*” (NA 84, subrayado nuestro).

En cuanto a los cuatro capítulos finales de *Los nombres*, se establece una vez más un paralelo con el sistema poético lezamiano. En *Confluencias*, el poeta desarrolla más su propósito explicando que: “Una palabra solitaria que se hacía oracional [...] un adjetivo era un perfil o una mirada de frente [...] Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna [...] eran larvas de metáforas, desarrolladas en indetenible cadeneta [...] La espera y llegada de la mano iniciaba la

cadena verbal” (NA 176). Es justamente lo que proponen los títulos de estos capítulos. O sea, “la ventana: Fatma”, insiste sobre la *imago* de la ausencia en la ventana vacía; “los peces: Amjrus”, anuncia la redondez de las nalgas de una Fatma/Mohamed en las que, gracias a la grosera imaginación del obeso, se podrá introducir el pene, subrayando la *imago* de la “fagia” en el personaje; “la red: Mohamed”, es pura metonimia que remite a la búsqueda matrimonial del muchacho; en fin, “el aire: Kadiya”, amén que la aureola de deseo que la rodea, acentúa el carácter nómada de la joven prostituta, tanto por sus raíces tribales como por su oficio peripatético. En otras palabras, estos cuatro substantivos vienen a *categorizar y calificar* a los cuatro personajes, figurando cuatro metonimias activas que revelan aquí el rasgo mayor operante en cada uno de estos individuos. Así brotan de todas partes, una vez bien enganchado el proceso creativo metafórico, las cadenas verbales imaginativas, casi fuera de control del creador. En conclusión a este apartado, cabe añadir que la necesidad de llenar el vacío de la ausencia por el peso de la imagen se origina de una misma condición de huérfano, tanto por parte de Fatma como de Kadiya y, por supuesto, del niño José Lezama.

### 3.2 Las piedras.

Para investigar sobre la próxima *imago*, la de la piedra, es preciso volver a la teoría espacial de Bachelard. El análisis se inicia por el sema de lo pedroso, el cual se vinculará luego con la dialéctica de lo duro y de lo blando que ya habíamos tocado al estudiar la imagen princeps de la concha. Se pregunta Bachelard: “¿Es posible que un ser que esté vivo dentro de la piedra, viva en ese trozo de piedra?” (PE 142). Al remontar hasta los comienzos del planeta, hemos de convenir que sí, eso es cierto, el hombre ha nacido de la piedra. De ella se dibujan los balbucesos de nuestra vida en el fondo de los mares. De ahí hasta deducir que metáforas e imitaciones producidas por las piedras son una sola y misma cosa, tan sólo hay un paso que dar, y nos apresuraremos a franquearlo. Según los numerosos estudios de Bachelard sobre el asunto, en ciertas religiones los fósiles de concha petrificada dan muestra de los intentos de la naturaleza para alcanzar la invención del hombre, cumbre de la evolución:

Piedras que imitan la mandíbula, el pie, el riñón, la oreja, el ojo, la mano, el músculo [los órganos masculinos o femeninos...] Nos equivocáramos si sólo viéramos allí una simple referencia a los hábitos del lenguaje, que nombran los objetos nuevos sirviéndose de comparaciones con objetos comunes” (PE 149).

Estas lejanas creencias antropomórficas atribuían a las piedras un *potens* anatómico, o sea una capacidad infinita de reproducción por vía de la imagen, anticipando así la presencia del hombre antes de su real advenimiento. Era como si la naturaleza estuviera ya intentando fabricar al hombre. Es decir que aquí el referente lleva la realidad (la piedra) hacia el sentido literal (el hombre), y dialécticamente devuelve *à rebours* esta realidad (el hombre) al sentido metafórico (la forma de la piedra). Así las piedras nos regalan un pasado edénico moldeado, fosilizado en su masa bruta. Es un pasado que regresa a contracorriente hacia nosotros. Los fósiles son piedras tatuadas metaforizando al hombre y su desarrollo. Por su parte, Lezama solía proponer la frase evocadora de Nietzsche: “En cada piedra hay una historia” (Gamacho-Gingerich, *La cosmovisión...* 29). Desgraciadamente, el poeta cubano no pudo elaborar la *imago* de la piedra de manera amplia como tenía previsto. Restringió entonces su visión a lo incaico. Entre

otras cosas, nos habla de las fortalezas de piedra erigidas por aquella civilización. Los relatos conservados son inmemoriales, tales como los cuentan los códices prehispánicos. He aquí una *imago* donde permanece una fuente inagotable para la imaginaria latinoamericana y, por ende, para la inspiración de Ruy Sánchez. Así, lo mismo ocurre en su espejada novelística: la piedra se hace mensaje reverberante de la naturaleza para el hombre, o del hombre para otro hombre: “A lo lejos, hasta una caravana lenta nos parecía una hilera de piedras [...] Tal vez desde donde están los miembros de esta caravana también nosotros parecíamos unas cuantas piedras en el camino” (CM 79). En la creación ruysancheana, la *imago* de la piedra sirve de escalón intermedio entre las sensaciones y la escritura: “Al caminar en esa calle me di cuenta de que algunos de los adoquines tenían ojos porque eran en realidad fósiles. Pescados y otros animales prehistóricos del tiempo en que aquello era mar. Había sido una impresión [que] vinculaba a los sentidos con la historia inmemorial de esa tierra” (CM 91-92).

Las dos influencias mayores que marcaron a Ruy Sánchez sobre la vertiente de esta *imago* particular han sido el filósofo-antropólogo Mircea Eliade y el poeta-paleontólogo Roger Caillois. Con éste, encontramos el ensueño de las piedras:

Lorsque je [les] regarde attentivement [...] je me sens devenir un peu de la nature des pierres. En même temps je les rapproche de la mienne grâce aux propriétés insoupçonnées qu’il m’arrive de leur attribuer au cours de spéculations tour à tour précises et lâches, où se composent la trame du songe et la chaîne du savoir. Là s’échauffent et s’écroulent sans cesse de fragiles édifices, peut-être nécessaires. La métaphore y épaupe (ou y corrompt) le syllogisme; la vision nourrit la rigueur (ou la fourvoie) (*Pierres* 91).

Al leer *Récurrentes dérobées* del académico francés, uno se da cuenta de que nunca Caillois habrá dejado de repetir las mismas interrogaciones acerca de la innegable existencia de una unidad entre las figuras obsesivas de la imaginación y las formas a menudo turbadoras del mundo natural. En *Écriture des pierres*, el poeta-petrólogo evoca su fascinación por los diseños que descubre por casualidad en ciertas concreciones minerales: se extasía ante su carácter geométrico y la libertad con la que las figuras parecen vacilar entre la regularidad clásica y la exuberancia barroca. Para él, la extrañeza misma nace finalmente de la conjunción de dos realidades entremezcladas,

una anárquica y otra armónica. Sin embargo, las dos son indisociables. Será entonces la misma rareza que alimentará lo que Caillois llamaba su “reflexión extravagante”. Comparemos ahora la intuición del poeta francés con la de Ruy Sánchez. En un extenso poema titulado *La inaccesible*, el escritor mexicano dedica a Mogador el siguiente canto:

Para aquietar su aliento turbio hubo que *traer del desierto a los animales viejos, a los caracoles y otras bestias antes submarinas, endurecidas por los milenios, reseca*s, desde que el mar abandonó su arena. *Nunca pensé que esos fósiles fueron solamente piedras [...]* estos animales que a pesar de su quietismo vivían seguramente una vida paralela [...] los fósiles fueron puestos en las calles por los primeros habitantes de Mogador. Como quien da habitación a sus nuevos animales [...] *las piedras que son estos animales tenían un humor diferente en otros tiempos [...]* Como las piedras siempre atormentan a la ciudad antes de que la verdadera tormenta se establezca en el aire, se ha llegado a pensar que *el humor del firmamento es un reflejo retrasado del ánimo de las piedras. Los truenos y los relámpagos son entonces eco inconforme de los temblores, giros y rumores de los adoquines fósiles* (CM 21, 22, subrayado nuestro).

En la descripción del Hammam, momento crucial de *Los nombres del aire*, el autor introduce paulatinamente el asunto pedroso por escasas y delicadas pinceladas y, luego, aplica generosamente los colores a espatulazos. En las primeras líneas del segundo capítulo, comienza otorgando a las piedras una voz, arrebatándoles unos gemidos de desgarró: “Sus impulsos invisibles [los del viento] arrancaban de esas piedras carcomidas el sonido de una desgarradura” (NA 21). Más adelante en el texto, una segunda alusión le otorgará a la piedra su verdadero papel, plasmándole un carácter hechicero, en la escena de una ciudadana que intenta contrarrestar la maldad presumida de Fatma-la-bruja: “Colgando del cuello traía una piedra plana de dos colores<sup>19</sup> que representaban la silueta de una fortaleza. Eso la protegía de cualquier enemigo [...] Tuvo miedo y apretó en la mano su piedra fortaleza” (NA 39-40). En los textos de Ruy Sánchez es muy escaso que las piedras sean sin labrado: ora esculpidas, ora presentadas en relieve, ora convertidas en símbolos, lo cual obviamente las dota de una carga más expresiva en el contexto de una *prosa de intensidades*. Eso también permite al narrador

---

<sup>19</sup> Nótese aquí la llegada del color en la lápida.

el uso completo del abanico semiótico que se despliega en toda su anchura. Por ejemplo, el ejército de los dragones-veletas está esculpido en la piedra y luego personificado en coro sediento, aullando con ganas de sexo.

Ahora bien, la cosa se complicará aún más por la metamorfosis de una “ráfaga de viento que al golpear el agua de un estanque se hace piedra” (NA 46). De “viento” a “agua” y de “agua” a “piedra”, presenciamos aquí una gradación verdaderamente asombrosa en la solidificación de un elemento a otro. En estos saltos de figuras se evidencia una fuerza de concretización poco común que une la piedra-*imago* de Ruy Sánchez a esa cosmovisión que es muy peculiar de la narrativa de Juan Rulfo. De hecho, Ruy Sánchez no vacila en afirmar que Rulfo es para él una fuente constante de inspiración. Así nos hace testigos de un magnífico proceso de metáforas en sarta, imágenes brotadas de la *imago* pedrosa al estilo rulfiano. Ese tipo de imágenes inserta a Ruy Sánchez en una tradición hermeneútica puramente mexicana<sup>20</sup>.

Más adelante, en la misma página, la progresión llega a su colmo por la sexualización de la piedra: “Fatma acariciaba cualquier objeto que tuviera a su alcance: una piedra lisa [...] sentía la fuerza de vidas anteriores que no habían alcanzado otro cuerpo para reencarnar; y entre sus dedos algo herido, como un sexo de las cosas, hablaba” (NA 46). Es como si el texto ruysancheano parafrasease los delirios más extravagantes de Caillois. Aquí Fatma se reconoce a sí misma en la piedra que palpa, y que a su vez le corresponde, al palpar en su mano. El revés también puede ocurrir, cuando acariciándose a sí misma, la permutación se dialectiza y el cuerpo humano se petrifica, ya que sus “pezones son rocas” (NA 68).

Es así que se (pene)tra en el lugar emblemático y céntrico por excelencia, fuera del espacio y del tiempo: el Hammam. La sexualización de la piedra se confirma otra vez en la descripción de la fuente central animada por la ronda demente de los leones esculpidos en la piedra. El sexo que Fatma había despertado en las piedras con el calor de sus yemas, reaparece de repente, cuando las colas de piedra de los leones empiezan a dar empujones sobre las vaginas de las mogadorianas desenfrenadas. Las bañadoras se

---

<sup>20</sup> Les recomendamos la consulta del admirativo ensayo que escribió Ruy Sánchez sobre ‘Luvina’ de Rulfo en *Cuatro escritores rituales*. Ahí, entre otros, se analizan varias metáforas.

convierten en bacantes dionisiacas, obscenas, en una insólita “cabalgada de las walkirias”. El deslizamiento de la cadena semiótica se lee:

pedra ---> cola ---> pene (erecto, por supuesto)

lo cual nos reporta directamente a la *era imaginaria* lezamiana de “lo fálico totémico”. En cuanto a los muros pintados en relieve con escenas eróticas que “*agitaban la imaginación deseosa* de quien las viera; o de quien las tocara, porque había sido hechas en relieve para que se demoraran contra las paredes los que adoran *simulacros de la lumbre en la carne*” (NA 54-55, subrayado nuestro), la metáfora mantiene aquí también una relación conflictiva con la realidad literal, lo que según Lezama da lugar a una “vivienda oblicua”. Esa realidad paralela (oblicua) asoma por el carácter mágico de las piedras en las que está contada la historia de los hombres. Las piedras están habitadas por una suerte de dios mineral:

Las ideas de los seres humanos pueden ser apresadas por ciertas piedras y los pensamientos más intensos de los hombres —los deseos— se plasman en el interior de las rocas sagradas [...] en el seno de las rocas se lee el pasado y el futuro de los hombres [...] la historia entera de la humanidad no es sino un capricho imaginado, paso a paso, por una de esas piedras vivas, la más antigua de ellas [...] Pero hay quien piensa más bien que los muros mismo desean (NA 63).

A semejanza del Tobib, personaje hierático si lo hay, el hombre de Ruy Sánchez reina, asentado “en una roca que durante años ha limado la parte trasera de su túnica” (NA 104), volviendo a crear el universo cada mañana, al nombrar las cosas que lo rodean, apropiándose de esta manera, como un nuevo Adán<sup>21</sup>. De tal suerte que vivir y conocer se comparan con viajar en el corazón de una piedra “como en corredores vivos, momentánea y engañosamente quietos, detenidos a la mitad de un respiro [...] presa de una geometría implacable” (NA 71). La lección de Caillois no se hubiera podido expresar mejor.

---

<sup>21</sup> Recordemos lo primordial que fue el nombrar poético en la filosofía del siglo XX, tanto en Heidegger así como en Walter Benjamin: “La dénomination adamique est si loin d’être un jeu ou une opération arbitraire que c’est elle, précisément, qui définit comme tel l’état paradisiaque, où il n’était pas besoin de se battre avec la valeur de communication des mots” (*Origine du drame* 34).

### 3.3 Una *imago* que le es propia: la fotografía.

A medida que se elabora la escritura ruysancheana, aparecen las artes plásticas<sup>22</sup> en el campo metafórico de su prosa. Para explicar tal fenómeno bastará con resaltar que la primera formación académica mexicana de Ruy Sánchez ya lo orientaba hacia el campo de la comunicación. En París aprende la profesión de editor, al mismo tiempo que estudia cine y comunicación. Sólo después se dedicará a fondo al aprendizaje de la escritura y la literatura. Al regresar a México se integra al equipo editorial de la famosa revista *Vuelta* en la que Octavio Paz ya se había destacado. Luego pasa a ser director de la revista *Artes de México*. Estas dos publicaciones reparten sus páginas entre editoriales, literatura y artes plásticas. Es lógico entonces que, con el tiempo, esta última vertiente se haya derramado paulatinamente en su narrativa.

Hasta cierto punto, el hecho de dialectizar la comunicación en sus obras —por ejemplo, mediante el rol que desempeña el “halaiquí” en su novelística en general y en la tetralogía del deseo en particular—, explica también que la fotografía haya asumido un papel más relevante, en lugar de permanecer como mero ornamento textual. En un principio, se puede afirmar que el uso controlado de la plástica ha encontrado en su cosmovisión un terreno propicio para que germine una *imago* que le sea propia. Paralelamente, como para complementar su investigación, el autor explotará también la *imago* lezamiana de lo histórico que cruza la misma trayectoria. Acordémonos el lugar privilegiado que lo pictórico ocupó como medio de conocimiento en la obra del poeta cubano<sup>23</sup>.

Para empezar nuestro análisis, determinemos algunos datos generales sobre el potencial lingüístico de la imagen fotográfica en el arte de novelar. La mayoría de las veces, el uso de la foto viene a remediar un hueco en la revelación o la indecisión de una realidad que sólo el lenguaje no lograría definir.<sup>24</sup> En ambos casos, la foto

<sup>22</sup> Conjunto que agrupa el grabado (*Los demonios de la lengua* y *Con la literatura en el cuerpo*), la pintura (*Aventuras de la mirada* y su labor editorial), la caligrafía —que, hasta ahora, ha realizado cada uno de los volúmenes de la tetralogía del deseo—, la fotografía (*La huella del grito*), etc.

<sup>23</sup> Las regulares reproducciones de las obras plásticas de Mariano en *Orígenes*, por ejemplo.

<sup>24</sup> Por ejemplo, las fotografías en *De cuerpo entero* nos enseñan a Ruy Sánchez en la época de sus primeras visitas a Marruecos. Era entonces un muchacho raquíto e idealista que, al parecer, quería comprometerse a toda costa en la revolución sexual occidental imperante en aquel momento. Lo vemos también en compañía de “Maggi”, su esposa, una mano arrogante e ingenua posada sobre el seno de la



constituye una apertura hacia lo imaginario, despertando el inconsciente del lector-voyeur. Gracias a ella se agrieta el texto escrito, el significado se hace más poroso. Por lo general, las fotografías seleccionadas por Ruy Sánchez lo empujan a divagar, lo estimulan a divertirse con su lector-testigo. Se instaura entonces una complicidad. Hasta cierto punto, estas actividades de yuxtaposición de sujetos distintos y de encuentro escritor-lector remiten también a la experiencia del sueño. Una serie de vínculos sutiles se crean entre el tejido textual y la red visual. De repente, varios tipos de valores movilizan al lector: el valor documental, el intrínseco (por ejemplo, el aura que emana de la foto), el montaje entre elementos heterogéneos (incluyendo texto e imágenes), etc.

Sin embargo, en Ruy Sánchez, el objetivo principal, para no decir exclusivo, es poetizar aun más la palabra. Al introducir unas fotografías sostenidas por la *prosa de intensidades* se crea una red de resonancias, primeramente entre las ilustraciones mismas, luego entre lo imaginario visual y lo imaginario lingüístico. La profunda poesía que emana del conjunto se debe al encuentro que el autor organiza entre la opacidad del lenguaje —de ciertas palabras que él quiere que resuenen— y la transparencia de la imagen fotográfica cuando, como un flash, deslumbra al lector. Por ejemplo, en la fotografía de la mano tatuada de *Los jardines* se percibe claramente el intento original y creador de resolver la cuestión de inventar otra equivalencia a la metáfora poética. El doble valor poético de la imagen (el cúmulo de símbolos: la mano y el mapa) desdobra el valor poético del cuerpo de Jassiba que, a la vez, se vuelve metonimia: el cuerpo amado, es cierto, pero también una metáfora del ocupar el espacio de la codiciada Mogador.

Las fotos ayudan a construir la espacio-temporalidad de la obra. El surgimiento de cada una, según su impulso propio, contribuye a la construcción del espacio del relato y desempeña cierta función rítmica en el desarrollo de la obra. De hecho, las fotos puntúan las espirales. En nuestro análisis, intentaremos guardar a la vista la problemática básica que implica el uso de la fotografía, preguntándonos cuál era exactamente la ambición de Ruy Sánchez al escribir *Los jardines secretos* sino hacer figurar la tierra en cuanto elemento princeps de la creación. En sí, las imágenes

---

bienamada (vease el documento adjunto, figura 1, de la pág. xix). Aquí el recurso fotográfico asume un papel de elipsis temporal muy eficaz. Además, gracias a las fotos se sugiere cierta tonalidad nostálgica que matiza la lectura del destinatario.

fotográficas abren sobre la interioridad. Son actualización de un espacio interior, un espacio íntimo. La dialéctica abrir-cerrar también tiene aquí cierta importancia. Hay fotos que abren, otras que cierran un capítulo. En suma, la armonía del conjunto impone cierto ritmo a la novela.

Adentrémonos entonces en el texto propiamente dicho. El uso de la fotografía en la narrativa de Ruy Sánchez se caracteriza sobre todo por el hecho de que, gracias a ella, la imagen real (denotativa) de un pasado fijo, preciso y a menudo fechado se impone de manera tajante. En el primer ejemplo que se nos presenta, o sea la fotografía de la portada de *Los jardines secretos*, se hace patente la presencia evocadora de un pasado histórico que, a primera vista, parece perfectamente documentado<sup>25</sup>. Es una foto de antaño, color sepia, artística pero levemente retocada que bien podría ser la *Joven muchacha marroquí del interior* de Rudolf Lehnert. Ésta forma parte de las escenas poéticas tomadas en el sur argelino y tunecino durante un par de meses en 1904. Casi nunca se identifica la localización pero, con suerte, se puede descubrir en libros posteriores publicados por los dos fotógrafos alemanes una ubicación aproximada. Más avanzado en el texto, el lector descubrirá (pág. 36) que ese frontispicio no era sino puro montaje infográfico, para poner énfasis en ciertos elementos del original: el rostro, los brazos y los senos de la presunta abuela de Jassiba mientras que, voluntariamente, se ocultan otros. Sin duda, tenemos aquí una fotografía cuya interpretación el autor quiso subvertir de antemano sin que nadie se diera cuenta de sus intenciones. Además, esta hermosa portada parafrasea una caligrafía de Hassan Massoudy que anticipa las conclusiones del relato diciendo así: “Nosotros somos el jardín”<sup>26</sup>. Esta caligrafía de la portada remite a la cuarta sección (espiral) de la novela titulada ‘Jardines íntimos y mínimos’. Ahora bien, es importante insistir en que los miembros del sujeto, ausentes en la portada, son justamente el sexo, las piernas y las manos, en fin todo lo que constituye el jardín íntimo de la mujer, *Ryad* del que somos todos, lectores y lectoras, tributarios.

<sup>25</sup> Sugerimos al lector consultar ya el documento adjunto 4, figuras 7 y 8, pág. xxiv en el que se ven las dos versiones de la fotografía de *Lehnert & Landrock*. Luego proponemos un texto explicativo sobre ‘¿Quiénes eran Lehnert y Landrock?’ (documento adjunto 3, pág. xvi).

<sup>26</sup> Este punto se aclarará gracias a la traducción que el autor nos propone en la página de los créditos. Además, se repetirá la traducción en la página 183. O sea que el mismo lema enmarca toda la novela. La introduce y la concluye.

Luego, esta foto emprende un proceso de representación que la acercará al lector. Capacitada por la *prosa de intensidades* que, en el transcurrir del relato, la anuncia (pág. 33-34), la figura de la abuela se aleja de su primer estado de fijeza. En este sentido, la mujer del cliché se parece extrañamente a la primera imagen que se ofrece de la Fatma de *Los nombres* así como la de la vendedora de flores de *Los jardines secretos*. Es decir, unas mujeres inmóviles que observan sin más, subyugadas por sus deseos. Pero, antes que todo, el sujeto de la fotografía intercalada en el texto está previamente descrito. Es por eso que, al filo de la lectura, cuando el lector topa con ella (pág. 36), experimenta una rara sensación de *déjà vu* y, de esta manera, la imagen fotográfica cobra más vida y autonomía, convirtiéndose en una imagen poética íntegra y completa. En fin, gracias a la descripción que la precede, la foto se inserta en la ficción, llevándola más allá, conforme al papel desempeñado por una metáfora. En realidad, la foto brota del texto así como una *imago* capaz de generar metáforas en sarta. Sin las descripciones que preceden las fotografías de *Los jardines secretos*, se corría el peligro de extraviar a los lectores, solicitados a la vez por todas las posibilidades interpretativas. De modo que estas imágenes fotográficas tienen de por sí la fuerza generadora de una imagen poética pura, Pegaso alado sin arreos.

Tomemos un ejemplo que pueda aclarar nuestro punto de vista. Uno de los primeros escritores que ya había utilizado la fotografía como recurso literario con fines de enriquecer su novelística fue ciertamente André Breton (1896-1966). En *Nadja* (1928) y *L'amour fou* (1937), el "Papa del surrealismo" explotó bastante las posibilidades turbadoras contenidas en ciertos colages, fotografías y fotomontajes. *Nadja*<sup>27</sup> convendrá perfectamente para ejemplificar nuestro propósito. En un plan metafórico, Breton consideraba un idiota rematado a quien se decía incapaz de ver a un hombre cabalgando un tomate. Pero si el uso de la foto tiene en Breton la vocación surrealista de trastornar al lector y de chocar al burgués, pues el propio autor nos avisa en el 'Avant-dire' de la novela que "l'abondante illustration photographique a pour but d'éliminer toute description —celle frappée d'inanité par le *Manifeste du surréalisme*" (*Nadja* 6). En ese sentido, lo que en el uso de la fotografía diferencia a Ruy Sánchez de

---

<sup>27</sup> Nombre exótico si lo hay —cariñoso diminutivo ruso— pero cuyas resonancias sonoras evocan a la vez el idioma árabe.

Breton es que éste quería evitar lo más posible las descripciones novelescas que, por lo contrario, aquél desea prolongar, sembrando fotografías que luego iniciarán otros procesos metonímicos: la abuela por la genealogía de Jassiba, la mano por el laberinto callejero de la ciudad y la manzana por el lugar íntimo de la mujer.

Así, el mismo procedimiento se repetirá en el caso de la mano tatuada de la página 83, previamente descrita en la página 81<sup>28</sup>. Se nota un deslizamiento evidente desde esta huella física de la mujer cuyo tatuaje representa una especie de mapa laberíntico que se resuelve en la metáfora de la ciudad de Mogador. Señalemos de paso que, en la cosmovisión de Ruy Sánchez, el laberinto cuadrado de la Mogador de *Los jardines secretos* ha sustituido aquí el laberinto espiraloide de la ciudad de *Los nombres*, lo cual comprueba una vez más la flexibilidad y la arbitrariedad en el *habitar poético* del autor<sup>29</sup>. Además, el laberinto corpóreo, es un mapa del deseo que nos induce a considerar el cuerpo femenino como objeto de la intimidad material, a semejanza de la ciudad que también permuta desde un caracol hacia el laberinto cuadrado trazado en la palma de una mano. La mano abierta indica francamente la entrada del laberinto mogadoriano.

La disposición de las fotos en la novela también cuenta. Así la foto de la portada ha de seducir al lector, convidándolo a emprender la lectura. Luego la misma foto, pero completa, volverá para concluir el tercer capítulo de la primera espiral. La foto de la mano termina el primer capítulo de la segunda espiral y la manzana acaba con el primer capítulo de la cuarta espiral. La mano tatuada ilustra y concluye el capítulo titulado ‘El paraíso en la mano’. Todos sabemos que el destino del ser humano suele leerse en las líneas de la mano. Entonces qué mejor pretexto para dejarse divagar sobre el tema del destino del narrador ya que éste quiere que se lea “la línea escrita de la felicidad” (*JSM* 84). Así, poseyendo el mapa de la felicidad, el mapa de Mogador, el amante emprenderá su periplo hacia el séptimo cielo. El cuerpo femenino le servirá de medida para conocer la distancia entre la realidad empírica (la foto) y la otra realidad, la creadora, la realidad

<sup>28</sup> Sugerimos al lector la consulta del documento adjunto 4, figura 9, de la pág. xxv donde aparecen las fotografías de la mano tatuada y de las nalgas-manzana.

<sup>29</sup> Por su lado, Bachelard nos propondrá otro tipo de explicación: “« Objet inépuisable », c’est bien le signe de l’objet que la rêverie du poète fait sortir de son inertie objective! La rêverie poétique est toujours neuve devant l’objet auquel elle s’attache. D’une rêverie à une autre, l’objet n’est plus le même, il se renouvelle et ce renouvellement est un renouveau du rêveur” (*La poétique de la rêverie* 135).

poética. El mapa de la mano orientará al hombre hacia su realización completa en “ese lugar fuera del mundo” (*JSM* 84). Gracias a esta imagen de la intimidad material se podrá viajar penetrando en el cuerpo por la vía de un laberinto carnal como si uno se perdiese en la red callejera de Mogador.

Por supuesto, la tercera foto que consiste en sí en la conjugación de dos imágenes: unas nalgas de mujer<sup>30</sup> que reproducen exactamente una media manzana (página 134), nos propone un acercamiento insólito pero ya anticipado en la imagen poética de Henri Michaux: “Pongo una manzana sobre la mesa. Luego me meto en la manzana. ¡Qué maravillosa tranquilidad” (*JSM* 133). El conjunto sostiene otra faceta de la imagen princeps de la intimidad material, o sea, el habitar los interiores de una mujer-manzana. En el vergel erótico de Ruy Sánchez, la sensualidad se dialectiza con la fruta prohibida como si fuera reflejo de la relación amorosa entre Jassiba y el narrador. Se abre Jassiba como el *locus* íntimo de todas las delicias; la habita su amante. Gracias a la imaginería de la *prosa de intensidades* se abre Mogador, se la compenetra Ruy Sánchez<sup>31</sup>.

La única espiral que no ostenta ninguna fotografía es la tercera que constituyen nueve haikues encabezados por el título ‘Los nueve bonsais’. Según vemos, los cortos poemas remitirían tanto a los poemitas nipones de Octavio Paz —homenaje dedicado a quien ayudó a difundir y popularizar el género en América Latina—, como al inquietante soneto *Les voyelles* de Arthur Rimbaud. Las relaciones que mantienen “mis insectos” y “la abeja [que] zumba” (*JSM* 130) con el triángulo oscuro de la mujer en Rimbaud son bastante explícitas al respecto:

...A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre (*Œuvres complètes* 579)

---

<sup>30</sup> Más adelante en este ensayo, hablaremos de ciertos lienzos de Mariano Fortuny, artista del romanticismo español e italiano. La foto que estamos comentando ahora se parece a las *Odaliscas* de Fortuny pero vista de espalda.

<sup>31</sup> En *La huella del grito*, la foto de dos manos unidas, la de un hombre enroscada a la de una mujer, reproduce la extraña imagen de una rosa que bien podría derivar con gran regocijo hacia la rosa que puede formar un prepucio arrugado, mantenido en la mano de su dueño. A valor de ejemplo, proponemos la comparación en el documento adjunto 4, figura 6 de la pág. xxiii.

En verdad los bonsáis no caben bien en una perspectiva de duración temporal. El carácter perenne, inherente de estos arbolitos, les da acceso a una dimensión casi intemporal. En realidad, se burlan de Crono ya que son puros ‘Jardines del instante’ y, paradójicamente, también son jardines eternos. Los bonsáis transgreden las leyes del tiempo, desafían la muerte. En contra partida, las otras espirales, con sus respectivas fotografías, integran la reproducción mecánica y, metonímicamente, pregonan la reproducción humana. Evidentemente, aludimos aquí al embarazo de Jassiba que es uno de los ejes predominantes de la novela. Entonces nos atrevemos a estipular que el tema de los haikues es estrictamente del orden de la fagia amorosa y no se relaciona con la genealogía humana: “Tu flor devoradora / me apresa al vuelo [...] con ansia me devoras [...] ya todo dame” (JSM 130).

En *Voces de tierra*, el contrapeso de la *imago* fotográfica será el recorrido de las imágenes poéticas de los jardines oníricos que siguen el mismo camino que las imágenes fotográficas, pero exactamente al revés, como si fueran aquéllas el negativo de éstas. En la novela se describe los jardines en forma de imágenes poéticas acabadas, sin precisar su origen (no hay fotografía). Partiendo de estas numerosas descripciones, el narrador nos ayudará a remontar hasta el punto de creación inicial. Entre otras funciones, los jardines imaginados sirven también para medir el deseo erótico, cada jardín siendo la medida exacta de una noche de amor. Al fin y al cabo, los jardines descritos por el narrador reintegran sus raíces en la realidad por la voz del propio escritor, en la “nota jardinera”, extraño documento adjunto a la novela que, a un tiempo, la concluye<sup>32</sup>. En el transcurso del texto, la serie de los jardines ideados por Ruy Sánchez, re-visitados en su ensoñación, con veinte años de distanciamiento, choca con la realidad empírica de esa ‘nota jardinera’, creando así otra forma de *imago* histórica. Como él mismo expresa: “una conclusión, *que para mí es mi resolución*” (‘El deseo narrativo...’ 260, subrayamos nosotros). En ambas direcciones, ida al lector o vuelta a las fuentes de inspiración, que es la propia vida del autor, se resuelve una misma función paratextual.

---

<sup>32</sup> Evidentemente, en este caso, no se toma en cuenta el índice final en el que se da la explicación de cada caligrafía.

Hasta ahora la *imago* fotográfica ha ocupado un lugar particular en la narrativa ruysancheana, a veces narcisista<sup>33</sup> pero siempre primordial. Para entenderlo mejor, bastará con referirse a la primera publicación de la novela iniciadora de “la tetralogía del deseo”<sup>34</sup>. En 1987, la Serie del volador de la Editorial Joaquín Mortiz presentaba *Los nombres del aire*, bajo el signo de una pintura de Mariano Fortuny (1838-1874), *La Odalisca* (1861), que ilustraba la portada. En una pequeña nota encontrada en la página de los créditos<sup>35</sup>, Ruy Sánchez avisaba al lector que, según él, la *Odalisca* bien podía figurar a Fatma, cuya desnudez en la escena del Hammam también ofrecía su feminidad en flor en un gesto de abandono de la mano<sup>36</sup>.

Cuando le preguntamos al autor por qué había sustituido la hermosa y sensual *Odalisca* por una portada tan trivial como la de Alfaguara (1996), nos explicó, entre chanzas y veras, que “cuando Alfaguara te hace el favor de publicarte, pues le puedes conceder algún arreglo”. Sin embargo, la complacencia de un escritor tan sagaz como Ruy Sánchez tiene sus límites. Con él, las cosas se negocian estrechamente. Es así como la portada de la última novela reafirma su completa autonomía en la elección de sus recursos plásticos. Una foto sí, pero cuyo sujeto inicia la novela, se diluye en ella y añade al contenido otras muchas capas de significado. La foto se funde literalmente en la trama del relato. He aquí una novela coherente de una cubierta a otra.

Como se ve, la imagen fotográfica se adhiere enteramente al texto, completándolo, enseñando algunos matices ocultos o bien, en el caso de Jassiba-la-antepasada, reforzando la descripción del personaje. A veces va más allá, otras veces sigue el texto de la mano. En *Los jardines secretos*, la fotografía de la portada pertenece a un sujeto bien real y no es tan sólo una reproducción mecánica de otra obra histórico-

---

<sup>33</sup> Pensamos aquí en las fotografías que acompañan la última obra de Ruy Sánchez, *La huella del grito* (2002) y *De cuerpo entero* (1992) donde se puede ver al autor solo o en compañía de su esposa Margarita de Orellana. Además, mencionemos la fotografía del autor en el primer foro interior de *Los jardines secretos*, tomada por su mujer. Como se ve la foto siempre fue compañera de Ruy Sánchez, tanto en su vida personal como profesional.

<sup>34</sup> Sugerimos al lector consultar la reproducción de esta portada en el documento adjunto 4, figura 3 de la pág. xx.

<sup>35</sup> Se puede consultar esta nota en el documento adjunto 4, figura 4 de la pág. xxi.

<sup>36</sup> Otra *Odalisca* del mismo pintor, también fechada de 1861, vendrá a ilustrar la portada de *Cuentos de Mogador* (1994). En esta segunda obra, la *Odalisca* se acaricia un seno con la mano izquierda, como anticipando las caricias que Kadiya reserva para Fatma en la escena del Hammam. El capítulo IX ‘Fijeza y fugacidad’ se encuentra en ambas obras. Véase la portada de los *Cuentos* (documento adjunto 4, figura 5 de la pág. xxii).

pictórica como *La Odalisca*. Aquí la foto da lugar a una serie de imágenes poéticas que introducen al lector por un verdadero laberinto genealógico que, de pronto, se convertirá en una *mise en abyme*, ante el espejo, el espejismo de una sarta de Jassibas. Ya no se sabe con certeza dónde estamos en el tiempo histórico novelesco: en los tiempos antiguos de la abuela (pág. 34), en los de Fatma (figura emblemática sacada de un cuento alucinado de la abuela (pág. 63) o en el tiempo actual de la heroína cuyo embarazo pregon a voces el futuro.

Identificada con la abuela, o más bien metaforizada por ella, la foto de aquella desconocida se desprende de su pasado fechado en el paratexto inicial: "...a partir de una fotografía de Lenhert (sic) y Landrock (c.1904), y una caligrafía de Hassan Massoudy que dice: "Nosotros somos el jardín"<sup>37</sup> (JSM Página de los créditos). Emprende de inmediato su caminata hacia el lector y culminará a la página 36, donde aparece la fotografía ya no más sepia y troncada, sino en blanco y negro y, se supone, entera...

En contrapunto, las descripciones de los jardines de la novela son retrospectivas. Éstas regresan paulatinamente hacia las fuentes de inspiración que son los jardines visitados por el autor, lo cual cierra el horizonte metafórico; mientras que las fotografías de las páginas 36, 83 y 134 que acompañan el texto son más bien proyectivas, hechándose hacia adelante, hacia el futuro, abriendo paso a las series metafóricas. Por un lado, las fotos de la mano y de las nalgas figuran como imágenes de una intimidad material. Por otro lado, la foto de la abuela permite resolver el destino de Fatma, informar al lector de la muerte prematura de la madre de Jassiba y abrir la compuerta sobre la suerte de la heroína que, o bien dará a luz a una nueva generación mujeril, o bien tendrá una criatura que se convertirá en alaiquín, como su papá, para seguir cantando la gesta de Mogador-la-hembra, de Mogador-la-bienamada.

---

<sup>37</sup> Vease el documento adjunto 4. figuras 7 y 8 de la página xxiv. Ya el narrador no se ve tan fidedigno como lo dejaba suponer el lujo paratextual de *Los jardines secretos*...



Une photographie qui serait pure passivité  
n'est pas concevable. Décrire c'est fatalement  
s'exprimer entre le décrit et la description. Qui s'exprime  
se transforme du fait même qu'il s'exprime. L'élan de  
sa métamorphose le porte vers un horizon neuf.

*Le roman cassé et derniers écrits*, René Crevel

### **3.4 El uso de la foto en la narrativa de Ruy Sánchez, al cruce de lo histórico lezamiano.**

En cuanto se refiere a la perspectiva lezamiana de la Historia, veamos ahora cómo es posible que la imagen pueda nacer de un choque entre unos elementos históricos esparcidos. Tal fenómeno imaginativo también encontrará eco en *Los jardines secretos de Mogador*. Para empezar, es necesario plantear nítidamente los parámetros de la conceptualización de Lezama. A diferencia de las *imago*s anteriores, el pensamiento del poeta se apoderó aquí de un vasto campo de investigación que pudo explotar en todas sus facetas. Desarrolló a sus anchas esas ideas desde un primer poema extenso, *La muerte de Narciso*, hasta el poemario póstumo *A su imán*. En el transcurso de su obra, la imagen histórica fue uno de los aspectos más detallados del sistema poético, cruzando otros tantos estratos: lo etrusco, lo chino, el culto de la sangre azteca, etc.

Primeramente, es preciso saber que lo histórico, en Lezama, se relaciona casi siempre con lo mitológico o lo mítico, o sea con un pasado magnificado (deificado). Así uno de los motivos para que surja una imagen histórica es que: “Lo mitológico es siempre esclarecimiento, árbol genealógico, combate donde los dioses visitan a los guerreros, prole engendrada por los dioses y los efimeros” (*Las eras* 60). Queda claro que, de entrada, Lezama plantea aquí una dialéctica ontológica: realidad vs. mito. Al postular que hombres y dioses se comunican, es cierto que también habrán de corresponderse en más de un plano. En esta materia, sus ideas se apoyan principalmente en los principios de Giambattista Vico (1668-1744), barroco italiano precursor de la hermeneútica literaria moderna. Según Vico, gracias a la poesía, el tiempo fabuloso, lleno de nieblas y de confusiones, se viste de mitología donde los dioses y los hombres entrecruzan sus linajes:

La existencia de los gigantes en la mitología, en las cronologías y en la reminiscencia, forman (sic) la imagen del hombre trans-figurado, alcanzando otra especie, rompiendo las murallas del ser, adquiriendo la lanza de Baal, que es el mito del fuego en el cielo, del hombre llevando el fuego a las moradas celestes (*Las eras* 64).

Para Lezama, esto es precisamente lo que convierte la poesía en el punto de cruce ideal donde pueden converger “lo imposible, lo no adivinado, lo que no habla” (*Las eras* 60) para convertirse en *potens*, o sea donde todo se posibilita. El hombre tiene un sentido innato que le permite deshacerse de la interpretación unívoca de la Historia, haciendo que se compenetre y convierta lo fabuloso en mitológico: “Vico ofrece previamente a las platónicas ideas universales, la concepción de sus universales fantásticos o imaginarios” (60). Las ideas preceden las imágenes. En el comentario siguiente, Lezama amplía el razonamiento de Vico:

*La claridad de un hecho histórico puede aclarar otra realidad imaginada (o metaforizada), cuya semejanza no es equivalente, que permanecía a oscuras, pero la iluminación o sentido adquirido por el primer hecho, al crear el segundo, sirve de iluminación o sentido a otro hecho, no semejante (63, subrayado nuestro).*

En fin, con toda la limpidez de pensamiento que se le reconoce al gran teórico Tzetan Todorov, éste completa:

*De plus, la connaissance n'emprunte pas nécessairement la voie de la science : pour pénétrer dans les arcanes des conduites humaines, la lecture d'un grand roman peut se révéler plus éclairante que celle d'une étude sociologique. Certains penseurs des *Lumières* l'avaient compris — tel Vico, qui affirmait que la connaissance par le mythe et la poésie convenait à certaines matières mieux que celle qui s'appuie sur la raison abstraite (*L'esprit des Lumières* 75).*

Es por eso que, en el campo de las múltiples posibilidades que ofrece la Historia, la imagen histórica dará forma a lo que no ha llegado a realizarse o que, habiendo ocurrido realmente en el transcurrir de la Historia, fue después destruido, ignorado u olvidado. Así, gracias al uso de este tipo de imágenes, el lector sentirá esta especie de choque entre Historia e histórico del que se hablaba más arriba. La imagen histórica

permite igualar lo que pudo o podría haber sido con lo ya verificado, realizado en concreto o en previsión. Aplicada la teoría lezamiana al texto de Ruy Sánchez, resulta claro que la imagen histórica, por ejemplo la fotografía de la abuela, (arbitrariamente) documentada en el paratexto, encuentra el lugar que le corresponde en la trama ideada por el autor de una antepasada de Jassiba, reflejo gemelo de su nieta.

Pero veamos si puede haber otra forma de problematizar la cosa. En *La métaphore vive*, Paul Ricœur expresa exactamente lo mismo que en la conferencia ‘*Métaphore et référence*’ en la que se comenta la experiencia de Max Black sobre los tres tipos de modelos. Resumamos el argumento. Después del modelo a escala del original que se conforma con reproducir en más chico un objeto dado, Black pasa al modelo análogo que tan sólo modifica el medio y la representación estructural en la red de relaciones propias del original. En tercer lugar, se propone el modelo teórico que respeta la estructura del original pero nomás que de manera virtual. El objeto ya no se ve ni se fabrica. Este último modelo, herramienta investigadora por excelencia, introduce un nuevo lenguaje en el que se describe el original sin que sea necesario construirlo. De ahí que la cuestión ahora no será saber si o cómo el modelo existe sino cuáles son las reglas de interpretación de este modelo teórico. A estas alturas, lo que va a asegurar el control de la experiencia no es la realidad tangible y concreta, por ejemplo el mirar una foto ya documentada, sino el mismo lenguaje, o sea el relato de un personaje de ficción con respecto a su antepasada, también ficticia. El modelo (foto) se describe lingüísticamente y se proyecta en la ficción: Jassiba, heroína de una novela, se parece a esta foto (la foto metonimia de ella). Como se evidencia aquí, es a partir del tercer modelo que se puede descubrir novedades, leyes desconocidas, universos insospechados, etc. En otras palabras, la metáfora —en este caso, la hermosa fotografía que presenta las características de una pura imagen poética— procede del tercer modelo y comparte con él las mismas propiedades. Es lo que nos enseñan, en términos distintos, Lezama Lima y Ricœur.

Es también lo que experimenta Ruy Sánchez en la permutación de la imagen magnificada de una fotografía, cuando el nebuloso “*podría ser*” de Lezama logra una identidad infinita, o sea el que la imagen fotográfica desemboca en la *mise en abyme* de una genealogía matriarcal. Según Lezama, la única manera que permitiera al hombre

adquirir un nuevo sentido de configuración histórica y artística, uniendo en su creación la lucidez de lo infinito con los meandros de lo telúrico, sería por la imagen histórica.

Llegado a esta etapa de nuestra investigación, nos desparraríamos en balde tratando de pormenorizar otra serie de imágenes, tal como hicimos en el análisis de *Los nombres del aire*. Valioso proyecto, por supuesto, pero en nuestro caso resultaría perfectamente inútil. Ya se sabe cómo Ruy Sánchez explota la más mínima mutación y permutación metafórica de cada imagen princeps. De hecho, es el proceso por el que se afirma la duración temporal en cada una de sus novelas. Además, como ya se tiene por planteado, la polisemia metafórica que va de la mano con la *prosa de intensidades* hace que, cualquiera que sea el tipo de análisis que se le aplique, los resultados serán casi ilimitados. Creemos que será de más rendimiento el seguir concentrándonos sobre la *imago* de la fotografía en *Los jardines secretos*. Hasta ahora nos ha permitido acumular una riquísima materia, lo suficiente como para llevar a cabo nuestra encuesta sobre el *habitar poético* ruysancheano. A continuación, intentaremos sacar provecho del clásico ensayo de Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1935). Las cavilaciones de Benjamin cubren tanto la foto como el cine. Sin embargo, lo que nos interesa aquí no es la filosofía del cine (las imágenes movedizas) sino el análisis del horizonte filosófico de una imagen mecánicamente reproducida.

Volvamos al filósofo italiano Vico quien destacó que, en sus inicios, la creación artística se relacionaba con una construcción dialéctica en la que se reunían estrechamente mito e Historia. A partir del Renacimiento, aquella dialéctica va disolviéndose a medida que el arte se desacraliza. La obra de arte se disocia entonces de la producción de los símbolos de la teología así como del tabú mágico. A fines del siglo XIX, comienzos del XX, cuando aparece el arte autónomo, o mejor dicho el arte mecánico, los cimientos de la *poiêsis* —que sigue siendo, no hay que pasarlo por alto, de la categoría de la pro-ducción— estarán violentamente sacudidos por la llegada y la difusión de la reproducción en masa. Pero, ¿en qué consiste precisamente esta revolución estética? Pues, explicárnoslo es justamente el objetivo del ensayo de Benjamin.

El aura que emana de la obra está impugnado por el nuevo fenómeno. De pronto, se pone a dudar de su unicidad ya que, hasta entonces, el valor esencial e intrínseco del

arte descansaba en el principio del *hic et nunc*. Este último concepto refiere a la existencia única y exclusiva de la obra en el lugar donde se encuentra el original, lo cual fundamenta la unicidad de la obra en sí. El *hic et nunc* ayuda a definir la noción de autenticidad que se vincula con su valor de autoridad y de tradición, dos nociones que fundamentarán el canon artístico.

Ahora bien, la independencia que otorga la reproducción mecánica a la obra de arte hace que el original haya perdido buena parte de su hasta entonces inmutable aura. Gracias a los nuevos medios de reproducción se revelan ahora aspectos antes inaccesibles al ojo humano. El objetivo de la cámara trastorna la visión natural del espectador y el extenso número que alcanzan las reproducciones les agrega un carácter de ubicuidad antes insospechado. Además se ha abierto una brecha espacio-temporal en la recepción de la obra ya que, a partir de este momento, nunca jamás se podrá afirmar: “sólo aquí”; una repetida novedad va a re-actualizar sempiternamente el original a cada nueva impresión. Ya se añade a la noción de autenticidad todo lo que la obra contiene de transmisible de por su origen, su duración material, así como su testimonio histórico. En el análisis de la *imago* fotográfica ruysancheana, saber del aura es, sin lugar a dudas, lo que más nos ayudará a entender el fenómeno metafórico aquí en acción. Por consecuencia de los nuevos métodos de reproducción, lo que en la obra de arte se debilita y decae en primera instancia es justamente su aura. La técnica de reproducción despega el sujeto reproducido del dominio de la tradición en el sentido de que se puede exponer ahora la obra en cualquier situación y sitio, frente al espectador, al auditor o al lector. La técnica actualiza el sujeto reproducido. El fenómeno permite percibir, aunque brevemente, lo que es el aura: “Une singulière trame de temps et d’espace: apparition unique d’un lointain, si proche soit-il” (*Écrits français* 144). La creación de obras de arte ha dado lugar a un deseo irremisible de apoderarse del objeto. Gracias a la imagen ese deseo irá afirmándose cada día más.

El carácter de unicidad, este *hic et nunc*, también contribuye a la creación del aura en el objeto artístico. Según Benjamin, la creación fotográfica ha iniciado una crisis en la percepción de la obra de arte. La reacción inmediata fue la concepción de la doctrina del arte por el arte que, de Valéry a Mallarmé, ha desarrollado una verdadera teología del arte. Desde nuestro punto de vista, con la introducción de la imagen fotográfica en

su novelística, Ruy Sánchez se adhiere más que nunca a la tradición estética mallarmeana, con la intención previa de una escritura puramente ritual. Ya el autor se había expresado sobre este tema en 1994:

No escribir para reflejar sino para abrir, crear, compartir nuevos sentidos [sigue citando a Todorov] “la escritura misma, más aún que el habla, parece relacionada con la magia, la religión, la mística.” Es decir que desde su principio mismo la escritura tiene un vínculo ritual [...] Las implicaciones de esta idea son muchas, tienen que ver también con el de la prosa narrativa que se acerca o funciona como poesía (*Cuatro escritores* 10).

Por su parte, Benjamin precisa que el modo de existir de la obra de arte, determinado por el aura, nunca ha podido separarse enteramente de su función ritual. Fiel a sus orígenes teológicos, la unicidad de la obra auténtica todavía hunde sus raíces en lo ritual. Por ejemplo, hay un evidente residuo ritual que se transparenta aún en las formas profanas del culto a la belleza. Quizás por casualidad, la reproducción mecánica ha emancipado la obra de arte de su existencia parasitaria en lo ritual, pero no lo hizo del todo.

Así los dos valores dialécticos en juego son, por una parte, lo ritual, o sea la obra al servicio de la magia, lo cual explica el carácter de no visibilidad que la rodeaba en sus principios y, por otra parte, su opuesto, es decir el valor de exposición que se emancipó gracias a los nuevos procedimientos que multiplican las ocasiones de enseñar las obras ante el público. De ahí surge una situación de enfrentamiento: el valor expositivo intenta reprimir el valor ritual mientras que éste se resiste a tal reducción. Según Benjamin, resulta que:

Ce n'est pas par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. *Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts*, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, toute chargée de mélancolie (*Écrits français* 150, subrayamos nosotros).

A nuestro parecer, lo que reemplaza el *hic et nunc*<sup>38</sup> en los clichés elegidos por Ruy Sánchez es justamente el texto descriptivo que nunca deja de acompañarlos. Este texto los dota de una unicidad que, a su vez, los distingue de todas las demás reproducciones devolviéndoles su valor ritual. Siempre conmueve al espectador la representación del ser humano frente a la cámara, su alienación y su fragilidad. La sensación de extrañeza que se siente al observar el sujeto humano se aparenta a lo que experimenta el hombre frente a un espejo. Siempre la cámara penetra más profundamente en la piel del sujeto fotográfico. Su naturaleza está desvelada por el objetivo, y pues a él se confiesa, exponiéndose sin pudor en un rito que se reniega a sí mismo. Éste no es el sujeto que ven nuestros ojos. Podría ser otro, y por qué no una abuela ya difunta... Al cuerpo que se expone conscientemente, explorado conscientemente por el hombre, por el escritor, por el voyeur, se sustituye otro espacio inconscientemente penetrado. “Yo es otro...” decía Rimbaud. Al recogimiento que se experimenta ante un desnudo fotográfico se corresponde el arquetipo teológico de una conciencia a solas con su Dios, Narciso careado a su propia imagen. Así el lector ensimismado en su lectura se moviliza en su trato con Dios.

Intercaladas en un texto seguido que las describe, las amplía y las lleva más allá de su propia realidad, las fotos de Ruy Sánchez adquieren una sobredimensión que va a revelar más que el texto que las acompaña. El narrador pedirá a Jassiba una reproducción de la foto como para poetizarla de nuevo, recargarla de poesía y, desde luego, apropiársela, habitarla más. Jassiba se la regala abriendo una brecha en el tiempo, o sea, una vez más, un paréntesis temporal fuera del tiempo:

Está bien —me dijo Jassiba sonriendo—, así me vas a tener sin tenerme. Seré un fantasma viviendo en el cuerpo de mi abuela. Y sólo tú podrás invocarlo<sup>39</sup>. Voy a ser para ti como un sueño que harás surgir de una fotografía tomada mucho antes de que los dos nacióramos: será como un Ryad sólo nuestro, muy escondido dentro de un tiempo que no vivimos. Un jardín secreto en tus ojos. Sólo tú me podrás ver donde no estoy” (*JSM* 37).

<sup>38</sup> En otros términos, el peso de una presencia evocadora, la resonancia intemporal y evanescente de la imagen bachelardiana.

<sup>39</sup> Como se ve, esa invocación cobra aquí el valor estricto de la plegaria, así como se reza ante una imagen santa.

Es el propio Ruy Sánchez quien nos orientó hacia el rico filón de la *imago* de lo histórico. Nos confió que mientras escribía *En los labios del agua* se sentía fuertemente influenciado e inspirado por los estudios de Mircea Eliade sobre las religiones primitivas. Ahora bien, para Eliade persisten en el mundo actual los mitos e imágenes mitológicas. Esta mitología todavía actúa profundamente sobre nuestro pensamiento, aludiendo a un tiempo renovado, un nuevo comienzo en una Historia que se repite: la abuela, la madre, Jassiba, la niña por venir, etc... Cada jardín es promesa de una especie de paraíso terrenal, como lo explicita la foto de la abuela o 'El jardín terrestre' inventado por el narrador para seducir a su amada. Aquel mito de paraíso perdido, metaforizado por el jardín de Jassiba, aun sobrevive en las imágenes que tenemos de islas paradisíacas, en unas tierras de inocencia intocadas por el tiempo que ya ha dejado de correr. Es justamente en pos de aquella tierra edénica que Ruy Sánchez encontrará la imagen histórica lezamiana en el *locus* soñado de Mogador. La Resurrección instauro para los hombres el tiempo sagrado del que nos habla Mircea Eliade: un tiempo sin término, o como lo llama Ruy Sánchez "un tiempo fuera del tiempo".



## Conclusiones

Hace tiempo que, para bien o para mal, se ha desecado la corriente parnasiana con su apología del arte por el arte. Hoy en día, escasos son los autores que novelan sin tener en la mente una meta bien concreta que justifique la selección de sus recursos literarios. Por consiguiente, es natural que Alberto Ruy Sánchez no haya venido a golpear a la puerta de la imagen poética tan sólo por acariciar un placer estético. En su caso, el desarrollo de la imagen se ha convertido en un recurso intrínseco de su escritura haciendo de ella una *prosa de intensidades*. Al abordar el tema de la fenomenología de Bachelard, mientras conversábamos, él mismo nos lo confirmó: “Quiero encontrar una imagen que hace que viva el espacio, que genere otros sentidos no menos válidos y profundice el conocimiento fenomenológico”. El estudio que se acaba limita sus pretensiones a un análisis sumario de la imaginería ruysancheana respaldada por una ontología del habitar el mundo. ¡Una extraña prosa es ésta! El giro de la escritura fascina por la reverberación espiraloide de la temática, y por la sonoridad de las palabras minuciosamente escogidas y medidas. La escritura de Ruy Sánchez encanta por la claridad, la concisión y la nitidez de sus explicaciones. Entre los recursos que nos comentó y que no se han estudiado aquí, mencionemos entre otros el de la “imprecisión deseada”, diseminada a través de todas las novelas con el fin de añadir al misterio, al anonimato, haciendo de la gente de Mogador un único personaje, con una carga poética más densa.

A lo largo de nuestra investigación, hemos tratado de ver dónde y cómo el uso de una conceptualización a lo Heidegger pudiera explicar la necesidad del uso de la *prosa de intensidades* en la obra de Ruy Sánchez. En realidad, el pensar filosófico-literario del novelista mexicano no hubiera podido expresarse mejor, de cualquier otra forma; por más que la poesía imperara en el acto de mensurar las dimensiones de la morada terrenal del hombre, cuanto más se alcanzara el acondicionamiento de su vivencia. De ahí se puede afirmar sin vacilar que, en esta obra, la poesía *es* el habitar inicial (ontológico). Es la poesía la que, antes que todo, lleva el habitar del hombre a su *sein*. En el caso de Ruy Sánchez, el uso de la poesía es verdaderamente el hacer-habitar

esencial. Heidegger recordó que habitar y construir eran una misma cosa. Entonces, la construcción novelística del poeta Ruy Sánchez establece una correlación segura entre medios y metas. A través del construir ruysancheano se transparenta una morada escondida profundamente en el interior de sus propios límites que el lector descubrirá paulatinamente. El ciclo mogadoriano es acondicionamiento de un espacio creativo. Hölderlin, Heidegger y Ruy Sánchez coinciden en que: el espacio soy yo y el decir poético, o sea el conjunto y desarrollo de la imaginería del escritor, forman el habitar que es la medida de este espacio. Bachelard complementará su correspondiente alemán afirmando que: “Un monde se forme dans notre rêverie. Un monde qui est notre monde. Et ce monde rêvé nous enseigne des possibilités d’agrandissement de notre être dans cet univers qui est le nôtre” (PR 8). Para Bachelard, habitar un mundo creado es la verdadera vocación no sólo del escritor sino también del hombre: “La rêverie cosmique nous fait habiter un monde. Elle donne au rêveur l’impression d’un *chez soi* dans l’univers imaginé” (PR 152).

Heidegger trabaja a partir de los grandes poetas para enseñarnos que poetizar es pensar acordándose. A este nivel, las imágenes princeps de Bachelard no son sino puro recogimiento del pensar por la memoria de su creador. Este pensar se va depositando palabra por palabra, imagen por imagen en la lengua. En otros términos, el decir poético es llamamiento del *sein* por el recuerdo. Gracias al recuerdo, el hombre participa del lenguaje. Al contribuir al lenguaje en la forma adoptada por Ruy Sánchez se sobrentiende que el lenguaje no habla por sí mismo, obra inútil si la hay... sino más bien que pensar las palabras se hará dentro del mismo lenguaje. Esto explica aquello y, para él, la *imago* Mogador se convertirá de pronto en un decir inagotable<sup>40</sup>. En su brillante estudio *Hölderlin et Heidegger*, Beda Allemann destaca: “Heidegger cherche bien à saisir l’essence de la langue dans des mots singuliers compris très concrètement. C’est seulement à partir de ces mots que se déploie la langue” (153). Entonces, recapitulemos el recorrido ruysancheano: Mogador – aire – agua – tierra y, próximamente, fuego... Es así que el “habitar” adquiere su valor ontológico. Para nombrar la esencia de su ser, Ruy Sánchez encontró una imagen princeps. Aquella imagen era Mogador. El choque entre

---

<sup>40</sup> Así la escritura de Ruy Sánchez concretiza la teoría de Bachelard: “Augmenter le langage, créer du langage, valoriser le langage, aimer le langage, voilà autant d’activités où s’augmente la conscience de parler” (PR 5).

la Essaouira concreta y la otra ciudad imaginada produjo en él una irresistible aspiración hacia un centro que se siente en cada interpretación de sus relatos. De este centro resulta el torbellino del cuestionamiento más original del autor. Así se explica el uso reiterado de la espiral. Del proceso de exploración del poeta deriva el hecho de que la imagen sólo se puede entender y explicar por otra imagen. El poeta ha de soñar las imágenes y seguir soñando sobre ellas hasta el infinito.

Al filo de las páginas, hemos tratado de indicar y hacer hincapié en la riqueza de la imaginaria poética del conjunto del ciclo mogadoriano. Sin embargo, no queríamos por lo tanto limitar nuestra percepción a un simple nivel metafórico, por eso añadimos lo metonímico, tocando también las comparaciones alusivas, etc. Nuestra intención tampoco era menospreciar el aspecto estructural que, en la prosa de Ruy Sánchez, permanece a toda evidencia sumamente poderoso. Pero nos ha parecido más importante remediar la carencia de una seria aproximación a los recursos poéticos. Para nosotros, el análisis semántico igualaba en importancia al examen de otros recursos estilísticos y sintácticos, es decir, la obra como un conjunto de prosa y de poesía estrechamente ligadas. La llamada *prosa de intensidades* —a pesar del corte alcance de tal denominación—, requiere a veces el uso de ambas aproximaciones. Dar rodeo por la estructura se ve imprescindible, pero este examen tiene que ser fuertemente apoyado por una interpretación hermeneútica, en el respeto más estricto de una tradición literaria del género aquí explotado. Por otra parte, las repetidas referencias de Ruy Sánchez a la cultura arábigo-andaluza también vienen a sostener el argumento de una tradición literaria. Se nota, por ejemplo, un constante uso de la temática tradicional del deseo erótico que lo inserta en la herencia de los tratados amorosos del medioevo ibérico-andaluz y norteafricano. Por eso consideramos que un análisis más exhaustivo de los textos de Ruy Sánchez a partir de los conceptos hermeneúticos de Gadamer o de Ricoeur, sería más que bienvenido para darles justicia.

El uso de la imagen vista como medio de conocimiento absoluto, tanto en la literatura lezamiana como en la de Ruy Sánchez, resulta una investigación de la realidad resueltamente convincente. Nuestro breve estudio de la *imago*, con sus ideas de tiempo histórico fraccionado, de tiempo sagrado reactualizado sin ningún límite, etc. ejemplifica la afirmación lezamiana de que la *poiësis* —aunque siendo el más cambiante

instrumento de aprehensión que posee el hombre—, tiene, sin embargo, un cuerpo de la resistencia más permanente. En lo poético pueden convivir armoniosamente la *imago*, la metáfora y las demás figuras imaginarias. Ahí se resuelve una substancia que se reconoce como tiempo, un tiempo capaz de substantivarse en otro cuerpo. A partir de sus cavilaciones filosófico-literarias, Lezama tenía la conciencia aguda de haber ideado una de las redes más poderosas para ayudar al hombre a captar lo fugaz y animar lo inerte. He aquí un intento admirable de insuflar vida a la materia, en cuyas bases están la imagen y la metáfora. Estas son el centro de la concepción del conocimiento absoluto de Lezama Lima, así como de Ruy Sánchez o del Paul Ricœur de *La métaphore vive*. Aunque sólo fuera por esta razón, valía la pena habernos detenido en estas obras, adentrándonos en ellas.

Nos hace falta ahora soñar con el último elemento que Ruy Sánchez ya está elaborando. A ver si acaso no nos reserve la inesperada sorpresa de un quinto elemento... Su íntima creatividad poética no tiene ningún límite. Los arquetipos esenciales re-creados por él, estas imágenes elementales, siguen ayudando al lector a creer en el mundo, a quererlo y a crear su propio mundo.

### Bibliografía de las obras de Alberto Ruy Sánchez

- Ruy Sánchez, Alberto. *Al filo de las hojas*. México: Secretaria de Educación Pública / Plaza y Valdés, S.A., 1988.
- . *Aventuras de la mirada*. México: Isste, 1999.
- . *Con la literatura en el cuerpo*. México: Taurus, 1995.
- . *Cuatro escritores rituales*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.
- . *Cuentos de Mogador*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- . *De agua y aire* (disco y libro). Introducción de Alberto Manguel. México: UNAM, 1999.
- . *De cómo llegó a Mogador la melancolía*. Paris: Éditions du Rocher, 1999.
- . *De cuerpo entero*. México: UNAMA y Ediciones Corunda, S.A., 1992.
- . *Diálogos con mis fantasmas*. México: UNAM, 1997.
- . *En los labios del agua*. México: Alfaguara, 1996.
- . *La huella del grito*. México: Solar Editores, 2002.
- . *Los demonios de la lengua*. México: Alfaguara, 1987.
- . *Los jardines secretos de Mogador. Voces de tierra*. México: Alfaguara, 2001.
- . *Los nombres del aire*. México: Alfaguara, 1996.
- . *Los nombres del aire*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1987.
- . *9 X 9 cosas que l'on dit de Mogador*. Montréal : Les éditions Les Allusifs, 2006.
- . Sitio Internet personal. <http://www.angelfire.com>
- . *Tristeza de la verdad, André Gide regresa de Rusia*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1991.
- . *Una introducción a Octavio Paz*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1990.
- . 'Writing on the Body's Frontiers'. En *Studies in the Literary Imagination* (65-72). Georgia State University, no. 33 (1), Spring 2000.

### Bibliografía de las obras citadas

- Allemann, Beda. *Hölderlin et Heidegger*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- . *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- . *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Librairie José Corti, 1948.
- Benjamin, Walter. *Écrits français*. Paris: Éditions Gallimard, 1991.
- . *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion, 2000.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- Cacho, Lydia. 'El Rawi y sus jardines secretos', Alberto Ruy Sánchez <http://www.angelfire.com/ar2/libros/rawi.html> 2003-10-01
- Caillois, Roger. *Pierres : suivi d'autres textes*. Paris: Gallimard, 1971.
- Camacho-Gingerich, Alina. *La cosmovisión poética de José Lizama Lima*. En 'Paradiso' y 'Oppiano Licario'. Miami: Ediciones Universal, 1990.
- Centre Georges Pompidou. *Roger Caillois (Cahiers pour un temps)*. Paris: Pandora Éditions, 1981.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres (4 volumes)*. Paris: Robert Laffont, 1969.
- Crevel, René. *Le roman cassé et derniers écrits*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1989.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie, Milles plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- De Nerval, Gérard. *Les Illuminés*. Paris: Gallimard, 1976.
- Fernández Espresate, Isabel. 'Entrevista a Alberto Ruy Sánchez'. En *Punto* (18). 20 de abril 1987.
- Gide, André. *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954.

- Giguère, Suzanne. 'Vertigineusement poétique', en *Le Devoir*, 20-21 mai 2006 (Cahier F-3).
- Gingras, Mario. 'Entrevista personal a Alberto Ruy Sánchez', 12 de enero de 2001.
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Trad. André Préau. Paris: Gallimard, 1958.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1969.
- Lezama Lima, José, *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- . *Diarios*. México: Ediciones Era, 1994.
- . *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- . *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- Medina, Manuel F. 'El deseo narrativo en *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez'. En *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura de hoy (1996)* (259-266). México: Fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos, 1997.
- Ortega, Julio. 'Nota de lectura. *Los jardines secretos*'. Alberto Ruy Sánchez <http://www.angelfire.com/ar2/libros/rawi.html> 2003-10-01
- Paúl Arranz, María del Mar y María Luisa de la Garza Chávez. 'Alberto Ruy Sánchez, calígrafo del erotismo'. En *Revista Iberoamericana : Erotismo y escritura* (359-371). Pittsburgh: University of Pittsburgh. Abril-junio 1999.
- Pelayo, Rubén. 'Alberto Ruy Sánchez'. En *Revista de literatura mexicana contemporánea* (76-80). El Paso: University of Texas, vol. I, no. 5, 1997.
- Perea, Héctor. 'Tres visiones críticas sobre la plástica : Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Alberto Ruy Sánchez', En *La seducción de la escritura. Los discursos de la cultura hoy (1996)* (50-55). México: Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, 1997.
- Proust, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard, 1954.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes I. Poésie*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999.
- Quiroz, Carlos. *Exhibition*. Barcelona: Vertigo Publishers, 2001.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. 'El desierto como espacio literario y cultural (1999)'. CNCA, Revista de diálogo cultural entre las Fronteras de México.

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/descentra/cnd/frontera/htm/espacio.html>

2000-04-21

Sarduy, Severo. *Obra completa* (2 volúmenes). Madrid: ALLCA XX, 1999.

Simon, Pedro. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.

Steiner, George. *Martin Heidegger*. Paris: Éditions Albin Michel, 1981.

Steiner, George. *Passions impunies*. Paris: Gallimard, 1997.

Todorov, Tzvetan. *L'esprit des Lumières*. Paris: Robert Laffont, 2006.

Walker, David H. et Catharine S. Brosman. *Retour aux 'Nourritures terrestres'. Actes du colloque de Sheffield, 20-22 mars 1997*. Amsterdam: Éditions Rodopi B.V., 1997.

Worms, Jeannine. *Entretiens avec Roger Caillois*. Paris : La Différence, 1991.

Zweig, Stefan. *Le combat avec le démon*, Paris: Éditions Stock, 1948.



### Bibliografía de las obras consultadas

- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1948.
- Breton, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.
- Cahiers de Royaumont. Philosophie No VI, *Nietzsche : VIIe colloque – 4-8 juillet 1964*. Sous la direction de Gilles Deleuze (237-244, 275- 287). Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- Dahl Buchanan, Rhonda. 'Con la literatura bajo la pie: Los espejismos eróticos de Alberto Ruy Sánchez' en *Revista de literatura mexicana contemporánea* (78-83). El paso: University of Texas, vol. 8 no. 15, 2002.
- Derrida, Jacques. *Heidegger et la question, De l'esprit et autres essais*. Paris: Flammarion, 1990.
- Faivre, Antoine. *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Gide, André. *Les nourritures terrestres*. Paris: Gallimard, 1921.
- Ibn 'Arabî. *Traité de l'amour*. Paris: Albin Michel, 1986.
- Ibn Hazm de Córdoba. *El collar de la paloma*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- López-Baralt, Luce. 'El Simurg de Alberto Ruy Sánchez' (págs. 58-61). En *Vuelta*, vol. 12, no 135, feb. 1988.
- . *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985.
- Margolin, Jean-Claude. *Bachelard*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Mégnin, Michel. Site Internet <http://michel.megnin.free.fr/pp.htm> 2005-05-25
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Saïd, Edward W. *L'orientalisme: l'orient créé par l'occident*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- The North American Institute. 'Nami Forum Explores North American Identities'. In *Nami News*. Santa Fe, New Mexico, Issue #6 (3), Nov.-dec., 1992.
- Welles, Orson, director. *Otello*. Actuación : Orson Welles, Suzanne Cloutier y Micheal MacLiammoir. Castle Hills Productions, 1952.

## DOCUMENTO ADJUNTO 1

### Resúmenes de las novelas estudiadas

#### *Los nombres del aire:*

En *Los nombres del aire*, novela publicada en 1987, la ciudad de Mogador sirve como tela de fondo a la coreografía del deseo que se despliega en su trama. Ahí un narrador que calificaríamos de clásico, por no tener ninguna característica que lo particularice, trata de hacer descubrir a un lector forastero un universo que, por más extraño que le parezca, tiene que aceptar y habitar para poder entender el mensaje novelesco. Este mensaje cuenta la iniciación sexual de Fatma, la protagonista, su pasaje de la edad púber a la plena sexualidad femenina. Como sintetiza muy bien Manuel Medina en su ensayo 'El deseo narrativo en *Los nombres del aire*': "El narrador entiende el mundo árabe, y nos lo explica para que lo entendamos como se nota en su descripción de una ceremonia religiosa o tradición del mediodía en que se presentan los ritos de tres religiones diferentes" (259). Fatma, personaje central, pasa horas enteras ensimismada tras la celosía de su habitación. La gente de Mogador comenta sin tregua las posibles causas de su tristeza. Corren historias e hipótesis. Un aire de deseos físicos, de sensualidad a flor de piel circula entre los personajes. Queriendo descubrir lo que está pasando en el corazón de Fatma, su abuela Aisha le echa las cartas. Nos enteramos entonces de que la muchacha va a emprender un viaje interior iniciático que la llevará a descubrir su propia sexualidad y las leyes que rigen el deseo carnal. El relato culmina en los baños públicos (el Hammam) con el encuentro erótico entre Fatma y Kadiya, una joven prostituta. Pero de pronto Kadiya desaparecerá enigmáticamente. Luego, los pretendientes desdeñados por la heroína, Amjrus y Mohammed, transferirán sus deseos frustrados entre sí mismos. Al final del relato, la muchacha vuelve a su ventana, se deja manosear durante unos esporádicos encuentros, apresurados e insatisfactorios. Paseando por la calle, Fatma escucha de un contador público la historia alterada de Kadiya, esclava vendida al dueño de un burdel flotante, sin relacionarla con la bienamada

perdida. La perturbadora iniciación de Fatma se disolverá en el silencio de una vida imaginada.

Con todo, se trata aquí de una novela de trece capítulos, dividida en dos partes, respectivamente de nueve y cuatro capítulos. La primera parte, eminentemente poética, ambienta la novela por la expresión elaborada de múltiples imágenes. Esta imaginería recurrente es importantísima puesto que, gracias a ella, se procura ayudar al lector a entender en profundidad el espíritu y el alma de los cuatro personajes principales: una muchacha melancólica, un negociante obeso y frustrado, un pescador tan ingenuo como pobre y una joven prostituta.

***Los jardines secretos de Mogador. Voces de tierra:***

En la segunda novela de nuestro corpus, se relata la historia de amor entre Jassiba, muchacha mogadoriana, y un narrador anónimo. La duración de la novela se inserta entre el fallecimiento del padre de la heroína, célebre jardinero y el nacimiento de un primer hijo. La muerte del padre antecede de algunas semanas el encuentro entre Jassiba y el narrador, su novio. A lo largo de la novela, la muerte está constantemente presente, en filigrana de los amores y de la procreación de la pareja. Así el embarazo progresa a medida que Jassiba vive su duelo. Después del período inicial de la seducción, después de la euforia que acompaña los cuatro primeros meses de su relación amorosa, cierto disgusto irá insinuándose paulatinamente entre los amantes. Eso se debe en gran parte al estado de Jassiba. La muchacha no se siente tan deseada como lo era al principio. Con un tanto de desprecio y de desinterés sexual, la mujer preñada observa que su amante carece cada día más de imaginación erótica.

Se convierte entonces el relato en una especie de *Mil y una noches* al revés cuando Jassiba exige de su amante que la venga a seducir de nuevo, describiéndole nuevos jardines. Pero sus relatos tienen que ubicarse necesariamente en Mogador aunque la ciudad portuaria no tenga más jardines que el *ryad* interior de la casa de Jassiba. Por consiguiente, el mancebo no tendrá más remedio que improvisar y descubrir otro tipo de jardines, imaginarios éstos, según las inspiraciones del momento.

El nuevo *Shajrazad* compartirá con la bienamada sus delirios jardineros a cambio de una noche de amor por cada jardín inventado.

El conjunto de la novela es un texto cerrado que termina tal como se había iniciado en la plaza pública de Mogador donde un alaiquí, que bien podría ser el narrador enamorado, relata “la historia de un hombre que se convirtió en una voz para habitar el cuerpo de su amada” (*Los jardines secretos...* 18). La estructura novelesca respeta con rigor la manera de Ruy Sánchez, descansando sobre un armazón equilibrado y medido a semejanza de estos azulejos árabes que adornan la Alambra granadina. Así *Los jardines secretos* consta de cuatro espirales o partes cuyo contenido se divide a su vez en nueve capítulos. En la primera espiral se cuentan las primicias de los amores de la pareja en nueve episodios. La apuesta de Jassiba a su novio concluye esta parte. En la segunda espiral se narra nueve jardines diferentes mientras que la tercera puntúa una especie de entreacto constituido por nueve haikús. La cuarta y última espiral consta de otros nueve jardines más. Al final de cada jardín de la segunda y cuarta espiral, el narrador confiesa a Jassiba, en una coda poética, cómo desea renovar su amor por ella. En fin, una extraña nota explicativa remata el conjunto.

## DOCUMENTO ADJUNTO 2

He aquí el poema completo de Friedrich Hölderlin que Heidegger analizó en su conferencia 'L'homme habite en poète...'. Ponemos la parte analizada en negrilla.

*En bleu adorable...*

En bleu adorable fleurit  
 Le toit de métal du clocher. Alentour  
 Plane un cri d'hirondelles, autour  
 S'étend le bleu le plus touchant. Le soleil  
 Au-dessus va très haut et colore la tôle,  
 Mais silencieusement, là-haut, dans le vent,  
 Crie la girouette. Quand quelqu'un  
 Descend, au-dessous de la cloche,  
     [les marches, alors  
 Le silence est vie; car,  
 Lorsque le corps à tel point se détache,  
 Une figure sitôt ressort, de l'homme.  
 Les fenêtres d'où tintent les cloches sont  
 Comme des portes, par vertu de leur beauté.  
     [Oui,  
 Les portes encore étant de la nature, elles  
 Sont à l'image des arbres de la forêt. Mais  
     [la pureté  
 Est, elle, beauté aussi.  
 Du départ, au-dedans, naît un Esprit sévère.  
 Si simples sont les images, si saintes,  
 Que parfois on a peur, en vérité,  
 Elles, ici, de les décrire. Mais les Célestes,  
 Qui sont toujours bons, du tout, comme  
     riches,  
 Ont telle retenue, et la joie. L'homme  
 En cela peut les imiter.  
**Un homme, quand la vie n'est que**  
     **[fatigue, un homme**  
**Peut-il regarder en haut, et dire: tel**  
**Aussi voudrais-je être? Oui. Tant que**  
     **[dans son cœur**  
**Dure la bienveillance, toujours pure,**  
**L'homme peut avec le Divin se mesurer**  
**Non sans bonheur. Dieu est-il inconnu?**  
**Est-il, comme le ciel, évident? Je le**  
     **[croirais**  
**Plutôt. Telle est la mesure de l'homme.**

**Riche en mérites, mais poétiquement**  
     **[toujours,**  
**Sur terre habite l'homme. Mais**  
     **[l'ombre**  
**De la nuit avec les étoiles n'est pas**  
     **[plus pure,**  
**Si j'ose le dire, que**  
**L'homme, qu'il faut appeler une image**  
     **[de Dieu.**  
**Est-il sur la terre une mesure?**  
     **[Il n'en est**  
**Aucune. Jamais monde**  
 Du Créateur n'a suspendu le cours  
     [du tonnerre.  
 Elle-même, une fleur est belle,  
     [parce qu'elle  
 Fleurit sous le soleil. Souvent, l'œil  
 Trouve en cette vie des créatures  
 Qu'il serait plus beau de nommer, encore,  
 Que les fleurs. Oh! comme je le sais! Car  
 À saigner de son corps, et au cœur même,  
     [de n'être plus  
 Entier, Dieu a-t-il plaisir?  
 Mais l'âme doit  
 Demeurer, je le crois, pure, sinon, de la  
     [Toute-Puissance  
     [avec ses ailes approche  
 L'aigle, avec la louange de son chant  
 Et la voix de tant d'oiseaux. C'est  
 L'essence, c'est le corps de l'être.  
 Joli ruisseau, oui, tu as l'air touchant  
 Cependant que tu roules, clair comme  
 L'œil de la Divinité, par la Voie Lactée.  
 Comme je te connais! des larmes, pourtant,  
 Sourdent de l'œil. Une vie allègre, je la  
     [vois dans les corps mêmes  
 De la création alentour de moi fleurir, car  
 Je la compare sans erreur à ces colombes  
 seules

Parmi les tombes. Le pire,  
 On le dirait, m'afflige pourtant, des  
     [hommes,  
 Car j'ai un cœur.  
 Voudrais-je être une comète? Je le crois.  
     [Parce qu'elles ont  
 La rapidité de l'oiseau; elles fleurissent de  
     [feu,  
 Et sont dans leur pureté pareilles à l'enfant.  
     [Souhaiter un bien plus  
     [grand.  
 La nature de l'homme ne peut en présumer.  
 L'allégresse de telle retenue mérite elle  
     [aussi d'être louée  
 Par l'Esprit sévère, qui, entre  
 Les trois colonnes souffle, du jardin.  
 La belle fille doit couronner son front  
 De fleurs de myrthe, parce qu'elle est  
     [simple  
 Par essence, et, de sentiments.  
 Mais les myrthes sont en Grèce.

Que quelqu'un voie dans le miroir, un  
     [homme,  
 Voie son image alors, comme peintre, elle  
     [ressemble  
 À cet homme. L'image de l'homme a des  
     [yeux, mais  
 La lune, elle, de la lumière. Le roi Œdipe a un  
 Œil en trop, peut-être. Ces douleurs, et  
 D'un homme tel, ont l'air indescritibles,  
 Inexprimables, indicibles. Quand le drame  
 Produit même douleur, du coup la voilà. Mais

De moi, maintenant, qu'advient-il, que je  
     [songe à toi?  
 Comme des ruisseaux m'emporte la fin de  
     [quelque chose, là,  
 Et qui se déploie telle l'Asie. Cette douleur,  
 Naturellement, Œdipe la connaît. Pour cela,  
     [oui, naturellement.  
 Hercule a-t-il aussi souffert, lui?  
 Certes. Les Dioscures dans leur amitié  
     [n'ont-ils pas,  
 Eux, supporté aussi une douleur? Oui,  
 Lutter, comme Hercule, avec Dieu, c'est là  
     [une douleur. Mais  
 Être de ce qui ne meurt pas, et que la vie  
     jalouse,  
 Est aussi une douleur.  
 Douleur aussi, cependant, lorsque l'été  
 Un homme est couvert de rousseurs —  
 Être couvert des pieds à la tête de maintes  
     [taches! Tel  
 Est le travail du beau soleil; car  
 Il appelle toute chose à sa fin. Jeunes, il  
     [éclaire la route aux vivants,  
 Du charme de ses rayons, comme avec  
     [des roses.  
 Telles douleurs, elles paraissent, qu'Œdipe  
     [a supportées,  
 D'un homme, le pauvre, qui se plaint de  
     [quelque chose.  
 Fils de Laius, pauvre étranger en Grèce!  
 Vivre est une mort, et la mort elle aussi est  
     [une vie.

(Traducción de André du Bouchet en *Hölderlin Œuvres*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade N.R.F. Gallimard. 1976, pág. 939-941.)

## DOCUMENTO ADJUNTO 3

### ¿Quiénes eran Lehnert y Landrock?

Los datos sobre *Lehnert & Landrock* que sometemos a continuación provienen todos del sitio Internet construido por Michel Méglin, investigador francés que ha dedicado una labor señalada al estudio de estos dos fotógrafos.

Nacido en Bohemia, Rudolf Lehnert se formó en el Instituto de Artes Gráficas de Viena. En cierta medida, el academicismo de esta formación explica cómo sus fotografías en postales pueden relacionarse con la vieja controversia de saber si la fotografía es arte o técnica. Walter Benjamin estudió el mismo tema en su ensayo *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Recordemos que la escuela pictórica en fotografía elevaba la técnica a nivel del arte por la intervención del fotógrafo sobre el negativo, lo cual permitía cierta forma de imitación de la pintura con el efecto borroso del desenfoco o del claroscuro. En general lo que más caracteriza la producción de Lehnert es su habitual aplicación en la composición y el uso de la luz. El conjunto de su obra da muestra de una capacidad única, para la época, de captar de modo natural los detalles más significantes y conmovedores.

Aunque las cartas postales nacieron en Austria Hungría en 1869, las primeras postales fotográficas que tenemos remontan alrededor de 1881, en países germánicos. La fotocromía no aparecerá antes de 1887.

El proyecto de Lehnert se inició hace cien años cuando descubrió el oriente gracias a un viaje a Túnez que, a semejanza de Ruy Sánchez, fue para él nada menos que una revelación. Al volver a Suiza, se encuentra por casualidad con Ernst Landrock, negociante alemán, con quien compartirá una amistad de 25 años fundada en una afición común por Túnez. En 1904, Lehnert y su nuevo socio abren una tienda de postales en su ciudad predilecta. Paradójicamente, a pesar del gran éxito que obtuvo su trabajo hasta fines de los años '30, la obra de Lehnert no será reconocida antes de los '80.

Las primeras postales a todo color firmadas *Lehnert & Landrock* fueron editadas en 1904, pero las series más corrientes son de 1911-1912. Atrás, se podía leer la indicación "Túnez". Esencialmente, Lehnert hizo postales fotográficas de Túnez pero también de Argel. En sus fotos se encuentran los temas mayores de la poesía árabe, imaginaria nacida en el

desierto de la carencia y de la ausencia. La poesía árabe ha producido innumerables piezas en las que se canta todo lo que puede aguijonear el deseo del hombre. Además, el colorido excepcional de las imágenes de Lehnert remite a otra tradición, o sea, la miniatura persa. Sin embargo, existe también un carácter nítidamente europeo en la producción de *Lehnert & Landrock*, lo cual atestigua una voluntad irreprimible de producir una creación verdaderamente artística. Es eso lo que se expresa esencialmente en variaciones de gris y de bistre como se hacía en la pintura de principios del siglo XX. He aquí una obra que se sitúa al cruce de dos representaciones imaginarias: la del hombre occidental en su búsqueda de lo pintoresco, de lo exótico y de lo intemporal y la del hombre árabe cuya poesía deja ver la supremacía de la imagen sobre la idea. Los clichés de Lehnert insisten en el hecho de que más allá de las apariencias exteriores lo que importa es la emergencia de una personalidad o de un sentimiento, por ejemplo la libertad sonriente de una beduina, la carcajada de una pandilla de niños, etc.

Después de 1912, otra serie de postales fue comercializada en Marruecos con leyendas erróneas en las que se situaban en este país ciertas escenas tunecinas y argelinas. En verdad, Lehnert nunca fue a Marruecos.

Según se sabe, de la serie de los desnudos posterior a 1912, una sola foto utiliza una leyenda en la que se juega con la fantasía de la esclava lo cual viene a contradecir la fecha de producción fijada por Ruy Sánchez en la página de los créditos. En cambio, las demás fotografías atañen al concepto artístico inicial de “estudio académico oriental”. El examen atento de sus fotos comprueba que el fotógrafo no tenía ningún prejuicio colonialista. Al contrario, su temática es exclusivamente colonial. Se ha pensado que los clichés más atrevidos de Lehnert habían sido tomados en un burdel de la ciudad, pero hoy en día, se admite que se trataba de prostitutas o de mujeres judías disfrazadas a lo morisco y que las tomas se hacían en la casa privada del artista. En 1914, cuando el pintor Alexandre Roubtzoff llegó a Túnez, pudo comunicarse con una familia árabe, compuesta de beduinas que vivían en un barrio aislado de la ciudad y que habían servido de modelos a Lehnert.

Para contextualizar los desnudos de Lehnert en su estética hay que recordar el erotismo constitutivo del orientalismo. Es un erotismo derivado de una mirada-deseo dirigida hacia otro. La cámara de Lehnert sólo trata de fijar la visión del hombre y el deseo que de ella emana. En los años `20, sus obras eróticas se publicaron en conjunto con los clichés de otro



fotógrafo alemán, Von Gloeden, el famoso esteta de Taormina. En realidad, es casi imposible que los dos artistas no se hayan conocido. Tanto la cámara de uno como la del otro se complacen acariciando la piel suave de los modelos. Hacia 1890, Von Gloeden realizaba en Túnez algunas tomas orientalistas de beduinas y de muchachos jóvenes y, por su lado, Lehnert hacía lo mismo.

En 1924, al llegar a El Cairo, Landrock reedita algunas fotografías saharianas con leyendas adaptadas al mercado egipcio. Poco a poco, se ensancha la zanja que separa a los dos socios. Lehnert acentúa su inclinación hacia lo francófilo, Landrock permanece resueltamente germanófilo. En 1929, Lehnert vuelve a Túnez y, al año siguiente, le vende sus derechos a Landrock.

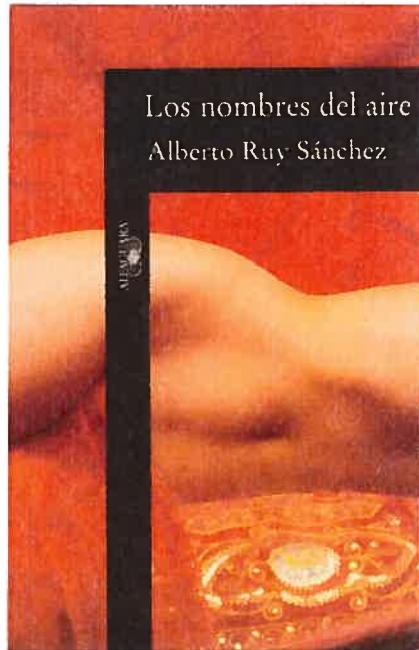
DOCUMENTO ADJUNTO 4

Las fotografías



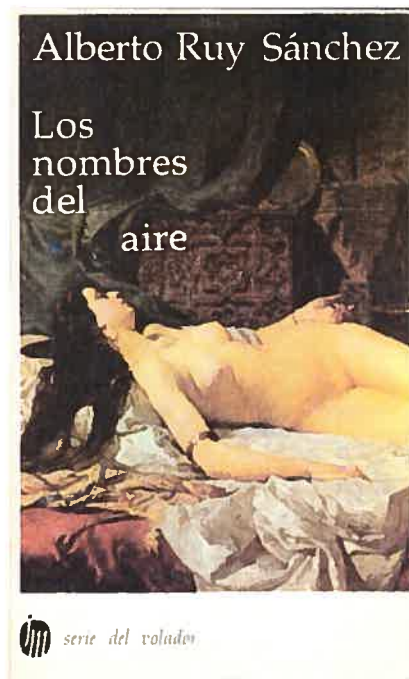
Figura 1

Margarita de Orellana, egeria del escritor, con su esposo, foto sacada de *De cuerpo entero*, 1992 (sin paginación).



**Figura 2**

Portada de la Editorial Alfaguara 1996  
para *Los nombres del aire*.



**Figura 3**

Portada de la Editorial Joaquín Mortiz 1987  
para *Los nombres del aire*,  
ilustrada con "La Odalisca" de Fortuny.

Cubierta: Fragmento de *La Odalisca*, 1861, de Mariano Fortuny, Museo de Arte Moderno, Barcelona.

En el primer párrafo de su novela *Fortuny*, Pere Gimferrer describe así este cuadro: "La cabellera larga y negra de la odalisca se espesa en el aire empalagoso y quieto. El cuerpo desnudo yace en una sábana blanca que cubre y sofoca un linzo de un rojo exuberante y vívido. Muy arriba, muy por encima de la cabeza de la odalisca, hay un coninaje de color verde oscuro. La odalisca ofrece el cuerpo, como ofrece, abierta, la palma de la mano." Al leer aquella novela me pareció que la imagen descrita coincidía con el espíritu de este relato. Gracias a Alberto Girónella, para quien ese cuadro es uno de sus favoritos, pude reproducirlo en la cubierta de este libro. A.R.S.

Fotografía del autor: Adrián del Ángel

#### LOS NOMBRES DEL AIRE

Primera edición, marzo de 1987

Quinta reimpresión, agosto de 1991

© Alberto Ruy Sánchez, 1987

D.R. ©, Editorial Joaquín Mortiz, S.A. de C.V.

Grupo Editorial Planeta

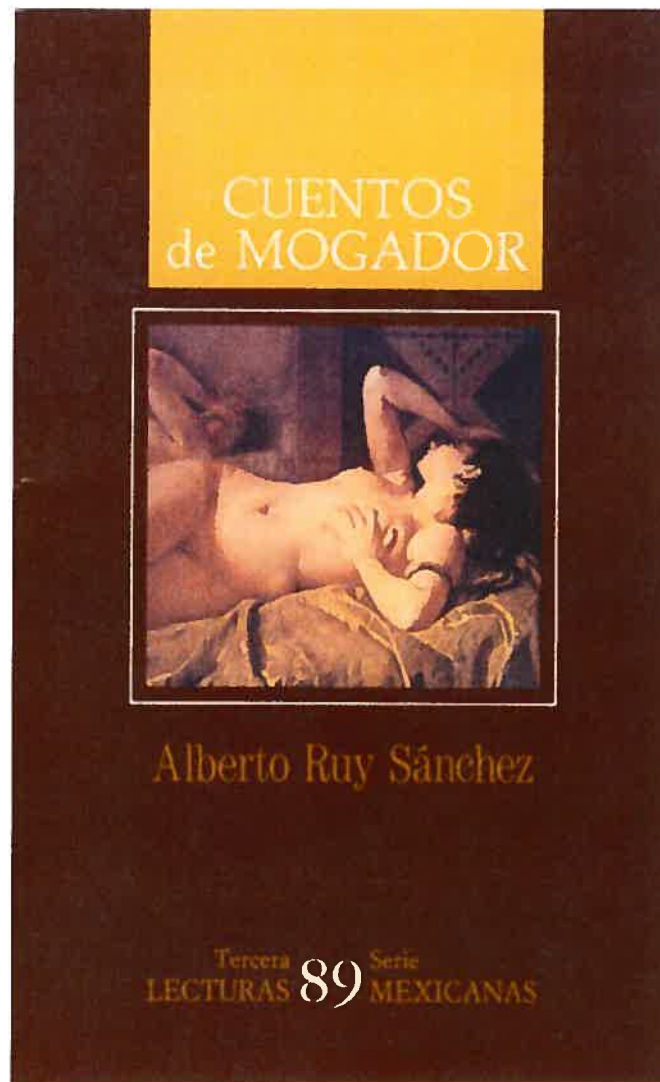
Insurgentes Sur, 1162-3<sup>o</sup>, Col. Del Valle

Deleg. Benito Juárez, 03100, D. F.

ISBN 968-27-0231-3

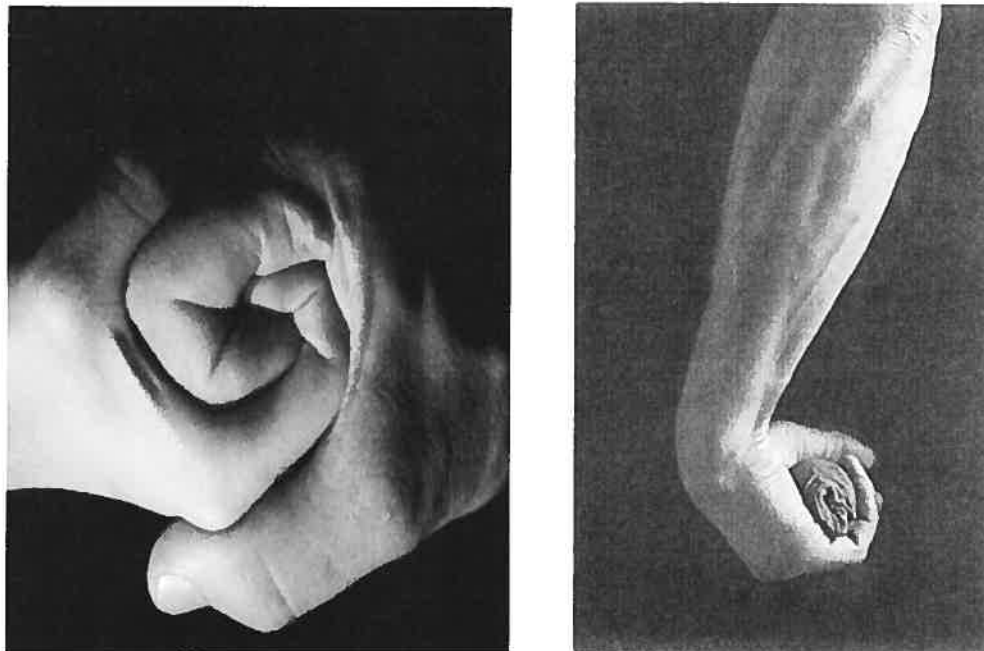
#### Figura 4

Página de los créditos de la edición Mortiz donde Ruy Sánchez relaciona la Odalisca con su heroína de *Los nombres del aire*.



**Figura 5**

Portada de *Cuentos de Mogador*,  
ilustrada por otra Odalisca de Mariano Fortuny.

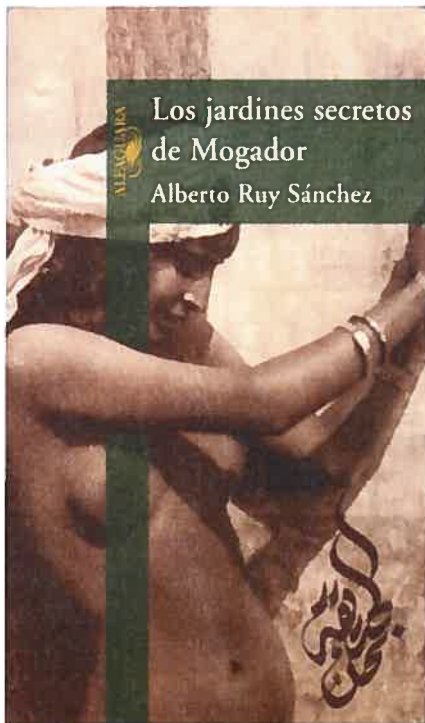


**Figura 6**

A la izquierda, la foto de las manos enroscadas  
(rosa carnal, vía del Caracol de Mogador)  
proviene de *La huella del grito* (2002)  
de Alberto Ruy Sánchez.

La foto de la derecha es del fotógrafo peruano-quebequense  
Carlos Quiroz  
*Exhibition*, 2001

...Pensé en la mano como emblema sensual de la memoria. Y quise colocar este relato [*Los nombres del aire*] bajo su protección quintuple [...] Invocación de una caricia profunda, existencial. Caricia que quisiera ser un eco de la antigua ceremonia de “imposición de manos”, en la que sucede una transferencia de fuerza, de energía, de deseo [...] Hecha esta oración, esta veneración ritual a la mujer deseante, y deseada, vale la pena recordar que mano y manifestar son palabras que tienen raíces comunes. Se nos manifiesta aquello que se nos pone al alcance de la mano, o del ojo, que es su equivalente simbólico. La memoria, y especialmente la memoria involuntaria, se manifiesta de golpe, es un atado de imágenes que se pone en nuestras manos [...] Con la memoria en la mano, abro estas páginas para ponerla entre las manos, bajo los ojos, de quien acepte mirarla (*De cuerpo entero* 9-10).



**Figura 7**

Portada de *Los jardines secretos de Mogador*.  
Fotografía troncada de Lehnert & Landrock.



**Figura 8**

Fotografía completa en la página 36  
de *Los jardines secretos de Mogador*.

En la tinta misma de jena está todo eso porque la jena es uno de los árboles, o arbustos más bien, del paraíso. Es planta del desierto. En ella está viva la memoria de la primera lluvia. Resiste todo porque estuvo en el origen de todo.

De un arbusto de jena se derivaron todas las cosas del mundo. Dicen que los animales, todos los animales que conocemos, son descendientes de una plaga que hubo sobre las hojas de la jena. Y el olor de la flor de jena es el origen de todas las seducciones en el aire, de todas las atracciones, de todos los deseos. Y por tanto de todos los humanos ya que todos somos hijos del deseo y habitantes del aire, del agua, del fuego y del jardín. El jardín original renace cada vez que lo trazamos con jena en las manos.



*Así quisiera yo trazar en tu piel, Jussiba, la geometría secreta de nuestro paraíso. Una figura que sólo tú pudieras ver y descifrar en un lenguaje inventado por nuestros cuerpos. Las líneas y las formas que nunca permitirían que se te olvidara cada sensación que tuvi-*

ñación poética sobre la materia hay invariablemente una paradoja: el interior de un objeto pequeño siempre es más grande y emocionante que uno inmenso.

Si pienso fijamente en la manzana de Michaux quiero salir corriendo al mercado de Mogador para comprar una manzana como la suya y ver si yo también puedo meterme. Ejercicio Zen a la francesa, con comida.

Pero sobre todo pienso obsesivamente en ti. Me viene a la memoria y a la sed del deseo aquel día que desperté y estabas desnuda, a mi lado, con la cabeza al otro lado de la cama. Las sábanas te cubrían casi completamente a la excepción de tu sexo que yo veía desde atrás, dormido como un fruto apetecible, diminuto como el corazón de media manzana. Recuerdo haber pensado intensamente en esa comparación. Estaba enmarcado perfectamente por la forma más redonda de tu cuerpo desde el ángulo en que yo te veía.



*¿Viste que eras mi manzana, mi huerto de tranquilidad, mi jardín más íntimo. Y quería estar ahí dentro plenamente, feliz como Michaux en su diminuto huerto improvisado de Mogador.*



**Figura 9**

La mano tatuada y las nalgas “media manzana”  
respectivamente pág. 83 y 134  
en *Los jardines secretos de Mogador*.



