

El objeto y el sujeto del deseo: *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez

MANUEL F. MEDINA

The University of Louisville

RESUMEN. A partir de las reseñas sobre *Los nombres del aire*, se acercan los temas a tratar en este estudio: el sensualismo que desemboca en el goce estético y la estructura del texto con base en la filosofía árabe. Ambos aspectos se encuentran íntimamente ligados por la teoría novelística de Ruy Sánchez, que consiste en construir una novela con tonos musicales —como la poesía—, que por su mismo sensualismo despierte los sentidos del autor y del lector, llevándolos a una experiencia sensorial.

Los nombres del aire (1987), que le mereciera a Alberto Ruy Sánchez el prestigioso premio Xavier Villaurrutia, resalta por su singularidad en el empleo de estrategias narrativas basadas en juegos lingüísticos alejados de los neologismos e incorporación de lenguaje coloquial. La novela destaca por la presentación de un tema rara vez tratado en la literatura mexicana.¹

La obra, que ha visto cinco reimpressiones, una edición colombiana y una traducción al inglés, ha recibido comentarios halagadores por parte de la crítica.² Los reseñistas invariablemente notan en la

¹ La cultura árabe es uno de los cimientos de la formación de la presente cultura mexicana debido a la influencia que los árabes ejercieron sobre España durante los casi ocho siglos de ocupación. *Cuentos de Mogador*, una colección de poemas y textos narrativos, y la novela *En los labios del agua* (1996) del mismo Alberto Ruy Sánchez tratan el mismo tema. Por otra parte, la obra de Ikram Antaki versa sobre la cultura y el mundo árabe, por ejemplo su novela *El secreto de Dios* (1992). Antaki ha publicado cuatro colecciones de poesía, dos de ellas escritas en árabe. La colección de poesía *Las visitantes* (1989) de Myriam Moscona, especialmente la primera sección, "Lienzos", también toma como referente el mundo y la cultura árabe.

² La versión al inglés apareció en 1992 bajo el título de *Mogador*, traducida por Mark Shafer y publicada por City Lights. La edición colombiana la publicó

novela dos aspectos sobresalientes: el empleo del lenguaje lírico y el empleo del deseo como tema recurrente (Fernández Espresate, López Baralt, Trejo Fuentes, Urroz Kanan, Sarduy).³ Estos comentarios no sorprenden porque Ruy Sánchez ha declarado que eso constituyó su objetivo principal al redactar la novela: “Expresar el mundo del deseo fue mi primera inquietud” (Fernández Espresate 18). Jennie Ostrosky nota la influencia de la filosofía y cosmología árabe en la estructura de la obra y la relaciona con lo que denomina “las laberínticas arquitecturas del deseo”. Los emitidos de la crítica resumen el cometido poético de *Los nombres del aire*. Por mi parte, creo que el deseo que se cita al referirse a la novela posee niveles múltiples y complejos que se pueden entender al analizar las estrategias narrativas empleadas.

En *Reading for the Plot*, Peter Brooks propone que leemos una novela como una serie de secuencias para alcanzar una coherencia final o un entendimiento total de la misma: “Leemos los incidentes, como ‘promesas y anuncios’ de coherencia final, esa metáfora que se puede alcanzar por medio de una serie de metonimias: al otro lado de las páginas intermedias que nos quedan por leer, el final nos refiere al principio, lo transforma y mejora” (93-94; traducción mía). Brooks se refiere a este afán de entender la novela a través de la asociación de una serie de incidentes o episodios como el deseo narrativo. Se asume que el escritor se adhiere a convenciones de elaboración de textos narrativos que le resultan comunes a él y al lector: una estructura que siga cierto esquema, el desarrollo de una trama, la resolución de conflictos levantados en la novela. *Los nombres del aire* subvierte estas convenciones en un afán de crear una nueva u original manera de contar y presentar una historia. Alcanzar la coherencia final al terminar la obra conlleva el adaptarse a las pautas de lectura impuestas por la novela y difieren de las narrativas tradicionales.⁴ Alberto Ruy Sánchez ha denominado esta manera innovadora de na-

Tercer Mundo Editores en 1994. En México existe una nueva edición editada por Alfaguara.

³ Mi referencia bibliográfica cita escasamente algunos de los artículos y reseñas sobre la novela que abordan u observan el uso del deseo como tema central.

⁴ Alberto Ruy Sánchez ha comentado que los editores de la novela rechazaron su manuscrito cuando trató de publicarlo porque se parecía demasiado a un poema.

rrar como “prosa de intensidades”, y la ha definido como una combinación entre “una novela y un poema extenso; es decir, casi como una composición musical que no sólo la conforman temas de contenido, sino también ritmos o musicalidad de las palabras, sensualidad que posee reverberaciones, reiteraciones y finalmente, una conclusión, que para mí es mi disolución” (Treto 23). Se refiere a un cometido de crear una obra que empleando magistralmente el lenguaje exprese los sentimientos del autor, despierte las emociones de los lectores y que esta experiencia totalizante dure desde que el lector abre la primera página del libro y dejado hasta que culmine su lectura. La coherencia final o el entendimiento de la obra según Ruy Sánchez conlleva una experiencia sensorial total.⁵

Los nombres del aire pone en práctica la teoría propuesta por el narrador como lo observa Severo Sarduy, quien explica la futilidad de entender la novela al interpretar sus signos de una manera convencional y asevera que la novela exige que se aprenda a leer o que se la lea de una manera a la que no estamos acostumbrados:

Ya que si los signos —los de tinta y los otros— emigran continuamente en el relato, se desplazan de un soporte a otro donde se entregan a un diferente sentido y a una nueva constelación, siempre lo hacen a partir de un alfabeto real de una heráldica precisa, cuya semiología no sólo es realizable sino que está repertoriada (*sic*). Lo extraordinario no está en los sistemas de signos, sino en la luz que arroja su emigración [...]. El libro se va convirtiendo, mientras desciframos —no sólo con el conocimiento, sino también con la piel, con la invención táctil en una heráldica del desplazamiento. Es decir, en otro modo, el de la fulguración, seguramente más idónea, de aprender a leer (35-36).

⁵ En una entrevista con Germaine Gómez Haro, Ruy Sánchez explica que la novela mexicana posee ejemplos anteriores de “prosas de intensidades” y cita novelas de los vanguardistas de los años veinte y treinta: “Desde López Velarde hasta algunos de los Contemporáneos como Villaurrutia con su drama *Dama de corazones*, Owen con su *Novela como nube* y muy especialmente el menos conocido de ellos, [...] José Martínez Sotomayor con *La rueda del aire*. Fue el español Benjamín Barnes, entre otros, quien influyó a todos ellos” (25). El artículo explica con más detalle los pormenores de la teoría de esta modalidad. Otra definición del tema se puede encontrar en el prólogo de *Trama de Vientos* de José Martínez Sotomayor escrito por Ruy Sánchez.

Los nombres del aire se destaca no por la historia que cuenta sino por la manera en que la presenta. Al intentar describir el argumento de la novela, Tulio Demicheli encuentra una trama muy simple: “La historia que el autor relata es muy sencilla. Fatma vive aislada del mundo, permanece horas y horas tras la celosía de su ventana mirando al mar, nunca sale, todos en Mogador se preguntan cuáles son las causas de su tristeza. Urden historias. Imaginan leyendas” (1987). Los reseñistas, como sucede en la mayoría de la crítica dedicada a la novela, enfatizan los tres elementos sobresalientes de la obra: Fatma, Mogador y el deseo proyectado en Fatma por los habitantes de esa ciudad. A pesar de la aparente sencillez, resumir la trama de *Los nombres del aire* no representa una labor fácil. Yo la describiría como la historia de Fatma que mira desde su ventana, mientras el pueblo inventa o vive fantasías a través de ella. La respuesta a describir el argumento de la novela probablemente radique en la historia que se narra y el espacio narrativo que se crea para contarlo, los cuales se entrelazan estrechamente y resulta imposible hablar del uno sin mencionar al otro.

La obra sintetiza el espacio narrativo en Mogador, ciudad inventada como recopilación de las múltiples ciudades y pueblos árabes que Ruy Sánchez visitara durante su estadía de ocho años en Europa, desde donde se desplazara a Marruecos (1992 25-50).

El narrador intenta familiarizar a un lector ajeno al mundo que pinta, empleando estrategias similares a las de cronistas que redactan textos a fin de relacionar el espacio nuevo que descubren con lugares conocidos por sus destinatarios.⁶ El recit se sirve de focalizadores que conocen extensamente la cultura que intentan reproducir y plasmar en papel. El narrador entiende el mundo árabe y nos lo explica para que lo entendamos, tal como se aprecia en su descripción de una ceremonia religiosa o tradición del mediodía en que se presentan los ritos de tres religiones diferentes:

⁶ Véase el artículo de Walter D. Mignolo sobre la naturaleza de las crónicas escritas por los españoles durante el periodo de conquista y colonización de América y mi artículo sobre *Gonzalo Guerrero* de Eugenio Aguirre, donde analizo con extensión esta técnica narrativa propia de los cronistas.

A lo lejos, sobre cada minarete, se gritaban hacia la Meca cada vez que la nube morada hacía su aparición, las oraciones del mediodía seguidas por las frases del Corán que describen a Mahoma venciendo, a caballo y espada, a todos los demonios en forma de nube. Otra religión de Mogador hacía sonar la flor metálica de sus campanarios de una forma especial que llamaban “angelus” y que supuestamente tenía la virtud de disipar a los demonios. Otra secta se pone a romper piedras cuando llega la bruma rojiza (66-67).

Las descripciones se acompañan de explicaciones detalladas de los diferentes rituales y la lógica con que se los justifican. Al lector se le invita a relacionar su mundo y espacio con el que se describe en las páginas de la novela y que se asume desconoce. La narración se aprovecha de la técnica de comparar y contrastar el mundo ajeno al lector; capta con exactitud o precisión los momentos y eventos que pinta para crear en el receptor una imagen que le resulte accesible a fin de entender un espacio poco familiar. Se carece de comentarios editoriales y las narraciones de los ritos religiosos se presentan con una naturaleza cotidiana propia de los eventos que se describe. Al lector se le invita a compenetrarse en este mundo, aceptar y entender las circunstancias propias del mundo creado en la novela.

Los nombres del aire se ha diseñado con exactitud matemática a fin de que sus componentes colaboren en la presentación de una obra de alto contenido estético en que ningún elemento sobre y cuya presencia se justifique como cimiento en la construcción de una pieza armada con propósitos específicos.⁷ La estructura de la novela nos entrega un texto dividido en dos partes. Esta división se puede entender al analizar detalles contenidos en la novela misma. La primera subdividida en nueve capítulos, se puede interpretar como las nueve cartas arregladas en forma de espiral que Fatma escoge para que Aisha, su abuela, interprete su futuro; representan los nueve pasos del viaje interno que debe emprender Fatma a fin de encontrar paz. “La

⁷ La novela misma forma parte de una tetralogía armada alrededor de temas que exploran el deseo, con un estilo similar al de la “prosa de intensidades” usando los cuatro elementos naturales: aire, agua, fuego y tierra. La segunda novela de la serie, *En los labios del agua* representa la última adición a la serie. La novela que estudiamos obviamente trata el aire.

segunda parte consta de cuatro capítulos que refieren los cuatro puntos cardinales de la narración: “Fatma: la ventana”, “Amjrus: los peces”; “Mohamed: la red” y “Kadiya: el aire” contenidos *more geométrico* en la lectura de Aisha y en un viejo proverbio de Mogador: “Donde el deseo todo habita, el aire es a la ventana lo que la red a los peces” (Demicheli 1987). En la sección final, cada capítulo lleva el nombre de un personaje importante en la consumación del deseo de Fatma.

Luce López Baralt, estudiosa de la cultura árabe, expone que el espacio narrativo creado en la novela refleja temas recurrentes en la literatura y filosofía islámica y cita como ejemplo específico el trazado geométrico de la novela al jugar con espacios concéntricos que se repiten en numerosas ocasiones en el texto: “Parecería que estas concen-tricidades de la novela se comienzan a multiplicar profusamente como si se reflejaran especularmente *ad infinitum*” (59). Explica que el diseño de Mogador refleja el arreglo de las barajas que aparecen al inicio de la novela, cuando la abuela de Fatma le lee la suerte, y cita este elemento como una muestra de la réplica de una estructura arabesca, la cual sirve de ejemplo para estructurar la novela:

Alberto Ruy Sánchez es un verdadero virtuoso de la estructura textual al añadir aún otra asociación a su arabesco de alcázares metafóricos y de barajas: el dibujo concéntrico que forman a estas últimas corresponde perfectamente a la traza misma de la ciudad de Mogador. La calle del Caracol da giros y lleva de las murallas a la plaza central donde se encuentran los baños públicos. La calle del Caracol tiene una fuente en cada uno de sus giros, por los que el agua corre hasta los baños [...] en el centro de la ciudad (59-60).

Los nombres de los personajes, de la ciudad, los espacios en que se desenvuelven y la estructura de la ciudad y de los textos obedecen a un diseño cuidadosamente preconcebido por Ruy Sánchez, que emplea espacios concéntricos propios de la filosofía arabesca para diseñar el armazón estructural de la obra.

En *Los nombres del aire* se intenta crear una nueva manera de narrar basada en el manejo del lenguaje. Se procura reproducir el deseo narrativo y físico, empresa difícil, en las páginas de la novela. El cometido del narrador evoca los postulados de los surrealistas: “[T]he

conviction that unvoiced desire common to the artist and to his audience has the capacity to inspire a language adapted to its undistorted expression. On this hypothesis rest one of the surrealist articles of faith. Surrealist agree in believing that an artist must find for himself a pathway to desire. However, close behind, the reader or spectator travels that path also, eager to enjoy the same discoveries and fully equipped to respond to them" (Matthews 176). La novela emplea la figura retórica más frecuentemente usada por los surrealistas, la metáfora irracional, a fin de crear el efecto sensorial y creativo lingüístico: "La gran celosía de madera que enmarcaba la ventana de Fatma recortaba los rayos del sol en formas geométricas que semejaban estrellas" (Ruy Sánchez 1991 18). El texto exige una explicación propia de textos líricos que proveen su mensaje o crean sentimientos en el lector por medio del empleo magistral del lenguaje. Al leer detenidamente el verso "La gran celosía de madera recortaba los rayos del sol en formas geométricas que semejaban estrellas" observamos que efectivamente se trata de una descripción lírica. El narrador observa cómo los rayos del sol se posan sobre la ventana de Fatma y al describirlo de esta manera le impone un toque poético. La novela se encuentra llena de frases escritas usando una técnica similar: "Casi podía ser vista la sequedad del aire. Aquella tarde [...] el otoño se anunciaba en el viento. Sus impulsos invisibles, largos y secos, metiéndose como serpientes furiosas entre los arrecifes, arrancaban de esas piedras carcomidas el sonido de una desgarradura" (19). En esta cita el aire posee elementos propios de objetos tangibles porque "puede ser vista la sequedad". Se personifica al otoño que "anuncia" el viento y aparece como un ser lleno de emociones, con "impulsos". Las piedras, también personificadas, emiten el "sonido de una desgarradura". El lenguaje lírico sirve para crear y provocar emociones intensas. La novela empieza con una descripción del amanecer y atardecer marinos que Fatma mira desde su ventana, pero el narrador lo presenta de una manera muy lírica: "Ella miraba fijamente la línea que el cielo y el mar comparten durante el día, la orilla que pierden cuando llega la noche a unir en secreto todas las telas. Ya en la oscuridad, era una línea de estrellas la que sus ojos fijaban, una línea clara reflejada a lo lejos sobre el agua" (13).

En ocasiones, las narraciones se asemejan a descripciones de pinturas o exponen el deseo del narrador de pintar un cuadro a través de las palabras: “Sus dedos suben y bajan todas las espirales de su cuerpo coincidiendo a cada momento con los otros dedos que la recorren por dentro. Ambos se reconocen a través de la piel como dos puntas de alfileres encendidos que recorren las dos superficies de una tela y donde se encuentran queman. Los dedos del aire que tomaba en su ventana le daban a sus manos los poderes para encender su cuerpo” (43). El efecto de aletargamiento o *slowing down* de la acción sirve para recoger y reproducir instantes que si no se enfocaran con detenimiento carecerían del efecto intenso del que se les pretende investir.⁸ Leamos la descripción de una escena en que se describe a Fatma observando a los pescadores lavar sus redes y veamos cómo se intenta reproducir por medio de la narración un breve instante que logra por medio del aletargamiento y el detalle en los momentos que se reproducen: “Fatma los veía hundir las manos en las piedras y levantar suavemente, unas telas finas y estiradas que, bajo el sol y desde su ventana, aprecian salpicadas de puntos brillantes. En las manos de los niños esas telas explotaban en silencio. Una nube luminosa los ocultaba completamente un solo instante, y se desvanecía mientras ellos manoteaban tratando de apresar lo que ya ni podían ver” (20-21). El narrador enfatiza cada aspecto de lo que observa y cuenta a fin de que el lector note el cuadro que se describe. El efecto se produce cuando la acción se retarda y se concentra nuestra atención en cada movimiento de las manos que juegan con las redes colocadas sobre las piedras. La acción desfamiliariza un evento común y este proceso hace que nos concentremos en él durante nuestra lectura. El lenguaje se emplea a fin de provocar emociones intensas en el lector, las mismas que se suceden incansablemente sin dejar que el lector se recupere de una para proveerle la siguiente. Leer *Los nombres del aire* nos conmueve de principio a fin, por medio de una experiencia que involucra extensamente nuestras emociones y nos invita a parti-

⁸ Referirse al análisis de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne que hace el formalista ruso Viktor Shklovsky para más información sobre este proceso. Shklovsky explica cómo al aletargar la acción, el narrador nos desfamiliariza con eventos cotidianos a fin de captar nuestra atención y entender eventos comunes desde una nueva perspectiva.

cipar activamente a fin de entender no la historia sino las imágenes creadas por medio del magistral empleo del lenguaje lírico expuesto como narración. Isaac Broid expone que todos los libros de Ruy Sánchez provocan efectos similares: “Los textos de Alberto son sueños. Son sueños que desean. Desean otros sueños y desean al lector, o espectador, siempre con la saliva aflorando, los labios humedecidos en constante movimiento” (Inédito).

La novela pinta con sutileza el deseo sexual que despierta Fatma en todos los personajes de la novela. Fatma representa el objeto de la mirada de los moradores de Mogador y provoca una amplia gama de emociones e incita una serie de rumores. Desde su ventana ella observa la ciudad que la vigila y aunque ningún habitante de la ciudad la ha tocado con las manos, los ojos de muchos de ellos la han palpado completamente. Cada persona posee una teoría del objeto de la mirada de Fatma y de la razón de su espera paciente en la ventana: “Todos en Mogador querían saber su secreto, y se habían puesto a tratar de descubrirlo como quien quiere obtener la confesión de un mudo interpretando sus silencios” (21). Intentan leerlo o leer las señales que emite a fin de interpretarla y entenderla. Severo Sarduy afirma que la indiferencia de Fatma provoca el deseo incontrolable de los que la contemplan, pero cuyas miradas intensas ella absorbe, pero sin corresponder: “En Fatma se posan todos los deseos, ella los recibe como una pura transparencia: los ve pasar a través de su cuerpo y a veces vibra con ellos, pero jamás los detiene” (35).

En el Hamman, baño público reservado exclusivamente a las mujeres en la mañana y a los hombres en la tarde, Fatma sirve tanto de sujeto que desea como de objeto deseado. López Baralt afirma que el uso del Hamman como lugar donde se desarrollan los deseos más profundos y violentos de la novela representa un acierto en el diseño de la trama empleando una estructura concéntrica. El Hamman sirve como centro de la novela y de Mogador: “La novela repite esta estructura de espirales concéntricas al anudar, estructuralmente hablando, su punto de mayor intensidad justamente es este centro narrativo del *Hamman* donde culminan los deseos más violentos de los personajes” (60). En este espacio, todas las relaciones que se suscitan caben dentro de triángulos de deseo. Amjrus, el repugnante pescador que desea a Fatma, pensando en ella se masturba con dos pescados y

exige, por medio de un chantaje, que Mohamed, que también desea a Fatma, sea el objeto de sus deseos sexuales (95, 107). Fatma desea a Kadiya, que ejerciendo su oficio de prostituta, se acuesta con Amjrus, que desea a Fatma. De todos estos juegos de posesión, obsesión y deseo sexual, la relación o el encuentro breve pero intenso que ocurre entre Fatma y Kadiya se perfila como la más interesante: “Fatma vio la espalda y los hombros de Kadiya antes de descubrir —o ser descubierta por— sus labios gruesos: antes de sentir, titubeante el llamado inaplazable de su boca. Quiso bajar los ojos, y no pudo. Quiso cerrarlos, pero era demasiado tarde, ya la tenía grabada por dentro” (76). Fatma se obsesiona con Kadiya y se dedica a crear fantasías y a revivir el momento: “Fatma se veía hecha mil astillas atraídas hacia la boca sonriente y afilada de Kadiya, y la aguda comisura de sus propios labios conservaba, imantada, todos los restos de los labios de Kadiya hechos también invisibles limaduras” (49). El deseo que provoca Fatma en Kadiya evoca la teoría de la búsqueda del otro de Jacques Lacan, quien explica que tenemos una “necesidad” de encontrar el “otro” que nos hace falta para ser el “uno” que éramos durante el estado imaginario en el que un niño se crea una entidad indivisible que la componen su madre y él. Estamos destinados o condenados a tratar de llenar continuamente este vacío y a nunca satisfacer nuestro deseo o necesidad de retornar al estado imaginario (Lacan 1-7, 292-324).

Fatma busca a Kadiya en su afán de encontrar su otro o lo perdido, pero no tiene éxito en su empresa: “No pudo saber porque Kadiya escapaba de ella” (81). Su deseo de re-encontrarse con Kadiya no puede ser satisfecho y está condenada a vivir con la obsesión de desearla sin jamás llenar el vacío provocado por el placer breve pero perecedero de su único encuentro. Éste resume el deseo de Mohamed, Amjrus y los otros hombres que quieren poseer a Fatma o por lo menos recibir su mirada o tocarla. Todos los personajes de la novela parecen estar sentenciados a no satisfacer sus deseos.

En resumen, *Los nombres del aire* se destaca como novela que demanda que el lector participe activamente en el proceso narrativo de leer e interpretar para comprender la novela en su proyecto de despertar las emociones del lector sin permitirle un momento de sosiego. Cada frase provoca emociones y nos invita a compenetrarnos en el

mundo de Mogador y Fatma. La coherencia final, producto de las secuencias de la novela que despiertan en el lector el deseo de entender la novela en su totalidad, nos conduce a una obra que se debe comprender no en función de la historia que se cuenta sino en la manera que se presenta el mensaje. El deseo de aprehender la narración se basa en nuestro afán de participar activamente en las intensidades emocionales provocadas por lo que leemos. La historia de Fatma, Kadiya, Mohamed y Amjrús surge como una excusa para la experiencia satisfactoria de leer *Los nombres del aire*. Al final, nuestro deseo de apreciar la novela en toda su magnitud se satisface por el goce estético que provoca. A Fatma, la coherencia final le provoca pensar en el libro aún después de culminada su lectura: “Varias veces le había sucedido que al leer las páginas de un libro, seguía intriguada por la suerte de los personajes. La intriga misma o un carácter descrito, alguna escena o imagen despertaban en ella regresos constantes de los que había sido dejado atrás” (117). Este mensaje metaficticio sirve para describir la sensación que provoca *Los nombres del aire* en sus lectores. La novela se resiste a una clausura porque las técnicas narrativas utilizadas para presentar el texto nos invitan a contemplarla repetidas veces, como lo haríamos con una pintura que despierta nuestras emociones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACOSTA, JUVENAL. “In the City of Desire: A conversation with Alberto Ruy Sánchez.” *Poetry flash* (feb.-mar. 1994): 1-6.
- ANTAKI, AKRIN. *El secreto de Dios*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- BROID, ISAAC. “Breve análisis de *Los nombres del aire*” [Manuscrito inédito].
- BROOKS, PETER. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage, 1984.
- DEMICHELI, TULLIO H. Reseña de: Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire*. *ABC Literario* (5 dic. 1987).
- FERNÁNDEZ ESPRESATE, ISABEL. “Entrevista a Alberto Ruy Sánchez.” *Punto* (20 abr. 1987): 18.
- GÓMEZ HARO, GERMAINE. “Las melancolías de André Gide: Entrevista con Alberto Ruy Sánchez.” *La Jornada Semanal* (14 jun. 1992): 21-26.

- LACAN, JACQUES. *Ecrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York & London: W. W. Norton, 1977.
- MATTHEWS, J. H. *Languages of Surrealism*. Columbia: University of Missouri Press, 1986.
- MEDINA, MANUEL F. "Buscando el origen del mestizaje en las crónicas: Eugenio Aguirre recrea a Gonzalo Guerrero." *Confluencia* 11.1 (1995): 148-162.
- MIGNOLO, WALTER D. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista." *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. I. Ed. Luis Íñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.
- MONSALVO, SERGIO. "Cuerpos y deseos en *Los nombres del aire*." Reseña de: Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire. Horas Extras* 14 (1987).
- MOSCONA, MYRIAM. *Las visitantes*. México: Joaquín Mortiz, 1989.
- OSTROSKY, JENNIE. "Alberto Ruy Sánchez: laberínticas arquitecturas del deseo." *La Plaza* 31, (mar. 1988).
- RUY SÁNCHEZ, ALBERTO. *De cuerpo entero*. México: Corunda, 1992.
- . *Los cuentos de Mogador*. Lecturas Mexicanas. Tercera Serie. 89. México: CNCA, 1994.
- . *Los nombres del aire*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- SARDUY, SEVERO. Reseña de: Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire. Vuelta* 130 (1987): 35-36.
- . Reseña de: Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire. Gradiva* 4-5 (1987): 69-70.
- SHKLOVSKY, VIKTOR. *Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary. Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trad. & Introd. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 25-67.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. Reseña de: Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire. Sábado. Unomásuno* (6 dic. 1987).
- TRETO, TAMELA. "Prosa de intensidades" Reseña de: Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire. Gaceta UNAM* (14 mar. 1988): 22-24.
- URROZ KANAN, ELOY. Reseña de: Alberto Ruy Sánchez. *Los nombres del aire. Sábado. Unomásuno* (11 mar. 1989): 14.