

*Entrevista con Alberto Ruy Sánchez*

# Una estética del deseo

Jorge Lebedev

*Con La mano del fuego: un Kama Sutra involuntario, la más reciente novela de Alberto Ruy Sánchez, el autor mexicano continúa una saga dedicada a los elementos iniciada con Los nombres del aire, a la que siguió En los labios del agua. En esta entrevista el autor de Los jardines secretos de Mogador desovilla algunos de los pormenores de su ambicioso proyecto narrativo.*

*Con la reciente salida al mercado de La mano del fuego, a finales de noviembre, el singular escritor Alberto Ruy Sánchez (México, DF, 1951) habrá concluido una de las sagas eróticas más originales de la narrativa actual. En efecto, se cierra ahora el quinteto que se inició en 1987 con Los nombres del aire y continuó con En los labios del agua (1996), Los jardines secretos de Mogador (2001) y Nueve veces el asombro (2005). Ciudad real y ciudad de la imaginación, el espacio de Mogador no es sino el espejo ritual donde la aventura del deseo se manifiesta en un coro de voces cuya polifonía sensual destruye los límites de la realidad aparente e introduce al lector en una desconcertante magia literaria, donde se borran las fronteras entre narración y poesía, entre personajes y narrador, entre la verdad de la revelación y la revelación de la verdad.*

*Se reconoce en Mogador y se lo reconoce tal vez por Mogador, pero autor tan prolífico como riguroso, Ruy Sánchez ha practicado todos los géneros con inusual eficacia; de severa formación intelectual, discípulo en su larga travesía parisina de Roland Barthes, Gilles Deleuze y Jacques Rancière, produjo obras fundamentales y disímiles como el extenso poema La inaccesible (1990) o precisos ensayos como Una introducción a Octavio Paz (1990) o Con la literatura en el cuerpo (1995), fascinante reflexión sobre la melancolía.*

*Lleva publicada una veintena de libros, donde destacan también Los demonios de la lengua (1987), Al filo de las hojas (1988), Tristeza de la verdad: André Gide regresa de Rusia (1991), De cuerpo entero (1992), Cuatro escritores rituales (1993), Cuentos de Mogador (1994) y La huella del grito (2005).*

*Sonámbulo, indisciplinado pero obsesivo, insomniaco sin sufrimiento, según su propia definición, galardonado entre otros con los premios Xavier Villaurrutia y José Fuentes Mares en México, el premio Cálamo de Zaragoza y el de Trois Continents, de Francia, traducido a numerosos idiomas, obtuvo en 1988 la Beca Guggenheim, cuando ya compatibilizaba la fecundidad creativa con su trabajo como editor. Fue colaborador cercano de Octavio Paz editando la revista Vuelta de 1984 a 1986. Y en 2006 la Cámara de la Industria Editorial Mexicana le otorgó el Premio Juan Pablos, el máximo reconocimiento que se da a un editor por el conjunto de su carrera; desde hace veinte años dirige Artes de México, una publicación que, sin duda, puede equipararse con las mejores de su género en el mundo.*

*El ciclo de Mogador se caracteriza por un tema central: el del deseo. Tal vez podríamos añadir: el de la persecución del deseo como búsqueda total más allá del placer. ¿Se trata de un*

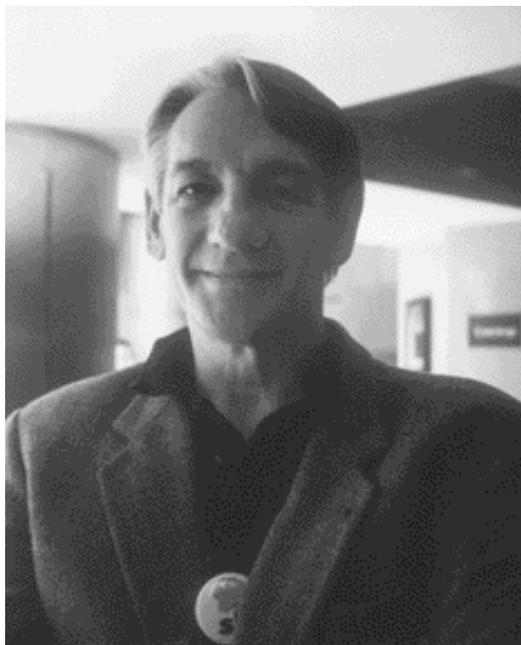
*pretexto literario o de una experiencia vital, si arbitrariamente se pudieran diferenciar?*

El deseo es ante todo una experiencia. Pero al escribirlo no hago un recuento del deseo, no lo evoco sino que lo invoco. Lo provocho. Trato de escribir desde el deseo, no sobre el deseo. El resultado es una intensidad difícilmente aceptada con certeza dentro de los géneros literarios tradicionales: la revelación poética, la narración y la reflexión constituyen una sola cosa. Y forman un sistemático conjunto de libros que a su vez forman un *collage* de escenas y revelaciones, de situaciones de deseo presentadas al lector como una composición geométrica, como uno de esos tableros de azulejos que vemos en las fuentes de Marruecos: los zelijes. Un objeto estético que ayude a sentir y pensar el deseo. Que permita pensarnos como seres primordialmente deseantes.

Muchas escenas, imágenes e ideas conforman un cosmos deseante con un sitio al que tienden y donde terminan por tejerse los hilos de todas las historias: la ciudad del deseo, Mogador. Y tiene razón, en mi ciclo de libros mogadorianos el deseo es búsqueda incesante, no de realizar un placer sino de alcanzar algo que nos trasciende, que se encuentra más allá y muy poderosamente nos llama. El deseo supone una fuerza que nos hace modificar el curso de nuestras vidas, que demuestra la peculiar realidad de lo que imaginamos y nos hace vivir un tipo de imaginación que es como un árbol con ramas invisibles levantándose en el aire y raíces bien plantadas en nuestro cuerpo. Para algunos afortunados la vía del deseo puede significar incluso una búsqueda espiritual a través del sexo. Para quienes la escritura es vital, la vida se experimenta como revelación poética; y el deseo, como camino ritual hacia esa revelación.

A partir de *Los nombres del aire* emprendí una investigación narrativa sobre las maneras en que vivimos el deseo y sobre su naturaleza. Y he tratado de que la escritura sea fiel en su forma a esa búsqueda de invocar y comprender intensidades vitales. Ese primer libro significó una pregunta sobre la naturaleza del deseo femenino presentado como la historia de una mujer que cambia repentinamente sus gestos y a quien todo mundo pone sus propias palabras en su boca cerrada. Un abuso deseante. Y detrás del silencio de ella y el parloteo de los demás, una historia de amor excepcional que los lectores experimentan con todos sus sentidos antes de saber de qué se trata. El libro concebido como una iniciación al sexo de las cosas tanto como a las cosas del sexo.

Y así comenzó hace más de veinte años una pentalogía que ahora cierro con el quinto libro de la serie. En aquella época coincidía mi primer viaje fuera de México, para estudiar en París, con la primera vez que vivía con una mujer. Me descubría como un típico macho mexicano y tratar de comprender en qué consistían mis limitaciones me llevó a preguntarme sin cesar de qué manera



Alberto Ruy Sánchez

es diferente el deseo femenino. Fue en nuestro primer viaje a Marruecos donde comenzaron a formularse varias respuestas en forma de historias e imágenes que presenciábamos, vivíamos o nos contaban. Ellas dan forma a *Los nombres del aire*. El título se refiere al hecho de que cuando se está muy enamorado, incluso en secreto, hasta el viento que nos toca entrando por la ventana lleva el nombre de la persona que amamos con pasión.

Comencé a guardar y recopilar historias en expedientes temáticos que nombré siguiendo los cuatro elementos, el aire para el deseo femenino, el agua para el deseo masculino, la tierra para examinar la posibilidad de una vida compartida y el fuego para lo extremo e indecible del amor y el deseo, sus equívocos, su multiplicidad incesante, su máxima intensidad.

Así, *En los labios del agua* explora el deseo masculino, el misterio del baile, la condición de hipersensibilidad al deseo que tienen quienes integran La Casta de los Sonámbulos y lo invisible e interno del acto amoroso.

*Los jardines secretos de Mogador: voces de tierra* explora el erotismo de las mujeres embarazadas, la intensidad de los deseos capaces de transformar espacios y crear paraísos, y la relación entre lo que se vive con pasión y cómo se cuenta.

*La mano del fuego: un Kama Sutra involuntario* explora los límites del deseo, la pasión reflexiva como pasión vital, y se construye como una breve épica del tacto. La permea la incomodidad de ser clasificado públicamente, lo que constituye una forma de deseo abusivo, de fijación equívoca.

Un quinto elemento está presente en varias cosmogonías: la quinta esencia. Aquí se trata del asombro, que

une a todos los libros como su eje temático y sensorial y a la vez los aglutina bajo una poética del asombro. De ahí surge el libro *Nueve veces el asombro*. Constituido por las ochenta y un preguntas más frecuentes que la gente me ha hecho sobre Mogador. Empezando por su existencia.

*¿Cómo se articulan las historias de esos cinco elementos? ¿De manera sucesiva, una detrás de otra, como miniserie? ¿De manera coincidente, con diferentes puntos de vista sobre lo mismo, como lo hacen Lawrence Durrell o John Dos Passos?*

El esquema gráfico interno de cada libro es un relato en espiral y también así se puede representar al conjunto. Como una escalera de caracol invertida con el primer relato al centro y en la base. *Los nombres del aire* está escrito en tercera persona. Al ver mi nombre en la portada cualquiera pensaría que fui el autor de esa historia. Pero quien lea el segundo libro descubrirá que el autor de *Los nombres del aire* es uno de los personajes de *En los labios del agua*. Y así sucesivamente, cada historia anterior se va incluyendo como parte de la ficción en la historia siguiente. Imaginé desde el principio que el universo visible de cada nuevo libro se iría ampliando con el concepto cinematográfico de *fuera de cuadro*, es decir, de hacer presente de pronto lo que justo antes quedaba fuera de la pantalla.

El área narrativa se ensancha, como en una de las estructuras que los artesanos zelijeros usan justamente para la composición de sus tableros de azulejos que ya hemos mencionado. Se trata, finalmente, de un relato disparado en múltiples direcciones; en distintos lugares del mundo se mezclan el sueño, la realidad, lo posible. Hay una especie de acopio orgánico de historias, de situaciones, de equívocos. Creo que el deseo posee una naturaleza equívoca que puede resultar afortunada o infeliz, pero siempre existe.

*¿Una concepción que se asienta en las tesis de Freud, que las contradice, que las toma en cuenta? Si se equivoca en la respuesta, puede ser condenado por una secta, la psicoanalítica, con enorme poder institucional.*

Ha habido un par de tesis lacanianas sobre el deseo en mis libros y una más heterodoxa que parte de ver una concepción deleuziana del deseo en ellos. Curiosamente, aunque ambas interpretaciones vienen de concepciones prácticamente opuestas, sus visiones del deseo mogadoriano no se contradicen, paradójicamente, en el fondo. Es la fuerza de la literatura estar viva y latiendo un poco más allá y un poco más acá de las interpretaciones analíticas que no pueden reducirla.

Pienso en el deseo como en un mecanismo de conexión con el mundo, variable e inestable. Que el mundo, por otro lado, intenta frustrar permanentemente; se produce una especie de confrontación continua del deseo con el mundo. Existe una relatividad de los valores del deseo. El deseo de poder, el deseo de destrucción, pero también el deseo de transformarte o el de mejorar; pero claro que también me interesa examinar y mostrar el deseo como dimensión erótica, como dimensión positiva en cuanto afirmación de la vida que nos atraviesa de distintas maneras, con signos cambiados y, además, cambiantes.

*¿Cómo recopilas las historias y de qué manera las integra en los libros? ¿Se puede hablar de “n ovela de investigación”?*

Se puede decir que me he pasado veinte años escuchando historias de deseo. Al principio sólo preguntaba, de manera sutil pero cada vez más indiscreta. Sobre todo interrogaba a mujeres deseantes para tratar de comprender lo que sentían. Pero al publicarse el primer libro comenzaron a llegar espontáneamente cartas y mensajes contándome sus propios deseos como reacción a los que aparecen en el libro. Me di cuenta de que, tal vez como



Francisco Lameyer, *Encantador de serpientes*

una respuesta a esa inquietud por escuchar el deseo femenino, el público de mis libros lo integran mayoritariamente mujeres. Pero también muchos jóvenes de ambos sexos que encontraban en ellos las palabras para declararse su amor o su deseo.

En algunos casos yo trataba de ir más a fondo con mis preguntas. Fui sumamente indiscreto pero siempre intentando ser delicado y de vez en cuando escuchar. Poco a poco creció la masa de historias. El segundo libro incluye toda esa reacción pública: cientos de preguntas y sensaciones. Siempre convertidas en algo que vibra discreta o abiertamente en la piel de los personajes, de sus pasiones, de sus palabras amorosas. Ya con el tercer libro, donde trato de saber más sobre el deseo de las mujeres embarazadas, me atreví a interrogar a muchísimas mujeres sobre su vida sexual durante el embarazo. Y me contaron cosas sorprendentes. No faltará quien crea que invento algunas cosas, como la escena de la mujer hipersensible que se masturba con los primeros rayos del sol, pero todo está rigurosamente documentado. Me lo contaron tanto ella como su marido, asombrado y algo asustado. Todos los otros jardines tienen un deseo real, una extravagancia detrás que los inspira. Sólo invento la forma de contarlos. El deseo es un mundo lleno de sorpresas y todo queda por conocerse.

Con la internet los testimonios se fueron multiplicando. Y más aún con los *blogs*. En las venas de este último libro, *La mano del fuego*, corren cientos de voces de hombres y mujeres de tacto hipersensible, uno de los temas centrales de la novela. El tacto como sentido que reúne de manera sinestésica a todos los demás. Se oye con las manos, se mira con los dedos. El protagonista logra acariciar a sus amantes hasta con los dos dedos que perdió de niño en un accidente jugando con la pólvora de fuegos artificiales. Historia que realmente le sucedió a uno de mis abuelos en el pueblo minero del desierto donde nació.

*Nueve veces el asombro* lo escribí completamente gracias a esa participación de los lectores. Sus nueve capítulos con nueve párrafos cada uno configuran una composición cuadrangular de ochenta y un respuestas poéticas a las preguntas más frecuentes que la gente me ha hecho a lo largo de veinte años sobre Mogador y que no había respondido abiertamente en los libros anteriores. Esa forma es lo que los maestros artesanos zelijeros llaman “un cuadrado védico”, una retícula escondida basada en el nueve como medida práctica que permite combinar formas muy distintas de azulejos.

En todos los libros del ciclo se trata de narrativa de investigación, pero que no se presenta como si fuera un reporte sino con la fuerza de la poesía apelando a todos los sentidos. Los resultados de la investigación son envolventes y sensibles, no sólo informativos. Cada moción una conmoción: no la descripción de un recorrido de A



Thomas Sheard, *The Arab blacksmith*, ca. 1900

B sino la transformación que provoca en quien lo realiza, lo presencia o lo piensa.

*Pero en el ciclo de Mogador domina el peso de la materia textual, del lenguaje, de la sensualidad del lenguaje más que la historia misma. ¿Está de acuerdo con esta perspectiva?*

Sí y no. En el mundo barroco las cosas son y no son al mismo tiempo. He intentado un lenguaje fuerte e intenso, pero no quisiera que se dejara de lado la historia. Salvo que la historia no tiene las características de lo que se entiende como historia en los relatos tradicionales. Todo el tiempo boicoteo el suspenso, la trama tradicional, las convenciones genéricas. El interés del lector, su seducción opera por otros medios: la intensidad poética, la narración como ámbito sensorial más que como contenido anecdótico puritano, y las ideas añadiendo al placer del lenguaje y al placer de las imágenes el placer de comprender.

Desde el punto de vista literario, el deseo se transforma en una materia con mucho peso, pero desearía que con el tiempo, y como conjunto, también las historias readquirieran su relevancia. He tratado de acercarme a las historias con el lenguaje que las historias requieren. Existen realidades tan sutiles que sólo te puedes acercar a ellas a través de la poesía. ¿Qué es, por ejemplo, mi libro *Nueve veces el asombro*? Narrativa, pero ni siquiera alcanza la categoría de cuento, o de relato, o de novela; tiene mucho de poético pero no es un poema. Cuando publiqué *Los nombres del aire* advertí que la gente no sabía cómo clasificarlo, y entonces inventé un término: lo llamé “prosa de intensidades”. Y no seguí utilizándolo porque se convirtió en un comodín y ya nada más ver una de mis obras se hablaba de la “prosa de intensidades” del doctor Ruy Sánchez. En realidad, abundan en la literatura cosas inclasificables, y considero que hay que reivindicar lo inclasificable. Hay que reivindicarlo porque la industria

editorial tiende precisamente a fijar los géneros. Más de un editor estadounidense augura que los novelistas vamos a quedarnos sin trabajo porque en Estados Unidos ya no se venden tanto como antes las novelas, ya no se vende lo que ellos llaman burdamente ficción. Parece cierto, según las estadísticas más recientes de su propia industria. Pero lo que no se vende en su mercado es lo que esos mismos editores han generado como novela, es decir una forma conformista, estereotipada, que los escritores producen como si se tratara de producciones cinematográficas.

Ninguno de mis libros puede considerarse novela en Estados Unidos. Pero no pasa lo mismo, por ejemplo, en Francia, donde lo que yo produzco —que se vincula con mi manera de estar en el mundo— se entiende y se admite como lo que es sin necesidad de exigirle de manera conformista tramas y extensiones, psicologías y exclusión de la poesía. Todo en nombre del mercado y con la lógica de las “industrias del entretenimiento”.

Es tal la configuración de formas que en Estados Unidos, como en el cine, algunos escritores sienten que ha llegado el momento de reivindicar una “literatura de autor” ante la comercialización y los estereotipos de lo que se considera novela en la industria editorial. Hemos llegado al absurdo de tener que recuperar de entre las cenizas del *fast food* literario la esencia de la literatura de autor. ¿No tiene sentido? Pues a eso estamos llegando. Lo que André Schiffrin analiza claramente en su libro indispensable, *La edición sin editores*, ha ido generando una literatura sin literatura. Libros sin autores y hasta sin traductores porque alquilan a un equipo de dos a diez personas para tenerlos pronto y sacarlos al mercado. Y luego se extrañan de que ese mismo mercado termine por darle la espalda a la mayoría de sus “productos”.

*La intención de reivindicar la literatura viene a posteriori, antes existe ese impulso que lleva a una forma que no se ciñe a las convenciones que se suponen propias de la novela...*

Sí, claro, la reivindicación del derecho a la extrañeza a viene después de haberla cometido. Después de haber necesitado crearla. Decía Roland Barthes que a diferencia de los escribanos, que escriben más cerca de los notarios que de los poetas, los escritores verdaderos vuelven intransitivo el verbo escribir. No escriben algo definido de antemano sino lo que necesitan. Si desde antes de escribir se determina lo que se va a escribir el resultado será necesariamente conforme a los dogmas genéricos de su momento, producto o subproducto del dogma: será doxa y no paradójica. La literatura es exploradora de paradojas. De lo que va contra la doxa o por lo menos se sitúa más allá de ella.

Poco a poco uno se va haciendo consciente de que existe un tipo de escritura que otros, en algunos lugares, consideran extrañeza y entonces se puede permitir reivindicarla, pensarla, cultivarla. Conozco, por ejemplo,

los mecanismos de la novela policiaca; incluso me ha tocado editar algunas. Pero precisamente por eso siento la necesidad de rechazar su uso, por lo menos en este ciclo. Me parece muy pobre que para promover públicamente una novela los editores y los críticos la elogien diciendo que se trata de una novela policiaca. Como si eso fuera el mayor elogio que se le puede hacer a un libro. Y una buena parte del público se lo cree. Buscar otros mecanismos de seducción del lector es como buscar una imaginación más activa en la relación erótica. El esquema tradicional de la novela de suspenso, con su clímax y desenlace clásicos es tan lineal como la más burda concepción del amor erótico como persecución exclusiva del orgasmo. Boicotear el suspenso es como empezar a practicar un tantrismo literario, por mencionar uno de los múltiples caminos posibles para la emoción de la lectura. Pasar de un universo literario lineal a uno de posibilidades abiertas.

*¿Existe alguna vinculación entre Mogador y otras ciudades míticas de la literatura? Pienso, desde luego, en la Santa María de Onetti, la Yoknapatawpha de Faulkner, en la Macondo de García Márquez...*

Pero Mogador existe en la costa atlántica de Marruecos y se llama oficialmente Essaouira. La gente allí aún se reconoce como mogadoriana y hablan indistintamente de Mogador o de Essaouira como nombre de su ciudad. Es mucho más que un nombre antiguo. Claro que cuando uno describe una ciudad, cualquier ciudad, la inventa. Mogador se vincula así, como ciudad imaginaria, con la Nueva York de Paul Auster, o hasta con el París de Balzac, más imaginario que realista a diferencia del París naturalista de Zola o de Sue. Yo sostengo que si Mogador existe como ciudad literaria es porque la llevamos dentro. Otros sostienen que por eso mismo no existe. Creo en la realidad contundente de la imaginación deseante. Ella nos mueve y nos transforma, tan real y definitiva como la materialidad de la mesa sobre la que ponemos estos papeles. Es una realidad que no puede despreciarse.

Por otra parte, Mogador, la ciudad real de Marruecos, está emparentada con cualquier ciudad imaginaria de la literatura. Alberto Manguel hasta la incluyó en la tercera edición de su diccionario de ciudades imaginarias, con ilustración de sus murallas mágicas y todo. Y aparece en la edición española de su *Breve guía de lugares imaginarios* (Alianza Editorial, p. 378).

Mogador es diferente a las ciudades imaginarias de Italo Calvino justamente porque su sustrato es real, casi documental. Por una parte existe la realidad de la ciudad y por otra la realidad de los deseos ampliamente documentados que despliega. Eso se ve claramente en *Los jardines secretos de Mogador*. La protagonista del libro impone al narrador que le cuente un jardín cada noche, con dos condiciones: primera, que no puede inventar los de-

seos que crearon esos jardines; segunda, que debe inventar una manera diferenciada de contar la especificidad de cada deseo. Lo hace un Shajarazad masculino amenazado de muerte erótica. De paso, ella, la protagonista, me impuso a mí como autor las mismas condiciones. Tuve que escuchar y contar deseos reales y elaborar una gama muy amplia de registros narrativos para decirlos, para contarlos con la fuerza de invocación que mencionábamos al principio. Las ciudades imaginarias de Calvino que admiro y venero siguen una ruta contraria y están contadas todas con el mismo registro narrativo. Todos mis libros representan un arco iris de registros poéticos, una experimentación que busca un matiz distinto y fiel al arco iris de deseos que despliegan sus páginas. En el nuevo libro, *La mano del fuego*, esa multiplicidad de registros narrativos se aplican a los distintos deseos de una sola persona. Si cada uno de nosotros es muchos, hablar de nuestra manera de estar en el mundo exige una multiplicidad de voces, distintas como los dedos de la misma mano, aunque todos tiendan a tocar el mismo fuego, a volverse fuego. La descripción de una llama, por cierto, puede ser real e imaginaria al mismo tiempo. Es más, tiene que serlo. Y aun así apresar totalmente en palabras al fuego es imposible. Lo mismo sucede con el deseo.

La aparición de Mogador en mis libros comenzó como una erotización del mundo; en uno de los primeros textos de este proyecto vital quise describir la entrada a una ciudad tratando de comunicar a nivel implícito lo que se siente cuando se entra en una mujer. Es un texto erótico sin una palabra que permita ver los cuerpos amantes pero en la que todas permitan sentirlos. No como una escena erótica en el cine sino como estar en medio de ella, de sus delirios, olores y sensaciones varias. Se llamó *La inaccesible*. Y a partir de ahí se creó una especie de ero-

tología de todas las cosas. La descripción de la ciudad como resonancia de las pasiones recoge entonces el reflejo de los personajes y sus sueños. A veces los personajes son ecos de la ciudad, y a veces la ciudad es eco de los personajes. La ciudad amurallada constituye una caja de resonancias del deseo.

Hay en el ciclo de Mogador un puente imaginario entre el desierto del Sahara y el desierto sonorense del norte de México, un puente de arena. Pero los periodistas mexicanos me reclamaban ¿por qué mezcla un lugar real como Sonora con uno imaginario como Mogador? Significativamente, los periodistas de Marruecos me preguntaron ¿por qué mezcla un lugar real como Mogador con uno imaginario como Sonora? ¿Dónde comienza la imaginación y dónde la realidad? Depende desde dónde lo veamos. En literatura, lo que para unos es transparente y soleado para otros resulta opaco. Prefiero pensar que toda realidad, al ser escrita, entra en el reino de lo imaginario y que nuestra imaginación ocupa un lugar en la realidad que con frecuencia le negamos. La clave para aceptar ese lugar real de la imaginación es el deseo.

Desde que llegué a Mogador por primera vez me pregunté por qué la sentía como la ciudad del deseo. Y al investigar un poco más sobre su historia se hace evidente que la ciudad, tal y como la conocemos ahora, es el producto del deseo apasionado de un sultán en el siglo XVIII. Fue planeada por él como su utopía urbana, su jardín. La proyectó como puerto doble, puerto del desierto para las caravanas que atravesaban el Sahara y puerto marítimo para el comercio hacia el norte y el centro de Europa. Para lo cual dio facilidades y derechos especiales a una población subsahariana vinculada a las caravanas y a una numerosa población judía tanto sefardita como askenazí. Dos poblaciones bereberes la circundan: una arabó-



Edouard Debat-Ponsan, *Massage in the Hammam*, 1883

## Hay en el ciclo de Mogador un puente imaginario entre el desierto del Sahara y el desierto sonoreense del norte de México, un puente de arena.

fona y la otra no. Ciudad de mestizaje, llegó a poblarla un sesenta por ciento de población judía, dedicada al comercio. El sultán construyó una fortaleza como la de Saint-Malo, que se consideraba inexpugnable. Coexistían árabes y negros, judíos y cristianos europeos porque el sultán abrió las puertas a los consulados extranjeros; hubo más que en cualquier otra ciudad africana. En Mogador funcionó por aquella época un muy poderoso consulado danés y otro francés, y también la primera representación diplomática de Estados Unidos: Marruecos fue el primer país que reconoció su independencia. Otra población negra, distinta a la de los caravaneeros, la componía la guardia del sultán, también subsahariana. El activo mestizaje se advierte en la belleza excepcional de su gente. Pero también en manifestaciones culturales únicas como la pintura y la música Gnauas. Artes rituales producidas en el seno de una especie de santería que une el animismo africano con el islamismo. Música tradicional de trance que en los últimos años ha encontrado nuevas mezclas fértiles con el jazz y hasta se realiza en el verano un festival anual prodigioso. Uno de esos pocos momentos en el planeta donde lo tradicional se vuelve moderno y la creatividad claramente ritual.

Sigue visible en Mogador el hecho de que la ciudad haya sido deseada con fuerza inaudita por el sultán. Todo eso lleva a que, al entrar a Mogador, se sienta que se llegó a la ciudad del deseo. Hace poco un reconocido psicoanalista de Zaragoza, Guillermo Pascual Barlés, me escribió contándome que como parte de las terapias de sus pacientes incluía mis libros. Y que como culminación de la terapia les recetaba viajar a Mogador. Al entrar a Mogador, por la puerta del león, Bab Sba, se llega a una segunda muralla. Y allí hay un nuevo portón sobre el cual una caligrafía de zelijes dice: “Entra. La benevolencia de Alá te cuida a partir de este umbral y bajo su mirada tus deseos encontrarán aquí su mejor existencia”. Y, con viento favorable, los deseos la encuentran.

*El deseo en confrontación con la razón. ¿Se inclina ante la fe o por el pensamiento y la imaginación?*

No soy fetichista de la razón y mucho menos de la fe. Pero no las creo totalmente indisociables. Es importante que la razón ejerza la crítica pero también la autocrítica. Defiendo la razón que no se solidifica como razón abso-

luta. Defiendo la razón y la duda sistemática en contra de cualquier certeza que se pretenda inamovible. Así, creo que la razón puede tanto ayudar como inhibir nuestra plenitud. Se trata de una discusión que solía mantener con Octavio Paz a propósito de *Las trampas de la fe*, su brillante libro sobre sor Juana, el mundo virreinal y la intolerancia ante los poderes de la poesía.

Con frecuencia, las trampas no las produce la fe. Se razona también lo erróneo, se razona también el mal. Resulta propio del pensamiento de la Ilustración pensar que la razón exorciza el mal, que la razón siempre guarda un carácter positivo. Pero no siempre es así.

Por otra parte, la fe representa intensidad, como el deseo: crees o no crees, quieres o no quieres. El problema surge cuando la razón argumenta la fe. La convierte en certeza absoluta, excluyente, trampa infinita. Claro que surge el problema de ¿cómo creer sabiendo que se puede estar equivocado? ¿Puede la fe tolerar la duda? Y existen pruebas de que sí puede. Lo demostraron los mejores científicos jesuitas del siglo XVIII antes de la expulsión y la supresión de la orden. Y de no haber sido cortado ese impulso, ya entonces global, tal vez la historia de la intolerancia del siglo XIX, del XX y del XXI sería muy distinta. Para ellos bastaba con colocar a la fe en un plano y a la razón en otro. Significan diferentes dimensiones humanas que no necesitan excluirse, una complejidad que difícilmente se acepta. Ello sólo se logra en una civilización barroca, donde la verdad constituye una realidad compleja. La simpleza de la civilización moderna derivada, según Max Weber, de la Reforma protestante, sitúa todo en un solo plano de comprensión. No admite fácilmente discursos en segundo grado; no admite ironía ni paradoja, ni humor ni crítica. La verdad es una y no aceptarla como dogma se vuelve atentado a la verdad.

La razón también pretende argumentar y simplificar la complejidad del deseo. O, si se tiene suerte, ciencia y prudencia, ayuda a lo contrario. A pensar y vivir la complejidad del deseo. Y entonces comienza a jugar, te ayuda o no te ayuda a vivir. Ayuda a descubrir que uno es ridículo, pero también ayuda a aceptar el ridículo, a aceptarse como seres limitados y frágiles.

Por eso en esta última novela el personaje principal es editor de una revista erótica que se llama *El jardín perfumado*, como el clásico tratado amoroso del jeque Nefzaoui

del siglo XVI. Y odia que lo clasifiquen como escritor erótico. Trata de escribir un ensayo sobre los Kama Sutrás árabes y sus ricas dimensiones espirituales. Pero la sabiduría sobre el amor práctico no se le da con facilidad. Va avanzando y viene la realidad a demostrarle que sus certezas son vanas. Que todo es diferente a la idea que tenía de las cosas. Se ve obligado a complicar su relación con el mundo y consigo mismo, a aceptar la complejidad del deseo. Pero, ya se verá, la vida y sus equívocos le cobran caro sus titubeos.

*¿Pero considera la saga de Mogador como el centro de su actividad literaria?*

Ha sido mi universo narrativo durante más de veinte años. Aunque antes de comenzar lo tenía muchos ensayos publicados y algunos cuentos y poemas. De otra faceta narrativa surgió, por ejemplo, *Los demonios de la lengua*, que explora justamente los mundos de la razón, de la fe y del deseo, pero donde sí existe la culpa. Digamos: donde la culpa constituye un elemento sustancial al relato. Al contrario, en todo el ciclo de Mogador la culpa desaparece.

Necesitaba encontrar esta modulación literaria en un tipo de lenguaje que me permitiera hablar de sutilezas, escribir un relato erótico sin nombrar las partes del cuerpo, hablar de la vida interna del erotismo. Antes había practicado una especie de investigación sobre el misticismo, el erotismo y el mundo católico de las herejías, que dejé a un costado para abocarme a un mundo islámico donde la falta se va con agua y la plenitud espiritual, incluyendo lo divino, pasa sin problemas por el amor y el sexo.

*¿De qué manera ha influido en ese proceso su formación intelectual marcadamente francesa?*

Vivir en París no da solamente una formación intelectual, enseña a usar una ciudad en todas sus dimensiones y a apreciar sobre todo su dimensión estética. Ese aspecto de la vida urbana que nuestras ciudades hispanoamericanas ahora rechazan para parecerse a las tristes urbes-autopistas de Dallas, por ejemplo, donde el humano no existe sino como injerto del automóvil, la naturaleza como área para construir centros monumentales de consumo con estacionamiento incluido y el cielo como depósito de combustibles quemados y desechados. París es en gran parte lo contrario. La cultura francesa se ha construido con el cultivo de pequeñas diferencias, de sutilezas de todo tipo. Aunque le falten los gobiernos que sepan reconocer su diversidad y su dinámica, la verdadera ciudad es magnánimamente diversa. Hay barrios donde, por cuadras y cuadras, uno no se cruza nunca con dos personas que hablen originalmente la misma lengua sino que todos hablan tres o cuatro. Francia significa también una puerta a muchas otras culturas. En la

vida cotidiana y en la vida literaria es uno de los lugares donde más se traducen libros de otras lenguas (a diferencia de Estados Unidos, donde menos se traduce). Desde muy joven percibí la necesidad de vivir en Francia, más por las puertas que abre hacia otras culturas que por la cultura francesa misma; las puertas de la literatura africana, de la literatura serbia o croata, o las de la poesía en general. Y siempre me atrajo, además, una escuela de pensamiento que me parece esencial. Estudié filosofía con Gilles Deleuze, literatura con Roland Barthes; Jacques Rancière me ayudó a pensar la relación con la política de una manera poco ortodoxa. Francia ayuda a pensar y experimentar en las múltiples dimensiones de la vida el lugar que uno tiene y quiere en la sociedad, en la ciudad. Existe una dimensión estética de la vida que debemos cultivar.

*¿Una dimensión estética que también es ética, una dimensión que es la que permite, tal vez, ese vínculo con la política que sugería antes?*

Sí, por supuesto, y que también se vincula para mí con la labor de editar *Artes de México*. Creo que hay que pensar y repensar México y que hay que defender a ultranza esa dimensión estética. Eso es ya en sí una política. Yo pienso que en mi país, un país como el nuestro, la necesaria modernidad muchas veces ha implicado la negación de la dimensión estética de la vida. Es un acto político importante afirmar la importancia de la dimensión estética y su recuperación. Nosotros tenemos el gran privilegio de que permanece muy viva no sólo en nuestros creadores contemporáneos, en nuestros artistas, sino en nuestros creadores artesanales. Y es una dimensión que se ha perdido en muchos lugares y que necesitamos reafirmar. Y sobre todo se transforma porque no está aislada del mundo contemporáneo. Considero fundamental que



Eugène Delacroix, *Women of Algiers in their apartment*, 1834

la transición a la modernidad de México no olvide esta dimensión estética. Entonces, más que una denostación de la política, afirmar la estética que nos rodea en la polis significa para mí un reto que todos tenemos. Yo quiero hacer la afirmación de lo que en México va a perdurar a través de los gobiernos, tengan la ideología que tengan. Y si estaba Fox, un hombre inculto y dado a la barbarie de la modernidad, debemos luchar por afirmar esta dimensión estética y cultural, porque dentro de su equipo existe gente que sí es sensible a estas cosas. Y si hubiera venido después un gobierno izquierdista, un López Obrador, también hombre inculto y enemigo de la cultura, habría que afirmarla ante la gente cercana a él para que sea sensible a la dimensión estética de la vida. Pero lo mismo hay que hacer con Calderón, con un perfil distinto al de aquellos dos pero rodeado de economistas unidimensionales, sobre todo en el ministerio de finanzas. Afirmar la dimensión estética de la vida es afirmar la vida en unos valores que van más allá de la política pero que no se aparta de ella; y eso se convierte en una afirmación política y ética.

*¿Qué antecedentes encuentra para su obra en la literatura mexicana?*

Es claro que un escritor contemporáneo ya no viene sólo de la tradición literaria de su país. Si algo ha definido a los escritores hispanoamericanos desde todo el siglo XX fue su amplio conocimiento de las literaturas del mundo. Las primeras traducciones modernas del japonés las hicieron mexicanos. Cualquier escritor de mi generación sabe mucho de literatura china, serbia o polaca. Eso era ser escritor en Hispanoamérica: pertenecer al mundo. Rulfo tiene tanto de la literatura islandesa como de la brasileña y no se entiende su obra si no se consideran esas dimensiones. Y no hablemos de portentos universalistas como Borges u Octavio Paz. Pitol nos enseñó a amar a Andrejewski o a Iwaskiewicz tanto como a Cervantes o Stendhal. García Ponce a pensar que Klossowski o Musil eran tan indispensables como Borges. En fin, nadie que yo conozca en la literatura contemporánea del continente pensaría en reducir su génesis a una literatura nacional.

En un principio hubo quien quiso generosamente identificar mis esfuerzos con los de algunos protagonis-

tas de los "Contemporáneos": los que escriben en prosa, Villaurrutia y Novo. Pero es evidente que en mis libros convergen otras estéticas. Sin embargo, buscando editar libros afines encontré posteriormente a un narrador menos conocido llamado José Martínez Sotomayor, aunque mis libros han sido expuestos a muchas otras estéticas. Sin embargo, el primer libro de Martínez Sotomayor me gusta especialmente; lo encontré y lo edité en 1989. Antes sólo se había hecho una edición de quinientos ejemplares en 1936.

*En toda su obra se advierten influencias "mayores". ¿A qué influencias podemos remitimos?*

Las influencias más poderosas en mi obra provienen de Samuel Beckett y Gérard de Nerval. En Beckett me intrigó siempre el método para hablar de la realidad fuera de un registro realista, una composición de literatura que tiende a lo abstracto, como lo que representa. Resulta evidente que Beckett realiza una crónica de la entropía, de la entropía del mundo, de su fuerza de dispersión; sin embargo, visto con cierta distancia, se descubre una idea de composición muy precisa. Cuanto más lo leo, más claramente advierto la estructura global en la que se apoyó. Desaparece la idea de austeridad narrativa con que lo pensé en un principio. Esa fuerza de dispersión, retrato perfecto de la entropía, sugiere una belleza de intensidad incomparable. Además, su preocupación por la geometría interna de su trabajo se advierte también en la poesía y en sus obras de teatro. Calcula perfectamente la trayectoria, algo que intenté con mis personajes en cada uno de los libros del ciclo, y mucho más en este último. Un boicot al registro realista, una rebelión en contra de ese registro.

*Lo que tiene en común con Beckett es sobre todo esa precisión del lenguaje, una composición que llamaría arquitectónica...*

Beckett propone un lenguaje casi de cirujano, a pesar de su realidad desbordante; un mecanismo que parece austero pero que no lo es, un recurso absolutamente musical. El mío es más metafórico, en ciertos momentos más intimista. En mi caso, tiene que ver con la erotización, una erotización intensa, una exploración del delirio erótico.

El área narrativa se ensancha, como en una de las estructuras que los artesanos zelijeros usan justamente para la composición de sus tableros de azulejos.

*Al mismo tiempo, un acto de resistencia frente a la muerte...*

Un acto de resistencia y también su reconocimiento. La muerte es una de las dimensiones del erotismo. No hay transgresión; a diferencia de la concepción de Bataille, la idea de transgresión se ha vuelto un lugar común del siglo. La idea de Bataille, de la afirmación de la vida hasta la muerte, se vuelve una muerte metafórica. Pero la muerte es una cosa seria, demasiado seria, para convertirla en metáfora. Como tema, puede servir de incentivo para el erotismo, demasiado peligroso para pensarlo como ingrediente. Porque hemos vivido los horrores del siglo. Hay que fijar los límites; y esos límites los marca el daño. También existe obviamente una terrible y tanática dimensión deseante en los torturadores.

*¿Qué nos puede decir sobre la influencia de Nerval?*

He tenido la impresión que su obra sigue siendo el viaje más intenso que puede existir hacia la interioridad de la persona deseante. Sin preocuparse absolutamente por los géneros o los límites emprende su recorrido por la pasión que nace entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y las palabras para decirla y darle vida. Navega entre espacios y tiempos como un flujo que nos incumbe y a la vez nos es ajeno. Explora y nos hace explorar como nadie la región del semisueño. Tanto así que Proust no sería posible sin ese alfabeto básico que dejó Nerval.

*Tras más de una veintena de libros, queda claro que en su trayectoria empieza a dominar la narrativa, pero también ha practicado con intensidad el ensayo. ¿De qué manera ha funcionado la reflexión en su experiencia novelística? ¿Le ha impuesto alguna clase de condicionamiento?*

Los libros de Mogador han devorado casi todo lo que hago: en ellos confluyen tanto la poesía como el ensayo. La reflexión no los condiciona, los enriquece porque esos libros la absorben casi naturalmente. Si el primero del ciclo de Mogador era más concentrado y más poético, el último es más extenso y más reflexivo. La espiral se amplía de la poesía hacia las ideas sin dejar nunca de ser narración.

Por otra parte, ya completamente fuera del ciclo de Mogador, he trabajado durante mucho tiempo en el ensayo, me interesa especialmente el ensayo narrativo, la concepción de que el concepto representa un personaje. En otros temas, he explorado la idea de la melancolía, no de la melancolía en sí misma sino de la melancolía paradójica, la que de pronto se descubre en autores que parecen sonrientes, como Italo Calvino. Cuando lo conocí me pareció un hombre completamente melancólico, algo que se advierte después nítidamente en *Palomar*.

También empecé a observar la melancolía social a partir de las reflexiones de Spinoza sobre los regímenes autoritarios, en una sociedad como estado demente que disminuyelas posibilidades de ser, es decir en un estado



Henri Regnault, *Hassan and Namouna*, ca. 1870

que provoca la tristeza. Y entonces pronunciarse contra la tristeza constituye un acto de rebeldía, una afirmación de la vida. Paradójicamente, también los estados autoritarios te pueden exigir alegría. La alegría de las masas desfilando, por ejemplo. Reflexionar, entonces, se convierte en un acto de oposición.

Así, la melancolía contiene diferentes funciones y situaciones. Un tema recurrente: cómo los escritores exorcizan la tristeza, exorcizan la melancolía. De ese tema se ocupa *Con la literatura en el cuerpo*.

También me interesa mucho la dimensión ritual de la escritura. Reniego de la visión de que la escritura es algo natural; escribir nunca es natural, es siempre algo artificial y por lo tanto es composición. Esa composición la vives simulando que retratas la realidad—concepción de la que me alejo completamente— o la vives asumiendo que ejerces un ritual, que eres una especie de chamán que cobra fuerza: un poeta. Lezama Lima, Sarduy, lo asumen de esa manera. Y el libro *Cuatro escritores rituales* crece en esa dirección.

Otro tipo de ensayo que frecuente es el de artes plásticas, sobre todo pintura, escultura y fotografía. *Aventuras de la mirada* reúne algunos de esos textos. No sólo me preocupo por el artista y su mundo sino por su manera de estar en el mundo. Me interesan los exámenes de perspectiva o, en el caso de una obra específica, qué significa dentro del conjunto de un autor, me interesa de qué modo para un artista pintar un cuadro o moldear una escultura da sentido a su vida. He cultivado una ensayística un poco heterodoxa, impregnada de narrativa, cuyo ritmo de publicación he ido disminuyendo hasta ahora para concentrarme lo más posible en el ciclo de Mogador. ■