

La disidencia de la marginalidad en el “centro” de un paradigma alternativo: el “post-orientalismo” en *La mano del fuego* de Alberto Ruy Sánchez

AHMED BALGHZAL
UNIVERSIDAD MOHAMED V DE RABAT

Resumen

El propósito del trabajo es la exploración del alcance de la disidencia del marginal modelo orientalista latinoamericano. Partiendo de un enfoque que compara la naturaleza del discurso producido en y por el céntrico paradigma euroamericano y el periférico hispanoamericano, buscamos revelar la operatividad de la enunciación literaria intersticial e híbrida del último para un alternativo modelo. Para ello, valemos de una aproximación analítica de orden ecléctico a la obra *La mano del fuego* del autor mexicano Alberto Ruy Sánchez, para manifestar la acción deconstructiva de varios recursos narratológicos que pintan el cuadro de un mundo novelesco además de nómada y transfronterizo es claramente intercultural. Tales recursos establecen desde la condición literaria puentes entre Oriente y Occidente en una utópica gnosis “post-orientalista” latinoamericana.

Palabras clave: paradigma, periferia, “post-orientalismo”, transfronterizo, hibridez, disidencia.

Introducción

La memoria es, a veces, amnésica. Tiene la capacidad mágica de disimular hechos y acontecimientos que, luego de creerlos olvidados, resurgen en circunstancias inesperadas. Si bien tal facultad tiene su lógica, a veces, como es el caso del presente trabajo, nos brinda la más deseada oportunidad. El presente trabajo debe entenderse como una obra que había quedado enterrada en el olvido. El recorrido analéptico se remonta al año 2004, precisamente a las actividades de la décima edición de Le Salon International de l'Édition et du Livre de Casablanca —México y Chile eran los invitados de la edición. Alberto Ruy Sánchez iba a dar un ciclo de conferencias sobre su proyecto mogadoriano. En la sala de conferencias se notaba un tenso ambiente, no por la temática del seminario o por el equívoco común sobre el género erótico de su novelística, sino por las circunstancias generales en que se celebraba el coloquio. El debate en torno a su concepción del orientalismo tenía como trasfondo las circunstancias del conflicto en Oriente Medio y particularmente la significación de la intervención occidental en Irak, un país de especial simbología en la conciencia de cualquier árabe. Los ecos de las *malyūniyat-s* (millonarias manifestaciones) sonaban ruidosamente en los rincones de la sala cuando el autor tomó la palabra. Asistíamos al acto y muchos de nosotros todavía llevábamos en las manos las huellas de las pancartas del típico “*Tasquṭ, Tasquṭ Amrikā!* (¡Abajo Estados Unidos!), y en la mente las posiciones de Edward Said. Mientras el novelista se desataba, magistralmente en la profundización de su concepción de la relación entre Occidente y Oriente, un baile de imágenes contradictorias agitaba el espíritu de todos

los presentes en la sala. El tono y la pasión de sus palabras desvanecía el traumatismo que nos infundía la representación occidental de nuestra realidad. Los sentimientos de ira y de enojo ante la difamación sistemática de lo oriental en los *breaking news*, representación fiel del sentido literal de “breaking”, y que superaban en dimensiones infernales las imágenes de la diabólica cotidianidad bélica, se deshacían ante el ingenioso concepto de diálogo y abrazo occidental-oriental desde la condición literaria marginal. Desde entonces, y ahora más que nunca, una pregunta acuciante se nos plantea: ¿Qué es lo que hace del modelo escritural del autor mexicano tan diferente al resto de lo que circulaba en los ambientes académicos y periodísticos occidentales? Nunca antes hasta ahora nos hemos detenido suficientemente para contestar a esta pregunta.

Con el auge del fundamentalismo islamista y su horrorosa cara, el terrorismo fanático de Daech, y las nefastas consecuencias del conflicto en Oriente Medio, la temática oriental resurgió en los ambientes periodísticos y académicos occidentales. Con ello, renació el debate en torno a la condición hegemónica del discurso occidental sobre lo oriental y las posibilidades de superación del mismo. De modo que juzgamos pertinente rescatar aquella pregunta del olvido. El presente trabajo es un esbozo de una respuesta-proyecto que busca explorar la disidencia de esta marginalidad. Intentamos ir a las fronteras del paradigma orientalista y revelar las condiciones que permiten a un discurso literario periférico alterar el orden y la fuerza de un sistema de poder. Para ello intentaremos, primero, presentar algunas de las estrategias que le permiten a un discurso referenciado en un territorio determinado, como lo es el orientalismo, a posesionarse eficazmente hasta convertirse en un poderoso instrumento de dominación efectiva. Luego, analizaremos la acción disidente de la escritura del autor mexicano, revelando las estrategias narrativas que permiten lo que denominamos “post-orientalismo”. Se trata de un modelo escritural que, si inexorablemente no puede desmarcarse de siglos de poder inherentes a la epistemología orientalista clásica, ahonda en lo intersticial, lo híbrido y lo periférico para abrir grietas (¿las hay?) en un edificio hegemónico considerado como uno de los importantes avatares del eurocentrismo (Wallerstein 32). Este modelo, creemos, prolonga el “gremio escaso y apartadizo” (García 35) y la “notable excepción” (Said 9) del orientalismo de la Península Ibérica a una escala mayor que comprende el conjunto del mundo iberoamericano. Por sus virtudes transfronterizas la disidencia de la marginalidad latinoamericano podría colocarse como “centro” de un paradigma alternativo capaz de llevar el pensamiento occidental del esencialismo de “los puntos cardinales a[l pluralismo de la] rosa de los vientos” (Goytisolo, *Norte-Sur* 87).

Dialogando con(tr) Said: del orientalismo euroamericano al “post-orientalismo” latinoamericano

La publicación de *Orientalismo* en 1978 es uno de los momentos cruciales en la genealogía de la crítica del fenómeno orientalista. El trabajo de Said ha permitido, entre otras cosas, revelar con exquisita lucidez los mecanismos internos que entretejen la textura hegemónica del discurso orientalista. Gracias a su labor pionera quedaron al descubierto la acción disimulada de estrategias como el reduccionismo, la alterización y la subalternización de la otredad oriental en su sintaxis de poder. Sin embargo, probablemente su mayor hallazgo fue la revelación de los lazos secretos que vinculan el discurso orientalista, tanto en su versión europea como la norteamericana, con la patología imperialista. Para el autor palestino la versión canónica del orientalismo es un cerrado sistema de representaciones útil y clave en la dominación efectiva del modelo eurooccidental de Modernidad. Paradójicamente, el orientalismo que se presentaba como “conocimiento” de lo oriental, fue en realidad un poderoso instrumento en el “desconocimiento” de la misma realidad que pretendía estudiar. Más que acercar pueblos, fue responsable del abismo que marcó la dialéctica de Oriente y Occidente, y en la actualidad en su versión extremada sigue siendo un auténtico agente de *impasse*.

Otro de los artífices de este *impasse* lo fue el uso de las ideas saidianas por un importante sector del conservadurismo intelectual árabe. Las posiciones del autor palestino fueron sacadas de su contexto y alcance y empleadas para el rechazo categórico de todo discurso procedente de Occidente. Tal apropiación fue muy estratégica en la construcción de un armazón ideológico antioccidental que buscaba recluir la realidad árabe en una burbuja cerrada. Para este uso toda escritura occidental sufre de una patología hostil que obra, dentro de una descabellada “teoría conspirativa” general, contra el islam. La conclusión de ambas posiciones ha marcado la historia de los (des)encuentros de las dos civilizaciones. Las olas de islamofobia causadas por el síndrome del 11 de Septiembre en Occidente y el repugnante discurso de odio que entreteje la filigrana del fundamentalismo islamista en Oriente son dos de los últimos episodios en la cadena interminable e inercial del dual *impasse*.

Tal situación nos pone ante la imperiosa necesidad de buscar formas de conocimiento más allá de las dos posiciones. Para ello procuramos explorar la enunciación periférica-subalterna latinoamericana en búsqueda de un modelo literario alternativo. En su enunciación de lo oriental asoman ingredientes de una nueva representación horizontal y más consideradora. Por su condición transfronteriza, marginal y subalterna tal enunciación la podemos calificar de “post-orientalista”. Se trata de un modelo disidente que arrastra sus propiedades periféricas tales como lo amorfo, lo híbrido y lo transfronterizo para disputar el protagonismo del centro. De hecho, y a

pesar de la casi imposible agencia autónoma de los sujetos subalternos latinoamericanos, su propia posición de periféricos lleva en sí su fatalidad de buscar el espacio para expresar su marginalidad y para subvertir el *statu quo* de dominación que ha marcado su “nueva” identidad. Alimenta tal realidad la consideración general de que toda condición subalterna, y no solamente la latinoamericana, conlleva inherentemente un potencial de transformación. Los subalternos no son solamente aquellos grupos que en las superestructuras de poder sufren la acción de la hegemonía, sino también los que operan desde la subjetividad silenciada en búsqueda de un cambio por medio de la conciencia y la acción política (Modonesi 32-33). Los efectos de la enunciación disidente se multiplican en un área como la latinoamericana con constantes procesos de transculturización, hibridación y negociación-relaboración de los parámetros identitarios (Moraña 137).

El “post-orientalismo” es la manifestación discursiva de la condición epistemológica de tal área cultural que interactúa en un contexto marcado por el poscolonialismo y con una articulación descentrada de la crítica de los discursos procedentes del centro euroamericano. Con él no nos referimos a una categoría temporal-histórica como lo puede inducir el uso del prefijo “post”, sino implica una toma de conciencia en contra de la continuidad de los esquemas de dominación asociados al discurso clásico y sus formas de conocimiento tergiversado. Es la consecución en el plano literario del intento de la marginalidad latinoamericana de perfilar una experiencia discursiva capaz de postular por el fin de Occidente como idea, y desplazar el ojo de la mirada de su paradigma eurocéntrico hacia lo que de Sousa Santos llama un “Occidente no occidentalista” (431). Más que una teoría concreta o una elaboración completa, es una praxis disidente que se hace por terquedad y para superar la escritura condenada por la patología hegemónica.

Sus disidentes estrategias discursivas en su mayoría, como veremos en el texto que presentamos, son reflejos fieles de la condición periférica. Son recursos marginales, trasfronterizos e híbridos a su vez, ya que “Las armas de los débiles son muchas, son complejas y . . . exactamente débiles” (Grimson 13). Ciertamente, son “débiles” por actuar fuera de la legibilidad dominante en tanto que “huella no catalogada” (Spivak 18), pero son claves para conseguir “una nueva política de la verdad” (Foucault 189). Creemos con Foucault que el poder no es algo que está localizado ni identificado, aunque lo parezca, en una institución y, por lo tanto, no podemos subvertir sus normas literalmente. Lo que sí se puede hacer es desestabilizar y deconstruir sus estructuras, intentando fundamentar una “nueva” enunciación que escapa a sus trabas. En este sentido el “post-orientalismo” es una perspectiva rizomática donde los elementos componentes “met[tent] en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes” (Deleuze and Guattari 31), fundamentando un “paradigma” amorfo. Eso es una forma literaria sin centro ni periferia y un discurso que, como el rizoma, tiende a una ramificación *ad infinitum*. La dicotomía centro-periferia

es vaciada de sus implicaciones hegemónicas de dominadores-dominados y convertida en una especie de enunciación sin enunciación o lo que podríamos llamar una agencia sin-agencia y un “cuerpo sin órganos” (Abeyta 25). Lo que antes se consideraba marginal, como lo es la enunciación de Ruy Sánchez y su “*habitus* sociocultural” (Bourdieu 7-9), puede posesionarse como “centro” de un sistema inconexo y fragmentario.

La concreción de este proyecto puede tener expectativas reales si tomamos en consideración la articulación del modelo escritural del novelista mexicano¹ con el de otros escritores procedentes de la misma periferia latinoamericana. Es el caso por ejemplo de sus coterráneos Jorge Ruiz Dueñas y María Victoria García. El primero es autor de una colección de cuentos *Las noches de Salé* (1986) y la segunda de una trilogía: *Vi(r)aje a la memoria* (1997), *Historias de otros* (2001) y *Dijo el camaleón* (2016). La labor conjuntiva de las nuevas generaciones de orientalistas latinoamericanos se suma a la iniciada por las figuras de Octavio Paz, Jorge Luis Borges y Severo Sarduy para una reorientación del cauce del viaje transatlántico de la representación canónica de lo oriental (Kushigian 1-17). Por sus virtudes subversivas, esta marginal enunciación “post-orientalista” infiltra paulatinamente “vías de respiración” (Jitrik 33) en el cuerpo asfixiado del canon orientalista y se sitúa como un saludable ejercicio de la gnosis interperiférica. En conclusión, creemos que las ideas saidianas adquieren nueva vida gracias a la fecunda y constructiva condición transfronteriza del “post-orientalismo” latinoamericano. La obra *La mano del fuego* (a partir de ahora, *La mano*) que estudiaremos a continuación demuestra el alcance de esta disidencia y recuerda que la condición literaria es un instrumento útil para el acercamiento de pueblos.

De los márgenes al “centro” de un paradigma alternativo: *La mano del fuego* como nueva perspectiva transfronteriza para un relato latinoamericano “post-orientalista”

Desde una posición de doble marginalidad,² *La mano* fundamenta las bases de este nuevo discurso orientalista. Para tal propósito, el relato se sirve de una serie de estrategias narrativas que buscan desdibujar las formas clásicas de representación de la alteridad oriental, y de paso, los límites de la geografía identitaria de la mismidad latinoamericana-occidental. El carácter predominante de tales estrategias viene marcado por la marginalidad. Son mayoritariamente, por lo tanto, recursos de carácter híbrido y transfronterizo. Condiciones que confirman su eficacia en la subjetividad subalterna para “el ‘derecho’ a significar desde la periferia del poder autorizado . . . mediante las condiciones de contingencia y la contradictoriedad” (Bhabha 19). El texto literario que postula por tal condición se convierte, en este caso, en una expresión de lo “entre-medio” y en “*algo distinto*, que cuestiona los términos y territorios de [la hegemonía]” (48, énfasis en el original).

Las manifestaciones discursivas de la condición híbrida de la escritura del autor mexicano son abundantes. Se puede decir que la esencia misma de su estilo es lo fronterizo y lo híbrido como lo es su persona. Pero lo que queremos rescatar en el presente trabajo son aquellos elementos que, siendo de naturaleza “entre-medio”, participan primero en la deconstrucción de las premisas canónicas del discurso orientalista descritos anteriormente. Pero sobre todo, posibilitan una enunciación marginal, participando en lo que el propio Ruy Sánchez ha denominado “un orientalismo horizontal” (Ruy Sánchez, “Por un orientalismo” 31). Se refiere aquí a aspectos peritextuales, textuales y otros intertextuales que celebran el encuentro de lo oriental y lo occidental. Forma y contenido se alían para la subversión de la representación clásica de nuestra realidad. En la novelística de Ruy Sánchez, decía Scherer la “forma es contenido” (389), y nosotros creemos que ambos son instrumentos para una enunciación alternativa y transfronteriza.

Este movimiento de desestabilización se esboza desde los elementos umbrales, como lo son la portada y los epígrafes, auténticas “tarjetas de presentación” (Sánchez Carbó 138) de las intenciones subversivas del autor. En la portada, por ejemplo, aunque en la edición de 2007 se ha optado por un detalle de un cuadro típico del repertorio orientalista decimonónico—*Le massage* de Edouard Debat-Ponsan—se asiste a una labor de re-codificación de su significación. El corte en sí es un símbolo de la disección material del discurso clásico. Es también un artifice importante en la descentralización de la mirada del lector y su deslizamiento de la dimensión superficial que enfatiza la carga erótica del cuerpo de las dos modelos, propia a lo que Laura Mulvey llama “the male gaze” (460), a otra sugestiva, donde el protagonismo lo tienen la elocuencia de las partes del cuerpo femenino y especialmente las manos. De una mirada vertical masculina propia a la visión del pintor francés, se pasa a una representación fragmentaria. Tal procedimiento dilata el centro por el conjunto de las partes del cuadro. Lo importante en la re-codificación no es tan solo la desnudez y el erotismo sino la sensualidad y el diálogo de los cuerpos, el placer manifestado en las manos y, sobre todo, la sensación de fusión que se desprende de la yuxtaposición de los dos planos y el fondo de la imagen-cuadro ocupado por el azulejo árabe. Se trata de una fusión con un alto grado de opacidad y una especie de juego de enseñar/no-enseñar. De una descarada verticalidad del disfrazado paternalismo masculino sobre el cuerpo femenino en el cuadro original se pasa a una sintaxis de elementos fragmentarios que invitan a adentrarse en el mundo del deseo y la significación de las partes secundarias del cuerpo en el acto amoroso. Lo fundamental no es la expresión erótica de los habituales “centros” corporales del placer, sino la elocuencia de las periferias-partes: las manos y el trasfondo artístico. El sincretismo es, creemos, el protagonista de la portada.

Se prolonga la sensación de hibridación a medida que el lector se adentra en el texto. A modo de limen, le recibe también un amplio repertorio de epígrafes que si desempeñan la más elemental función de contextualización, en el caso concreto del trabajo del autor mexicano, son claros signos de simbiosis intercultural, donde los límites entre culturas se borran. Las palabras, por ejemplo, del tangerino Ibn Baṭṭuṭa (Ruy Sánchez, *La mano* 235) encuentran continuidad narrativa con otras de autores como San Juan de la Cruz, o Sor Juana Inés de la Cruz (227), para mencionar algunos. Algunas de estas palabras de procedencia oriental-marroquí se yuxtaponen a otras de origen americano-occidental, en un mundo de interculturalidad desde la palabra literaria.

De esta mezcla formal son también paradigmáticos los experimentos intergenéricos. Hábilmente en el mismo texto se unen elementos procedentes de los dos mundos. El resultado es una especie de “género sin-género”, un “espacio sin fisuras ni divisiones” (367), como dirían Arranz and Chávez. Tal estilo tiene mucho de lo que en la tradición literaria árabe se denomina el *al-adāb*. Se trata de un molde genérico que tiene una serie de particularidades formales que permiten una pluralidad temática y que, en términos actuales, podríamos tildar de híbrida. Su base modélica es la construcción de la obra literaria en función de lo fragmentario y apela a recursos propios a la composición prosaica, ensayística y poética.

Los motivos que fundamentan tal estilo de escritura, en el caso del autor mexicano, son precisamente de naturaleza pluridimensional. Se puede mencionar en concreto las implicaciones del Cuadrado Védico en la geometría del relato, una condición que comparten todas las obras del proyecto mogadoriano (Buchanan 81) y no únicamente *La mano*. Asistimos, en este caso, a una migración de los principios de lo fractal de una producción típicamente artística a otra literaria. La elaboración formal de *La mano* está inspirada en los principios geométricos del *al-zelliġ* (azulejo) marroquí, que precisamente es un arte que se basa en la significación de lo fragmentario, ideados desde el famoso cuadrado. El principio de estas composiciones es la multiplicación de los efectos de unión de parceladas y las posibilidades infinitas de significación de estos fragmentos en función de cada unión. Cualquier tesela puede mantener varias relaciones al mismo tiempo con las otras que están a su lado. De igual modo, las posibilidades de conexión de los fragmentos de la obra son múltiples (Ruy Sánchez, “Identidades fugitivas”). Cada uno de sus capítulos, a imagen del principio de lo infinito del azulejo árabe, es un cuento, al mismo tiempo, independiente-dependiente de los demás que integran la obra-rompecabezas. En la autonomía de las partes está el principio de lo fractal en la escritura del autor mexicano, una forma de narrar que oscila entre la linealidad lógica y la fusión caleidoscópica e inconexa de lo fragmentario usando un experimento narrativo recursivo.

La justificación de esta propiedad formal está probablemente en la naturaleza de las vicisitudes del tema tratado en el trabajo: el deseo y sus implicaciones que muchas veces trascienden los límites de lo racional (Monges Nicolau 60-65). El resultado es un libro reticular, “extraño”, que desafía el horizonte de expectativas del lector y le incita a armarse con actitudes poco habituales en la aproximación a los textos literarios. El relato “puede ser leído por capítulos aislados, como si fuera un libro de cuentos, o de ensayos narrativos, pero también puede ser leído de corrido o alterando el orden de los capítulos” (Ruy Sánchez, *La mano* 348). Y resulta que cada lectura desvela una y no todas las significaciones; *La mano* es un texto inconcluso, más allá del final físico del libro.

Sin embargo, sorprende en esta hibridación formal la capacidad del autor de llamar a otros motivos ajenos al discurso literario. Para la construcción narrativa de su relato, Ruy Sánchez no duda en apelar a elementos como la fotografía (97, 211, 297, 324, 334, etc.), la orfebrería (10, 29, 30, 41, 65, etc.), y la cerámica (7, 104, 332, 338) orientales. Así, si la primera desempeña la función testimonial de ilustrar algunas partes de la diégesis del relato, las dos últimas se pueden considerar como activos partícipes en la gestación de la condición “escritura-filigrana” (Aouad Lahrech) de la obra. Es importante en este caso el valor de la orfebrería, primero en tanto que ornamento que ilustra y define cada uno de los dedos-relatos. Ruy Sánchez apela a la sugestión de una serie de amuletos de la *hmisá* (Mano de Fátima) como marcas definitorias de los cinco dedos-relatos que integran la búsqueda amorosa del protagonista. Pero también como patrón formal general para la estructuración de toda la obra. El conjunto del relato, por lo consiguiente, “Es lo que en el mundo árabe se llama una *Jamsa*, un relato amuleto que se dispara en cinco direcciones simbólicas como cinco dedos, y después se cierra como si una tela, tejida por otra voz, envolviera el puño” (347, énfasis en el original). La artesanía marroquí se convierte en un eficaz instrumento que permite al autor la exploración del papel de cada uno de los dedos en el acto amoroso-escritural. Zaydún, el protagonista de la novela, es un escritor mexicano que pertenece a la secta de los sonámbulos por el tacto, y que ha perdido los dedos de su mano a causa de un accidente. Pero, por su especial predisposición sensual-sensitiva, se ha convertido en un hombre que “le brillaba en la obscuridad la mano que le habían cortado y con ella tocaba a las mujeres como nadie puede tocar a otra persona: a fondo, metiéndose en lo invisible, moviendo y conmoviendo hasta sus ideas” (Ruy Sánchez, *La mano* 8).

Tal dispersión y la posterior concentración de los acontecimientos se articulan, precisamente en función de otro objeto artesanal: un jarrón, cuyas facetas-textos abren y cierran el relato gráficamente. Estas dos piezas actúan a guisa de “advertencia” y de “coda”. Las palabras inscritas en el exterior de este jarrón son, de alguna manera, “un reporte forense” que sintetiza la vida del protagonista del relato, asesinado por un marido celoso: “*De un reporte forense*: Cuando

preguntamos por el cuerpo del hombre asesinado se nos mostró este jarrón de barro. Nos dijeron: ‘Es un cuerpo tatuado por fuera y por dentro’” (8, énfasis en el original).

La primera de estas citas funciona también como un introducción-síntesis del relato. Este recurso, siendo habitual en la narrativa actual, tiene orígenes orientales; por ejemplo en *Panchatantra*, pero sobre todo en las composiciones folclóricas de origen oral como *Las mil y una noches* y *Calila y Dimna*, y es fundamental en la posibilidad de la narración enmarcada (Ruy Sánchez, *Soif* 56). Como procedimiento narrativo, la enmarcación le permite al autor concebir su relato en función de lo fragmentario mediante la superposición de muchos relatos-dedos, donde otras historias de otros personajes van incluyéndose en la principal, que cuenta la vida errática de Zaydún. Sin embargo, a esta técnica de origen oriental, Ruy Sánchez hace uso de otra similar, pero que probablemente es de origen occidental, la llamada *mise en abyme*, también conocida como “técnica de matrioskas”. Ambas son técnicas que mejor encarnan lo fractal en el discurso literario, y sobre todo en el género, como lo es el presente trabajo, mataliterario en esencia. Lo recursivo y lo autorreferencial son los fundamentos de esta técnica. La historia de *La mano* es, igual que el personaje-cuento principal, un flujo que rehúsa las formas tradicionales de narración. Tal es la consigna que se desprende del texto escrito en el interior del jarrón-coda, atribuido apócrifamente al poeta persa al-‘Attār: “Lee estas páginas una vez . . . Crees que lo conoces. Pero si comienzas de nuevo te darás cuenta de que el libro ya es otro, se transformó en el tiempo de tu lectura y tú en él. Ábrelo de nuevo donde sea, léelo salteado o de atrás para adelante” (Ruy Sánchez, *La mano* 335-36).

Desde la condición formal de *La mano*, por lo tanto, varios elementos orientales de la arquitectura, la artesanía y la literatura encuentran su posición en la escritura y en el mundo novelesco del autor. Su fusión con otros de la cultura mexicana en particular y la latinoamericana en general da lugar a una escritura como “puente colgante entre las dos orillas” (Aouad Lahrech). Este estilo híbrido, recursivo y fractal, bautizado por el autor como “prosa de intensidades” (“Ventura y desventura” 65-73), es el más adecuado a sus propósitos de adentrarse en el mundo del deseo. Creemos, también, que sobran los motivos que atestiguan que lo es también para los efectos subversivos que marcan su modelo orientalista. Uno de ellos es la sutil vinculación de este concepto con la subversiva noción bachelardiana de la “filosofía de la poesía” (Bachelard 7). Pero sobre todo, es la multiplicación de las fuentes que arman la textura discursiva y que nutren las imágenes instantáneas del mundo en ebullición que es la “prosa de intensidades” (7). Captar la intensidad del momento amoroso se hace recurriendo a metáforas e imágenes procedentes de su cultura y la de la meta de su quehacer literario. La marca híbrida de la novelística del autor mexicano se manifiesta, en este sentido, en su componente intertextual.

Este recurso es seguramente la mejor forma para encarnar la noción de la hibridez y el encuentro intercultural. Desde sus orígenes teóricos, cabe recordarlo, ha sido clave para la implicación de la alteridad en los discursos literarios. Julia Kristeva reconoce tal función orgánica cuando considera que “la ‘palabra literaria’ no es un punto . . . sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (188). En su famosa declaración sobre la esencia de este concepto, la crítica búlgara sella definitivamente la *copresencia* de la otredad en cualquier acto escritural: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto . . . el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (190). Roland Barthes, por su parte, confirmó aún más esta dimensión cuando consideró que “Tout texte est un intertexte ; d’autres textes sont présents en lui . . . les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante” (“Texte (théorie du)”). También la metáfora de Gérard Genette que dio nombre a su famoso libro *Palimpsestes*, confirmó aún más tal vinculación. Toda expresión artística es, citándola directamente o refiriéndola sutilmente, una implicación de la alteridad: “Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu’on peut y lire, par transparence, l’ancien sous le nouveau” (contraportada). De la fusión de “l’ancien” y “le nouveau” nace la significación en el texto literario, y en el caso concreto, del abrazo de lo propio y lo ajeno, nace la significación intercultural de la intertextualidad en el discurso del novelista mexicano.

En realidad, en contextos como el que estamos estudiando, es la intertextualidad un importante agente de subversión de las nociones nocivas de exotismo y de subalternización de la alteridad oriental. Mediante un modelo que podemos denominar “intertextualidad intercultural”, tal recurso no solo apela a nociones literarias y discursos propios a la alteridad oriental, sino que hace de ellos un instrumento fundamental para la recuperación de las huellas de esta alteridad en el crisol identitario latinoamericano. Es, de cierta forma, el instrumento para revelar los vestigios de lo oriental, como las herencias andalusíes, en el inventario identitario latinoamericano. La apelación al “hipotexto” (Genette 12) hispanoárabe, es un reconocimiento de estas raíces compartidas, es una especie de “polinización [cervanteseante]” (Goytisolo, *El valor estético* 11) con doble funcionalidad orgánica: desdibujar el uso canónico del lo oriental y la recuperación de este tronco cultural largamente obviado.

Efectivamente, en *La mano* son centrales los escritos de los autores andalusíes Ibn Zaydūn e Ibn Ḥazm. Ambos son considerados dos de las figuras claves en la gestación de la cosmovisión islámica de lo trascendental en el acto amoroso. En el imaginario árabe, y especialmente el hispanoárabe, el amor tiene además de la más evidente dimensión física, una trascendencia espiritual

(Gómez Renau 58). En el plano literario, esta concepción ha desembocado en una práctica poética que usa concepciones espirituales para la representación del acto amoroso (Janowska 325). Ibn Zaydūn e Ibn Ḥazm son dos vates representativos del llamado el *al-ġazal al-ʿudrī* (poesía del amor platónico). Las proposiciones de estos dos autores son transversales en los escritos del novelista mexicano. Se puede entender a los dos como sostenes del puente hipotextual que el autor mexicano intenta construir para unir Oriente y Occidente, haciendo del legado andalusí el instrumento de esta conexión.

Varios elementos fundamentales de la poética *ʿudrī* los encontramos diseminados en el universo novelesco de *La mano*. Para el protagonista de la obra, por ejemplo, el parentesco vital es lo sentimental. Lo que es el amor para los poetas *ʿudrīs*, lo es el deseo para los sonámbulos de Ruy Sánchez. El deseo es, para personajes como Zaydūn, “una especie de dios moderno” (Ruy Sánchez, *La mano* 192). Su concepción como elemento “oscuro, a veces pleno y en ocasiones inalcanzable” (192), tiene parecidos conceptuales con la consideración del amor como manifestación de lo trascendental, y de la Belleza divina, elemento capital en el discurso sufí-amoroso. En éste, el *al-ʿiṣq al-muṭlaq* (adoración suprema) es una condición metafísica muchas veces inalcanzable, efímera, no obstante, es el único pilar de la existencia del enamorado-asceta. De igual modo, el deseo es la única realidad certera de los sonámbulos que andan, en todo su quehacer, buscando su satisfacción. En el caso de Zaydūn fue el deseo un motivo clave, no solo en su largo periplo existencial, en su relación con Jassiba y en su dedicación como editor de la revista playboyera *El jardín perfumado*, sino también en su oficio como *ḥalayqī* innovador que busca “ofrecer . . . una probada de ese soplo que es él, lleno de muchos otros seres sonámbulos” (13). El “soplo” aquí viene a significar la naturaleza efímera de la satisfacción de los anhelos deseantes del protagonista.

Otro de los tópicos del género hispanoárabe que mejor se refleja en la poesía de Ibn Zaydūn, y también en la de Ibn ʿArabī, es la exaltación de la gestación gradual de la intensidad del acto amoroso. En una clara influencia de la concepción platónica, el amor en la poética *ʿudrī* es una evolución, mediante la introspección, de una manifestación física a otra espiritual, que toma la forma de una unión, muchas veces trascendental, con la amada-Dios. En el caso de Ruy Sánchez este proceso tiene lugar en la mano. Cada dedo de Zaydūn es “una estación de su viaje, de su expedición en busca de la más alta intensidad amorosa” (8). En este viaje espiritual-amoroso, cada miembro tiene una significación especial, así:

El pulgar le recordaba las paradojas de la pasión. El índice le indicaba su camino hacia el fuego. El cordial su corazón cambiante y frágil, órgano sexual absoluto del alma . . . El anular la fragilidad de las relaciones amorosas. Y con el meñique . . . escuchar la música del deseo. (8)

Es clave en estas alegorías el uso de los números, como la exploración de la significación sagrada del cinco, no solo en el discurso poético, sino también en el religioso. En el trabajo de Ruy Sánchez los cinco dedos de la mano son símbolos de los cinco rituales capitales en el acto amoroso, bautizadas por él “La ley de Jamsa”:

El amante debe ofrecer a su amada cinco caricias . . . cinco besos públicos. . . Y cinco veces debe escuchar que el cuerpo de la amada, en su lenguaje propio, no necesariamente con palabras, lo llama, lo reclama dentro . . . eso se conoce en el amor como La ley de Jamsa. (16)

En la dialéctica amorosa del sonámbulo, las facultades sensitivas de la mano son una prolongación del papel del corazón en el periplo del asceta enamorado. Zaydún busca en el equivalente semita del vocablo “corazón” las significaciones espiritual-amorosas de este cambio y ascenso del enamorado-asceta en el ejercicio amoroso. Descubre en Mogador que su equivalente árabe es la voz “*al-qalb*” que significa, precisamente, en una de sus acepciones, la metamorfosis y el cambio. Zaydún, inspirado en este hallazgo, decide hacer de su mano, la que le cortaron, su instrumento de búsqueda, el corazón de su búsqueda sonámbula y un “centro de operaciones de la vida amorosa y . . . del deseo supremo” (110). El “deseo supremo” es aquí un equivalente de la metáfora de la unión con la amada-Dios, meta de toda búsqueda sufí. De allí que en *La mano*, las sucesivas uniones de Zaydún, en su largo viaje-búsqueda de Jassiba, tienen lugar paralelamente en su corazón orgánico, y el digital.

En la elaboración de esta percepción del acto amoroso como viaje-búsqueda, son fundamentales también las posiciones de otra figura de la tradición poética andalusí: Ibn Ḥazm. El autor mexicano parte de las premisas del poeta cordobés de la esencia del amor como una navegación de los cuerpos amándose para la construcción de su poética del amor como descubrimiento del asombro en la cotidianidad de la relación amorosa. Eso es una práctica discursiva que compagina escritura y exploración del acto amoroso, dos pilares que se bifurcan para luego encontrarse en el mismo libro. Hacer el amor es igual a escribir del mismo, y ambos consisten en descubrir los aspectos asombrosos del acto de amar-escribir. Vivir y escribir, en y desde el amor, nunca es un proceso lineal, sino recursivo, fractal que se vive como infinito porque en cada momento se desvelan aspectos inadvertidos y asombrosos. El deseo y la escritura son para el novelista mexicano procesos de descubrimiento de lo asombroso, obviado en la rutina del amor para el primero y lo vivencial para el segundo. En su “teoría filosófica del asombro en el amor” (79) ambas búsquedas se abrazan.

En esta línea, *La mano* es una sombra prolongada en el tiempo de los escritos del teórico del amor cortés. La obra puede considerarse, entonces, como una ampliación, en otras dimensiones

y usando un lenguaje moderno, del espíritu de *El collar de la paloma*. Un espíritu que el novelista mexicano le da un nombre concreto y lo atribuye, apócrifamente, a la bibliografía del cordobés. El narrador de *La mano* sostiene que *La ley de la Jamsa. El Kama Sutra involuntario*, es un tratado escrito desde el asombro del autor cordobés mientras elaboraba su obra principal. Las pasiones personales del autor andalusí, que perturbaban su dedicación principal, lograron rehusar el control consciente y se materializaron en un libro paralelo, largamente desconocido en la literatura del cordobés. La novela del mexicano es una recreación del principio de la intromisión del asombro y de la memoria personal inconsciente en la dedicación profesional consciente. De este modo, toda la historia de Zaydún y su muerte trágica en un accidente que tiene al equívoco-celo como móvil, es un homenaje al libro apócrifo del autor cordobés también escrito en la sombra de su más reconocido trabajo:

Zaydún abre . . . *La ley de Jamsa*, pareja secreta . . . [de] *El collar de la paloma* . . .
 Descubre . . . que mientras Ibn Hazm trabajaba en su célebre teoría del amor, la vida y su poesía venían a interrumpirlo a cada paso . . . obligándolo a realizar un segundo libro. (27, énfasis en el original)

Es también un elogio de la escritura desde la equivocación y la intromisión de las propias obsesiones, deseos y elementos personales en su dedicación de traductor y de editor de la revista erótica.

De la similitud intertextual en el caso del poeta hispanoárabe anterior, pasamos en el presente a la sinonimia total. Zaydún es una imagen fiel de Ibn Ḥazm. Ambos hacen del descubrimiento en lo vivencial y la exploración de la memoria metas escriturales. Zaydún, hablando de la labor de Ibn Ḥazm, está de alguna manera explicando, con otros términos, la esencia de su propio quehacer literario y artístico. Si Ibn Ḥazm en su “gozosamente lenta *Ley de Jamsa*, su *Kama Sutra involuntario*, . . . [reconstruye] los primeros asombros de su vida” (81), Zaydún hace lo mismo en su *La mano*. El editor mexicano, un *alter ego* de Ruy Sánchez, “decide que la memoria es laberíntica como el sexo de los enamorados . . . [lo que] lo convirtió en practicante de la religión del sexo y del sexo de la religión” (81, énfasis en el original). Asoman, en este sentido, huellas de préstamos sufíes que prolongan aún más la condición intercultural de la escritura del autor mexicano. Su modelo escritural no solo se apropia de aquellos elementos considerados comunes a las culturas árabe y latinoamericana, sino ahonda en otros discursos que, si se dan en un área cultural bastante lejana del andalusí, no dejan de ser un legado de toda la humanidad. Reclamar esta herencia sufí y proyectarla en el tejido textual podría considerarse como un excelente uso de la memoria colectiva. Es además un uso que logra encontrar una continuidad entre las diferentes manifestaciones del legado oriental, sea donde sea su ubicación geográfica. En el diminuto espacio de la obra, lo oriental

procedente del *al-Mašriq* y del *al-Mağreb* se encuentra con lo hispanoárabe, y todos estos troncos abrazan lo latinoamericano, dando un mundo novelesco de efervescente hibridez.

Otro ejemplo evidente de estos puentes intertextuales que entreteje Ruy Sánchez es la apelación a las alegorías sufíes, como la avaria de Faṛīd al-Dīn al-‘Aṭṭār, para armar su teoría narrativa del amor. La parábola cuenta la historia de unos pájaros que buscaban el Ave Rey, el Simurg, y terminaron descubriendo, después de superar varios obstáculos en un largo viaje, que ellos mismos son el Simurg que andaban buscando. Se trata de un recurso habitual en todos los escritos del autor mexicano (Luce López 58-61), y en *La mano*, vuelve a inspirarle para la caracterización de la sinonimia del ejercicio escritural y el acto amoroso. Igual que el principio de la alegoría del poeta persa, las dos experiencias son procesos que se descubren haciéndolos, en una especie de conocer-haciendo. En tal condición, ambos son una prolongación del cambio mediante el ejercicio espiritual de la introspección, una de las claves en la práctica sufí oriental. La meta de los dos está en la exploración del cuerpo de los amantes para el amor y la memoria personal para la escritura. Es un viaje que se bifurca en dos senderos, pero que acaba uniéndose en las páginas del autor-personaje. Ambas son experiencias que enfatizan la idea de que la esencia de la búsqueda está en la plenitud del camino mismo: “Cada vez que nos preguntábamos: ¿Qué estamos haciendo en el Sahara? ¿Hacia dónde vamos?, nuestra respuesta tenía que ser . . . doble: íbamos necesariamente hacia lo desconocido, lo que sentíamos que nos rebasaba. Pero también . . . íbamos hacia muy adentro de nosotros” (Ruy Sánchez, *La mano* 84). La dirección de ambos caminos lleva a la propia memoria-cuerpo del sonámbulo: “La memoria involuntaria me hizo recuperar a México en Marruecos, a mi infancia más antigua en mi primera juventud de enamorado, a lo propio en lo ajeno y a lo ajeno en lo más íntimo” (90). He aquí la síntesis de la función orgánica de la “intertextualidad intercultural”: recuperar la memoria desde la escritura y descubrir “lo propio en lo ajeno y a lo ajeno en lo más íntimo”. El Simurg del novelista mexicano parece ser, en este orden de ideas, el rencuentro con lo híbrido y transfronterizo que ha marcado su vida y su estilo novelístico. Prueba más de ello es que este relato-símbolo sufí se fusiona con otro propio a la cultura del autor. El destino de Zaydún, desde incluso antes de su nacimiento, se presenta bajo el signo de la fusión de dos símbolos: el Fénix y el Simurg. La médium anuncia tal condición híbrida cuando la madre del protagonista, Aicha, fue a consultarla acerca los extraños movimientos del feto: “[el que lo habita] Es del orden de las aves que buscan, que vuelan lejos . . . Es una mezcla del Simurg, pájaro místico que simboliza el deseo incesante . . . y del Fénix, ave monstruosa que es capaz de renacer de sus cenizas” (232). En este sincretismo, los motivos religioso-mitológicos adquieren una significación amorosa. Así por ejemplo, el propio amor se convierte en un instrumento para llegar a Dios y el éxtasis espiritual tiene muchos elementos de la intensidad del

amor-amando; ambas experiencias, “son igualmente un método para llegar a Dios . . . Porque no hay ningún conflicto entre ambas nociones, salvo en las religiones más intolerantes.” (175).

Concluyo este breve inventario de los hilos intertextuales de la obra con la mención de la importancia del repertorio *oraturario*—a la manera de Goytisolo, otro disidente, en su *Makbara* (1980)—en el discurso del novelista mexicano. Contrariamente al exagerado uso exótico que se hace de las manifestaciones populares de la oratura oriental, como la *al-ḥalqa* en el discurso orientalista clásico, Ruy Sánchez parece abrir nuevos horizontes para la apropiación occidental de este repertorio ancestral. El editor de la revista *Artes de México*, además de los préstamos habilidosos para la organización formal de su relato (narración enmarcada, ritmo de la narración, espontaneidad narrativa entre otros rasgos), se disfraza en un *ḥlayqī* que hace de su propia vida un cuento para narrar. Si el Hijo de los Insectos, una evidente alusión al legendario cuentacuentos marroquí apodado Ṭbīb Lḥāṣārāt, un habitual cuentero de las plazas de Marrakech y de Mogador no duda en apelar a sus propias desgracias para armar sus cuentos, el propio Ruy Sánchez lo hace también a su modo proyectando su vida real en el mundo ficcional. Zaydún, hablando del modo de actuar del *ḥlayqī* marrakechí, se refiere a su propia existencia como escritor-cuentero y a la del propio novelista mexicano. El segundo, igual que el primero, “no sólo cita a sus amigos y a su público o se burla de ellos sino que ahora los vuelve materia de sus palabras. Los absorbe, los digiere, los transforma” (232). Zaydún parece sintetizar la esencia del arte oral marroquí en su dimensión intertextual transfronteriza. Como lo explica la última cita, la literatura humanística, entonces, es un ejercicio que consiste en abrir las puertas de los cuentos-textos al enriquecimiento ajeno. Las experiencias artísticas orientales “Los absorbe, los digiere, los transforma” para sus fines interculturales: construir un mundo novelesco sincrético e híbrido. No sorprende que la novela en su totalidad sea, como lo reconoce el narrador, un relato callejero narrado por un *ḥlayqī* mogadoriano en memoria de su amigo Zaydún, asesinado en su *ḥalqa* delante de su público.

El relato del autor mexicano en su conjunto es, por lo tanto, una significación concreta de la enunciación transfronteriza e híbrida de una marginal América Latina, una enunciación que pone en práctica la escritura novelística como una obra en movimiento y un “texto nómada”. Es, de alguna manera, una concretización de la noción de la “obra abierta” (Eco, *Obra abierta* 54) por su capacidad de implicar una multitud de culturas en la filigrana de su significación. La representación “post-orientalista” latinoamericana también recuerda el acierto del título-sentencia barthesiano de la “muerte del autor” (*La muerte* 65), y muestra que en la literatura de este género es más acuciente la autoría del conjunto de la cultura humana. Elementos de nuestra cultura oriental abrazan a otros propios a la del autor, dando como resultado un mundo novelesco que ahuyenta el fantasma del esencialismo del modelo clásico. El centro no es lo occidental, sino lo marginal híbrido y lo común

a todas las culturas. De una concepción universalista fundamentalmente etnocéntrica de “lo nuestro”, que se contrapone a “lo otro” en el discurso clásico, se pasa, en el caso estudiado, a un conocimiento “transmoderno” (Dussel 31) capaz de marcar un punto de inflexión, no solo en las rígidas herencias orientalistas en la metrópoli, sino de subvertir también su copia heterárquica latinoamericana que Hernán Taboada califica de “eurocriollismo” (254).

Conclusión

Creo que escribir desde los márgenes disidentes, como lo hace Ruy Sánchez sobre la alteridad oriental, sella el discurso orientalista latinoamericano con la marca de lo transfronterizo y lo híbrido. Estas dos propiedades, como hemos intentado demostrar, son eficaces estrategias para el cuestionamiento del centro y sus normas canónicas de representación. Contaminado por la vitalidad creadora de la periferia proteica, el nuevo modelo ensaya ejercicios literarios más allá de lo esencialista exótico. Si bien el “post-orientalismo” es periférico, híbrido y heterárquico, tiene todas las garantías para un utópico proyecto global capaz de dislocar la rigidez del modelo epistemológico clásico y fundar otro circunferencial, cuyo “centro” está en todas partes. Y es esta actitud la que nos permite comprender mejor el porqué de la diferencia de su enunciación de lo oriental. Si el imperio de las epistemologías verticalistas se arraigó en el conocimiento occidental, gracias a las letras y las artes, creemos que estas pueden ser útiles instrumentos de resistencia. Ante las atrocidades que nos lega la enunciación etnocéntrica, no reclamar una posición de lo marginal por temor a la autenticación de un acto de enunciación no autenticado podría ser el equivalente a un tumulto electivo que se suma al impuesto coercitivamente por los esquemas de la hegemonía. Las urgencias de nuestro tiempo obligan a que los márgenes obtengan su “voz”, aunque tenga una identidad inconexa, híbrida, amorfa y fatalmente frágil. Lo más importante es posicionarse y rebelarse, y la literatura podría ser uno de los instrumentos eficaces. Una ilusión, cierto, pero como decía Umberto Eco, la literatura es la mejor arma ilusoria (*La estrategia* 150) para superar el “huis clos” del que hablaba Barthes. Una especie de “tricherie salutaire” para esquivar el poder: “Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d’entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d’une révolution permanente du langage, je l’appelle pour ma part: *littérature*” (*Leçon* 15-16, énfasis en el original). La escritura transfronteriza de Ruy Sánchez es un claro signo de esta conclusión brthesiana. Como hemos intentado demostrar es un elogio a hacer del ejercicio literario una revolución permanente en y desde el lenguaje. Crear un espacio “hors-pouvoir” en su caso significa usar la literatura como un instrumento para abrir grietas en el *impasse* y un intento para remediar la memoria colectiva traumatizada por largos siglos de poder y de hegemonía.

Notas

¹ El proyecto mogadoriano del autor mexicano comprende, entre otros trabajos, cinco novelas agrupadas últimamente en *Quinteto de Mogador* (2015). Éste reúne además de *La mano del fuego*, objeto del presente estudio, los relatos *Nueve veces el asombro*, *Los nombres del aire*, *En los labios del agua*, y *Los jardines secretos de Mogador*. Los cinco trabajos son el reflejo de su experiencia personal en las tierras marruecas, pero son además cinco piezas de un proyecto reticular para la exploración del mundo del deseo. El conjunto pretende ser una especie de teoría narrativa del amor y del deseo. En cada una de las mándalas narrativas se explora una vertiente del acto amoroso asociado con uno de los cinco elementos: el aire, el agua, la tierra, el fuego y la quintaesencia que los une todos, el asombro. Así si la primera—escrita la última—quiere ser un elogio del asombro en el acto amoroso, las dos siguientes, respectivamente, son exploración del deseo como ausencia—aire—y como búsqueda constante—agua—, desde la perspectiva femenina la primera y masculina la segunda. En *Los jardines secretos de Mogador*, el amor se aborda como un reto renovable.

² Además de su evidente condición epistemológica marginal en tanto que producto que lleva la marca periférica de la cultura latinoamericana, es también un trabajo que se lo “obliga” a posicionarse en la periferia genérica calificándolo de “novela erótica”. A pesar de todos los esfuerzos del propio autor para desdibujar este malentendido general, el equívoco ha cobrado una fuerza mayor en el academismo y que encasilla su obra en la “subliteratura” o en la literatura de superventas. Calificativos que además de erróneos, reproducen el viejo-nuevo debate sobre la esencia del “canon literario” y sus convencionales criterios de clasificación basados en nociones de poder y hegemonía.

Bibliografía

- Abeyta, Michael. "Catedrales, nómadas y cuerpos sin órganos: entre Gilles Deleuze y las novelas de Mogador de Ruy Sánchez." *Revista Iberoamericana*, vol. 73, no. 218, 2007, pp. 13-27.
- Aouad Lahrech, Oumama. "Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico." *Conferencia en la Tercera Sesión de La Universidad Convivial: Essaouira y la dimensión atlántica de Marruecos*, 5-8 de noviembre de 1998). <http://www.angelfire.com/ar2/libros/Oumamogador.html>. Recuperado el 3 oct. 2020.
- Arranz, María del Mar Paul & Chávez, María Luisa Garza. "Alberto Ruy Sánchez, calígrafo del erotismo." *Revista Iberoamericana*, vol. 65, no. 187, 1999, pp. 359-71.
- Bachelard, Gaston. "Introducción." *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Barthes, Ronald. *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. Éditions du Seuil, 1978
- . "La muerte del autor." *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1987. 65-71.
- . "Texte (théorie du)." *Encyclopædia Universalis* [en línea], en <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>. Consultado el 07 mar. 2020.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Manantial, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Raison Pratique. Sur la théorie de l'action*. Editions du Seuil, 1994.
- Buchanan, Rhonda Dahl. "Mosaico del deseo: *En los labios del agua* de Alberto Ruy Sánchez." *Revista de la Universidad de México*, vol. 591, 2000, pp. 78-82.
- de Sousa Santos, Boaventura. "¿Un Occidente no occidentalista? La filosofía a la venta, la docta ignorancia y la apuesta de Pascal." *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Editado por Boaventura Santos de Sousa and María Paula Meneses. Akal, 2014, 431-468.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. "Introduction: rhizome." *Mille plateaux*. Minuit, 1980.
- Dussel, Enrique. "Transmodernidad e interculturalidad." *Astrágalo* vol. 21, 2016, 31-54.
- Eco, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral, 1962..
- . *La estrategia de la ilusión*. Lumen, 1999
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. La Piqueta, 1992.
- García, Bernabé López. "Arabismo y orientalismo en España: radiografía y diagnóstico de un gremio escaso y apartadizo." *Awraq: estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, vol. 1, 1990, pp. 35-69.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Editions du Seuil, 1982.
- Gómez Renau, María del Mar, "La poesía amorosa árabe y su influencia en Al-Andalus." *Anuario de Lingüística Hispánica*, vol. 27, 2011, pp. 57-69.
- Goytisolo, Juan. "Norte-Sur: de los puntos cardinales a la rosa de los vientos." *España y sus ejidos*. Hijos de Muley-Rubio, 2003: 87-93.
- . "El valor estético de la novela." *El País*. Babelia no. 702, 7 de may. 2005, p. 11.
- Grimson, Alejandro. "Introducción." *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Editado por Grimson, Alejandro & Bidaseca, Karina. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2013. 9-23.
- Janowska, Karolina. "Amor *udrí*—la poesía cortesana árabe en la Península Ibérica." *Forum Filologiczne Ateneum*, vol. 323 no. 1.7, 2019, pp. 323–42. [https://doi.org/10.36575/2353-2912/1\(7\)2019](https://doi.org/10.36575/2353-2912/1(7)2019). Recuperado 2 oct. 2020.
- Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva." *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Editado por Susana, Cella. Losada, 1998. 19-41.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela." *Semiótica 1*. Fundamentos, 2001. 187-255.
- Kushigian, Julia Alexis. "Introduction." *Orientalism in the Hispanic literary tradition: in dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. University of New Mexico Press, 1991. 1-19.
- Luce López, Baralt. "El Simurg de Alberto Ruy Sánchez." *Vuelta*, no. 135, 1988, pp. 58-61.
- Modonesi, Massimo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010.

- Monges Nicolau, Graciela. *Hacia una hermenéutica del deseo: lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*. Universidad Iberoamericana, 2004.
- Moraña, Mabel. *Momentos críticos: literatura y cultura en América Latina*. Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes, 2018.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism*. Editado por Warhol, Robyn & Herndl, Diane Price. Rutgers University Press, 1997, pp. 438-48.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Debolsillo, 2008.
- Sánchez, Alberto Ruy. "Ventura y desventura de la prosa de intensidades." *Al filo de las hojas*. Secretaría de Educación Pública, 1988, pp. 66-67.
- . "Por un orientalismo horizontal." *Artes de México*, no. 55, 2001, pp. 30-37.
- . *La mano del fuego* (Edición electrónica). Alfaguara, 2007.
- . "Identidades Fugitivas" en *Fractal* [en línea] no. 62, jul.-sep. 2011. <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal62AlbertoRuySanchez.html>. Consultado el 13 oct. 2020.
- Sánchez Carbó, José. "Tarjetas de presentación e identidad: las colecciones de relatos integrados desde los umbrales." *Valenciana*, vol. 5, no. 10, 2012, pp. 135-52.
- Scherer, Demetrio Zavala. "Síntesis del IV Encuentro del humanismo y las humanidades en la tradición educativa de la Compañía de Jesús." *Xipe Totek*, vol. 24, no. 96, 2015, pp. 387-99.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial: hacia una crítica del presente evanescente*. Akal, 2010.
- Taboada, Hernán. "Buscando leer la historia mundial desde Nuestra América." *Valenciana*, vol. 713, 2014, pp. 251-63.
- Wallerstein, Immanuel. "El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las ciencias sociales." *Revista de Sociología*, vol. 15, 2001, pp. 27-39.