

no con el marido. Hay mujeres que retan al hombre para su propia felicidad y para felicidad de la pareja a no tener sólo amor sino también deseo. Estamos acostumbrados a pensar que el amor está por encima del deseo. Pero hay mujeres que dicen quiero amor y quiero deseo. Este es el caso de Jassiba, la protagonista de mi novela. Él tiene que descifrar esos espacios privilegiados en el mundo, donde la gente ha depositado sus deseos con gran intensidad, y que constituyen unos pequeños paraísos metafóricos. Son tan importantes para las personas, porque ahí concentran sus deseos. Entonces él tiene que aprender a leer los deseos de los demás en el mundo. Jassiba cree que de esa manera él se convertirá en un mejor amante, en un mejor lector de los deseos de ella. No sabemos si este hombre que ha aprendido a descifrar los deseos del mundo, se ha convertido en un mejor amante, lo que sí sabemos es que se convierte en un contador de historias.

—*Jassiba le exige, para volver a hacer el amor con él, que le cuente un nuevo jardín de la ciudad. ¿Por qué cada historia, cada jardín, tiene un registro distinto?*

—Me impuse ese desafío. Quise marcar una diferencia con Italo Calvino (otra de mis figuras tutelares) y su libro *Las ciudades invisibles*, donde todas las ciudades están contadas en el mismo registro. Por eso, en mi novela hay diferentes tipos de cuentos; algunos bordean el ensayo, otros la poesía. Además, también me impuse el mismo reto que Jassiba le exige a su marido-amante, no inventar nada, todo debía tener un origen, su existencia en el mundo; esos ámbitos en los cuales alguien depositó sus deseos con inmensa fuerza debían ser verdaderos. Por tanto, me dediqué a recorrer y coleccionar ámbitos de excepción. Todos están documentados. Cada uno de los jardines que cuento tiene en su origen un hecho o un objeto que está cargadísimo de deseo. El narrador, al final de cada uno de los cuentos de jardines de las narraciones, hace una coda. Todas esas codas, para dar un hilo de unión al collar de piedras diversas, están escritas en un mismo registro que es el de la poesía mística, porque lo que está haciendo el amante es traducir la recopilación de deseos del mundo en términos de los deseos a su amada. Es decir, traduce y convierte el mundo en un poema erótico hacia su amada.

—*Antes mencionó a Roland Barthes. ¿Qué hay de los Fragmentos de un discurso amoroso en estas narraciones tuyas?*

—Es un libro que a mí me ha marcado mucho, pero no está tan presente en mi novela como en los cursos que doy sobre erotismo. Barthes fue una

figura tutelar para mí, aunque él evitaba ser tutelar. Barthes sí era un maestro, pero en el sentido artesanal del término. Yo estudié con él cinco años y puedo decir que era alguien que ejercía su oficio a su medida. Los alumnos no aprendían principios o verdades de él como se usa en la escuela, sino que veían cómo él hacía sus cosas, y así los alumnos podían hacer, a su vez, las suyas creando sus propios instrumentos. Los artesanos de la plata crean sus instrumentos a la medida de sus manos hasta para hacer el mismo objeto. Y ésta es la gran enseñanza de Barthes. No quería epígonos. De ahí que yo haya procurado que mis ensayos, que cada uno de mis libros, fueran de mi propia factura, producto de ensayarme a mí mismo en temas distintos con mi propio punto de vista. Otra cosa fundamental de *Los fragmentos de un discurso amoroso* es que Roland Barthes los escribió en un momento en que él era un semiólogo muy riguroso y, al enamorarse, introdujo todo lo que le estaba sucediendo a nivel emocional. Quiero decir: citaba conversaciones de amigos y situaciones personales con la misma validez con la que hablaba de importantísimos libros y autores. En este libro está, por otra parte, entramada la novela que nunca alcanzó a escribir. Para mí otra de las enseñanzas de Barthes es la de haberse atrevido a decir «yo» al escribir un ensayo y crear un «yo» muy personal sin perder de vista el rigor que requiere el ensayo.

—*En alguna ocasión, usted ha dicho que su escritura narrativa, cercana a la poesía, es una «prosa de intensidades». ¿Podría explayarse al respecto?*

—En el momento en que terminé de escribir *Los nombres del aire*, no tenía una etiqueta para clasificarlo ni me importaba mucho hacerlo. Yo escribí lo que necesité escribir y tenía mucha consciencia de que estaba haciendo una composición. Nunca he creído en la inocencia del lenguaje, tal vez por haber vivido en distintos países con distintas lenguas. No puedo pensar que exista un habla natural. En cualquier país, en diferentes regiones, siempre se da una construcción. Por lo tanto, he buscado que en mis libros haya una composición que sea un trabajo de arte. Nunca he tratado de que fuera un espejo de la realidad, como cuando hacemos periodismo. *Los nombres del aire*, que fue el comienzo de esta serie sobre el deseo, me llevó a escribir un libro anfibia, un libro extraño que es un poco ensayo, un poco poema y un poco narración. Y cuando lo llevé a publicar, me dijeron: vaya usted a una editorial que publique poesía, esto no es suficientemente narrativo para nosotros. Lo llevé a publicar a una editorial de poesía y me dijeron: no, esto es evidentemente una novela. Entonces me di cuenta de que no existía en el armario mental de las personas encargadas de la edi-

ción en México un cajón para que mi libro encajara. Por tanto, me di cuenta de que debía construirlo de alguna manera, sobre todo para entender lo que yo estaba haciendo. Me puse a averiguar quién había escrito así y advertí que, en gran parte, era fundamental tomar en cuenta que yo, ese libro, lo había escrito en Francia, durante los casi diez años que viví allí, años en los que estuve aislado de todas las voces de mi generación. Es decir, encontré mi voz narrativa muy solo y eso hace, para bien o para mal, que no tenga nada en común con la gente de mi generación. Escribí lo que quise y como quise, sin la presión del medio que te va a publicar o de los amigos o enemigos que te van a criticar. No me importó. Y en el momento en que comencé a interesarme por lo que había hecho, me di cuenta de que en Francia no necesitas ninguna justificación. Tal vez por eso mis libros han circulado mejor en Francia que en España, por ejemplo. Bueno, ése es otro fenómeno: la poca recepción o sensibilidad que hay en España hacia lo extranjero, ¿no? Entonces, en México, escribí algunos ensayos sobre lo que llamé «la prosa de intensidades» para darle nombre a un equivalente en prosa del poema extenso. El poema extenso tiene su propia lógica y ha habido teóricos, como Octavio Paz, del poema extenso. Yo traté de hacer una reflexión, no de la poesía en prosa, sino sobre la poesía extensa en prosa y encontré el concepto de intensidad tomado de Spinoza, Nietzsche y otros para hablar de esos momentos que, siendo puntos culminantes de la narración, no están vinculados al suspenso, sino al asombro poético, y cómo esos momentos pueden ser articulados en una composición que no necesariamente tiene que ver con el sentido del suspenso y de la intriga. Por lo tanto, se convertía casi en un cuestionamiento no sólo de la intriga y del esquema dramático tradicional en el cual el clímax es muy importante, sino también (puesto que mi libro es sobre el deseo) en una crítica de ese otro clímax ideológico que es el orgasmo, y una crítica implícita de ese otro clímax en la vida que es el éxito, la acumulación de puestos importantes, de dinero y de notoriedad. Entonces, mis libros empezaron a organizarse en una composición que responde al modelo de la espiral, un poco para conjurar esta predominancia del modelo de la montaña que se escala, yo he querido explorar otro modelo, el modelo de la espiral, que es un modelo en el cual uno se va moviendo hacia un centro, pero, al mismo tiempo, el centro puede ser el primer círculo que uno recorre. Es decir, se está llegando a la meta desde que se comienza a circular.

—*Me decía usted que vivió casi diez años en Francia. En una entrevista con otro autor mexicano, Sergio Pitol, hablamos de las adquisiciones de otras lenguas. ¿Usted reconoce este tipo de adquisiciones?*