



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



TÉCNICAS NARRATIVAS DE
JUAN VICENTE MELO EN
LA OBEDIENCIA NOCTURNA



TESINA QUE PARA OPTAR
AL GRADO DE LICENCIATURA EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

EDGAR IVÁN SALINAS ESCOBAR

CON NÚMERO DE CUENTA 9338597-8



2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Edgar Juan

Salinas Escobar

FECHA: Edgar Juan Salinas Escobar

FIRMA: 09-09-02

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



A mi madre, a mi hermana porque sin ellas no estaría aquí.

A H. Valdés, in memoriam

A los maestros, y amigos que recuerdo ahora:

*Adrián, Roberto, Clarita, Victoria, Verónica M-I,
Samuel, Israel, Laura, Gabriel, Adrianita, mi Nieta,
Eduardo, la otra Vero,*

A mis maestros:

*Héctor, Federico, Romeo, Milagros, Fulvia, Samuel,
Concepción, Gloria, José Luis, David.*

A todos los que me enseñaron algo pero ya no están:

Ricardo, Aurora, Nadia, E.G., Iván, I.S.

A mi familia.

*Y a todo a aquel al que tenga que darle gracias por haber estado cerca de mí en esta
etapa de mi vida.*

TÉCNICAS NARRATIVAS DE JUAN VICENTE MELO EN LA OBEDIENCIA NOCTURNA

ÍNDICE

I –INTRODUCCIÓN	4
II –HISTORIA	7
III– TÉCNICAS:	10
1) Tiempo	12
2) Elementos textuales gráficos	19
3) Alta tensión	27
4) Micro-macrorrelatos	30
5) Transtextualidad	35
V – CONCLUSIONES	55
VI – BIBLIOGRAFÍA	56

INTRODUCCIÓN

SEGÚN SE HA DICHO, *La obediencia nocturna* fue, desde su aparición, una novela señalada como críptica, oscura, difícil, tanto por la forma, como por las imbricadas historias que componen a su vez la principal, la de un pobre joven que, obligado por una secta oscura, tiene que buscar a Beatriz, una mujer, un ideal, cuyo hallazgo le(s) permitiría alcanzar a Dios, a la Eternidad. Y cuando me refiero a estas ideas fundamentales, no hablo de una promesa católico-cristiana, aunque tenga influencias de ella. Más bien, creo que lo que se busca es una revelación, una hierofanía que le(s) abra las puertas de lo suprahumano, más allá de nuestros ámbitos religiosos o ideológicos usuales.

La historia, pues, nos hace leer los puntos significativos de la vida del que narra, quien durante toda la novela, a pesar de que intercambia su "nombre" con los demás participantes, nunca llega a ser nominado individualmente, (algo así como un K., pero sin la inicial). Por ésto, a falta de una apelativo propio, he decidido llamarlo *Narrador* por la doble razón de que es el que nos da el testimonio de lo que ha sido su año de búsqueda (pp. 16, 63, 174), como si nos la estuviera platicando, y que, de hecho, va escribiendo, mientras la recuerda, dicha búsqueda, cuyo testimonio es el libro que tenemos en las manos. En varias ocasiones, él mismo aclara que hay cosas que "no puede *transcribirlas*" (p. 165), y menciona que (valiéndose de la misma técnica cervantina que incluyó al *Quijote* como cualquier otro

libro en la segunda parte del mismo, permitiendo que los personajes se lean y se vean reflejados, textualizados, otorgándoles una realidad y una virtualidad insospechadas), hay libros con episodios que el N. ha vivido, o que hay "alguien", "el que escribe la novela". Es decir, y esto es algo que la crítica meliana no ha resaltado lo suficiente, es que LON es un *Libro de Memorias*, no escrito a la par de los acontecimientos, como su nombre lo indica, sino a partir del momento en que el N. transmite su *Fuerza malmóthica*, la cual se aleja de sus referente demónico. La distancia hay entre el origen, el *Melmoth réconcilié de Balzac*, y el resultado meliano, se debe a la mixtura con otra de las líneas del rito, que es la búsqueda de Beatriz. Así, con disfraz de cruzada disminuye el "Demonio", y queda reducida a la fuerza que traiciona todo y lo echa a perder.

Pero no cabe en los intereses del presente trabajo detenerse en el punto de la obra como recuperación, como cobro de consciencia. Lo señalo para una ulterior revisión, mía o de quien se interese en el asunto. Tema que abre una línea interpretativa diferente a las dos que propone Luis Arturo Ramos ("la infructuosa tentativa de alcanzar a Beatriz; el doloroso anhelo de hallar en el pasado el origen de la culpa")¹, quien fuera el primero en decidirse a hacer un libro que intentara realizar la primera crítica formal y de conjunto de la obra de Melo. Sobre él diré algo más adelante, no mucho.

Ahora me centraré en el objetivo de este trabajo. Lo que pretendo en el presente análisis es resolver el "misterio" de los impedimentos melianos para el "libre tránsito" del lector en su novela, y permitir así una más profunda y completa penetración de la misma.

¹ RAMOS, *Melomanías: La ritualización del universo*, p 86.

Estas trabas representan una parte apenas del *Summun* que logró Melo, pero que considero fundamentales para los posteriores acercamientos que se hagan, ya que se atacará por primera vez, me parece, *la forma y no el fondo*, del que tanto, y tan mal, se ha hablado.

El análisis, repito, se centrará en gran parte de las técnicas formales que utilizó Melo para conseguir la amalgama a veces difícil, pero nunca confusa o involuntaria, de *La obediencia nocturna*. De la reescritura a la manipulación inclemente de los signos gráficos, como el punto o la coma; de la influencia de géneros no narrativos a la intertextualidad e hipertextualidad, el relato se ve tejido y escondido en sí mismo. Valgan estas líneas para comenzar un mapa más concreto de referencias para nuevas y más fructíferas lecturas de *La obediencia nocturna*.

HISTORIA

PARA LA MEJOR COMPRENSIÓN del presente trabajo, haré una brevísima relación de las historias más importantes que contiene *La obediencia nocturna*. Pueda así el lector entender las referencias a las que apele sin que le resulte confuso o *insignificantes* al momento de la lectura.

Dificultosamente, un joven de entre 20 y 22 años recuerda cuáles fueron las causas del estado de desesperación en el que se halla por la muerte de Beatriz, mujer-ideal a quien tenía que encontrar en su deber de ungido que no pudo llevar a buen término. Carente de toda *memoria y consciencia* de sus actos pasados, *el muchacho* enumera todos los "inicios" posibles que pudieron ocasionar su situación actual de desamparo y depresión, comenzando por la infancia, etapa de su vida que nos ilustra cómo fue expulsado de manera involuntaria de los tres ámbitos femeninos con que contaba: el filial: luego de una terrible escena veladamente incestuosa, ocasionada por el perro tigre (una invención de ambos), su hermana Adriana se exilia del jardín donde realizaban juegos de caballerías; el maternal: la muerte de su madre, tanto metafórica, cuando el esposo la deja, como real; por último, la del hogareño: la casa pierde su *imagen* primigenia a manos del tío paterno, que llega a ocuparse de ella y a *ocuparla*.

Sin arraigo a nada femenino en su Veracruz de origen, decide irse a la Ciudad de México a estudiar en la Facultad de Derecho como había pensado. Ahí conoce a otros alumnos, más brillantes y seguros

que él: Marcos, Enrique, Graciela, Esteban, quienes lo incluirán en su círculo, que se revelará de golpe como una secta a la búsqueda del Grial, de la piedra filosofal, simbolizado por la ya mencionada Beatriz. Él, el narrador, completamente ingenuo, recién llegado de la provincia, vive en el espanto y la fascinación por ese nuevo mundo, desconocido, que se le revela. Lo que no sabe, es que será elegido para buscar a Beatriz, pero antes de ser iniciado, será "contaminado" por Enrique, quien harto de la fuerza melmóthica que lo habita, y con el fin de crear la confusión entre su causa y la "correcta" de Marcos y el señor Villaranda para que no le recriminen esta individualidad, lo conduce a la Catedral, sitio en donde se lleva a cabo el rito de iniciación. Ahí lo contamina del *demonio melmóthico* haciéndole creer que ha sido ungido para buscar a Beatriz, lo cual sucederá realmente sólo más tarde, cuando lo haga Marcos, el verdadero sacerdote a quien le correspondía iniciarlo, cuya ceremonia realiza correctamente en el recinto sagrado.

A partir de este momento, el narrador tiene dos obligaciones: encontrar a Beatriz, de quien se enamora perdidamente, y descifrar el cuaderno del señor Villaranda, objetivos que constituyen una misma cosa. Ésto bajo los influjos del alcohol, para tener la consciencia *alıştırdıđı* y lograr mejor su propósito. La búsqueda, que representa la mayor parte de la novela, se lleva a cabo tanto en su nuevo departamento, otorgado por el señor Villaranda, como en varios sitios de la Ciudad, de la cual hace un constante y penoso recorrido para encontrar a su amada. Las experiencias más relevantes son la del viejo golpeador que allana su departamento; la de la lectura ocasional del cuaderno para descubrir su contenido; la del espejo que bautiza

como Daniel y que representa el *judío errante*; la de la *Cenicienta*; la de los parques; la de las putas; la del Cardini y Pixie. A través de cada una de ellas, irá descendiendo paulatinamente a los infiernos de la ciudad, porque no encuentra a Beatriz, debido no a su intención, pura, más bien a su condición de *impuro*, de *contaminado*, de la que no puede escapar ni renegar, pues está en él, inoculada a traición por Enrique, igual a como fue expulsado de sus ámbitos femeninos infantiles. Por esto, y sobre todo por el hartazgo de buscar y buscar a Beatriz, no hallarla y sentirse siempre defraudado, se dejará llevar por la cólera para deshacerse de su *fuerza*, como Enrique con él, y contagiar al nuevo elegido, aniquilando la posibilidad de que este la encuentre, estableciendo una circularidad-ciclicidad ritual, que mantiene viva a la obediencia nocturna.

TÉCNICAS

¿POR QUÉ ES TAN DIFÍCIL acceder a *La obediencia nocturna*? ¿Por qué es tan complicado asimilar la historia principal y tener, al final de la lectura, una idea más o menos concreta de *lo que se acaba de leer*? En más de una ocasión se ha dicho que es a causa de la oscuridad, de los infiernos en donde se sumerge el narrador, de *delirium tremens* que experimenta a causa del alcohol, de los tormentosos recuerdos que tiene de la infancia paradisiaca y su pérdida. Sí, tal vez así es. Pero no hay, a la fecha, a pesar de lo hecho por Ramos,² cuya interpretación me parece muchas veces errónea o insuficiente, pues no llega a mostrar de manera plena el valor y los alcances de la obra, o de lo hecho por Ana Stella Cuellar,³ porque, como el presente trabajo, se aboca a uno más de los aspectos que conforman la novela, un libro que exprese punto por punto, episodio por episodio, símbolos y figuras, elementos y estructuras que conforman esta obra meliana. Y qué decir de los demás comentaristas ocasionales, cuando en artículos o ensayos breves, se equivocan en las líneas semánticas centrales,⁴ repiten, lo que es peor, los lugares comunes que desde los años sesenta se han fijado como una costra a *La obediencia nocturna*,⁵ sin llegar a decir nada interesante o nuevo (salvo para

² Luis Arturo RAMOS, *Melomanías: La ritualización del universo*, pp 83-126.

³ Ana Stella CUÉLLAR VALCÁRCEL, *El espacio en La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo.

⁴ Andrés GONZÁLEZ PAGÉS, "El demonio en la botella", p. 4.

⁵ Algo así como el 70 % de lo escrito en periódicos y revistas sobre la novela.

afirmar la poética meliana diciéndolo exactamente de la forma contraria),⁶ ni detenerse en la forma ni en el o los modos en que está escrita. Digo esto porque estoy convencido que este es un texto rico en propuestas, plagado de manipulaciones autorales, fructífero de ensayos formales bien logrados, cuya intención es ofrecer una historia como un camino lleno de espinas, en el que hay también innumerables rosas. Marchitas.

⁶ José Emilio PACHECO, "Sobre Juan Vicente Melo y la generación de la Casa del Lago": "Quien no se cura de su historia no puede entrever el porvenir", p 20. ¿Y quién le dijo que el Narrador quería conocer el porvenir, siendo tan feliz en su tiempo muerto ritual? *Proceso*, 19 de febrero de 1996, número 1007.

EL TIEMPO

EN PRIMERÍSIMA INSTANCIA tenemos el tiempo, porque gracias a él Melo confunde a los lectores. Cierta es cuando Ramos dice que “el primero y último ‘capítulos’ [...] dan cuenta de la posterioridad desde la que están narrados (recontados, recapitulados) los acontecimientos”.⁷ Según el hilo de la historia, sí, pero, en la trama, ésto es cronológicamente erróneo. Lo que cuenta el narrador es eso, *el principio*, mientras que el último episodio es la cola de la serpiente que cierra el círculo, y cierra así los límites de lo que debe, de lo que *puede ser comprendido*. Pero más que en estos dos episodios, es sólo a través del juego de tiempos verbales por los que el lector puede darse cuenta de la diferencia temporal, de que lo que va sucediendo no es contemporáneo a la narración—aunque en el acto de la invocación sí lo sean: paradoja poética.

Ya desde las primeras líneas, el narrador establece una división entre la angustia de que todo le sea igual (“Me da lo mismo”), y ese otro tiempo, pasado: “Están las notas que me encargó el señor Villaranda, ese cuaderno del que *tenía* que descifrar palabras escritas en idiomas extranjeros, signos y símbolos”,⁸ El subrayado es mío para resaltar el imperfecto, que nos indica: su tiempo ha pasado, y él ya *no* es más el elegido. Páginas abajo, con una frase casi idéntica: “Me da miedo acercarme al cuaderno de notas que me envió el señor

⁷ Luis Arturo RAMOS, *Melomanías: La ritualización del universo*. p. 87

⁸ Juan Vicente MELO, *La obediencia nocturna*, p. 9.

Villaranda del que *tenía* que descifrar palabras escritas en idiomas extranjeros, signos y símbolos"⁹ (subrayado mío), vemos confirmada la idea. El uso de estos contrastes en los tiempos verbales se da mayormente en la primera parte, en los recuerdos de las distintas expulsiones de lo femenino, aunque paulatinamente mezcla el presente (el de la redacción) con el presente de lo que consiga recordar o inventar.

Por ejemplo, en más de una ocasión, al hablar de alguien no lo hace de manera unívoca. Patentiza la distancia que hay entre su recuerdo y el momento de la rememoración. Cuando está evocando una conversación, tan importante para confundir al lector, puede escribir: "[entonces] añadió Marcos (así se llamaba, así se *llama*)"¹⁰ (mío). Es decir, que no permite al lector fijarse a un solo tiempo-espacio, pues al decir "así se llama", lo que hace es ponernos en el presente a Marcos, tanto el de la redacción de la novela, como, por extensión, en el nuestro, en el de nuestra lectura, volviéndolo coetáneo...

Y no será ésta la sola oportunidad en que Melo hará que su personaje nos envuelva en un halo de irrealidad. Líneas antes mencioné que la técnica meliana permitía saltos de tiempo: de lo que es pasado al presente disfrazado de pasado inmediato, o saltos incluso al futuro, y del presente...al presente, pero de otro tiempo. Hace más o menos lo que Rulfo en el archiconocido fragmento de *Pedro Páramo*, cuando Pedro está recordando que recordaba dentro de la letrina el episodio con Susana San Juan y los papalotes, en que

⁹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 15.

¹⁰ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 48.

mezcla hasta cinco tiempos diferentes. De tal forma, sabiendo que está narrando desde un presente X un pasado Y, logra sumergirnos en un doble presente, puesto en abismo.

Te veo, perro tigre. Ahora me acompañas, guías mis pasos, olfateas las huellas. [...] Te veo *ahora*, perro tigre. Hemos llegado al estanque y te inclinas antes mi hermana hechizada mientras pronuncio las palabras mágicas. Te veo *ahora*, perro tigre. No sé por qué, de pronto, corres iluminado por la luna espléndida. Te veo *ahora*, perro tigre.¹¹

En este párrafo, dejemos a un lado el tiempo verbal, porque está hablando de un recuerdo, y como tal está plenamente justificado. Lo problemático, lo discordante, es ese "ahora" que nos salta a los ojos y nos deja perplejos: el narrador, tal como está expresado, se ha integrado a la realidad de la que nos está hablando, y nos habla, inventándola, *desde* ella. La diferencia, por supuesto, es que sabe lo que está contando, y lo hace por primera vez de forma consciente. *Sólo* ahora, puesto que el que está "en el umbral, ese significativo espacio que comunica siempre a dos mundos, sufre un proceso epifánico, un alumbramiento cognoscitivo"¹² (dice Pavón de los personajes de Melo). Pero este punto es tema de otro capítulo, así que no me detendré ahora en él. Lo único que quiero dejar claro es la distancia que hay entre su presente y su pasado, y la fuerza que tiene la escritura para volver posible lo normalmente posible, transgredir

¹¹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 29-30.

¹² Alfredo PAVÓN, *Ojo insomne*, p. 100.

barreras. Lo cual resulta en hacerle (de manera voluntaria) la vida difícil al lector.

Pero, volviendo a la interrogante, ¿cómo es que Melo logra esto? A veces, tan sencillo, hace un breve cambio temporal, del que el lector no se da cuenta. Por eso, cuando quiere reaccionar, se ve abrumado con prolepsis y analepsis, incluso hasta con anacronismos, que violan la linealidad de la novela. V. gr., este pasaje: "El descenso, hacia abajo, cada vez más profundo. No hay fondo. La caída es lenta. Todo ese recorrido, todo ese viaje ha sido cuidadosamente preparado. Voy a ser elegido"¹³ (mío). Lo que consigue con estos juegos el narrador es romper cualquier linealidad del tiempo, cualquier esquema ordinario. La suspensión es definitiva. De manera demiúrgica, se iguala a esa neutralidad, y obtiene el otro tiempo, pues "sacré et fort est le *Temps de l'origine*, l'instant prodigieux où une réalité a été créée, où elle s'est, pour la première fois, pleinement manifesté, l'homme s'efforcera de rejoindre périodiquement ce Temps naturel".¹⁴ Integración con la totalidad que tanto busca, con el origen al que quiere integrarse. Visto desde el otro lado, ¿pero desde éste? El narrador nos habla de un pasado desde su presente, y peor aún, nos habla desde el futuro. En la narración, leído en su contexto inmediato, lo que se entiende es que el narrador puede ver hacia el futuro, saber lo que le espera. Pero esto es falso, porque sus plausibles capacidades videntes se reducen al *ahora* cuando por fin sabe algo, en que escribe sus Memorias, en el constante proceso de revelarse a sí mismo. Todo lo cual, *ahora*,

¹³ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 44.

¹⁴ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane* p. 73.

refuerza la idea de que tiene algo especial, y que por tal motivo lo eligieron para recorrer el rito de la búsqueda de Beatriz.

Tomado en el sentido que quiere transmitir el narrador y no Melo, de esta cita podemos resaltar lo siguiente:

1º El viaje sigue un dibujo cuidadoso hecho con antelación por alguien más. (Esquema del rito)

2º El narrador se asume como el elegido, como ése que no conoce nada pero que lo sabe todo, que tiene derecho a buscar a Beatriz.

Es decir: En este momento, hay dos tiempos que funcionan a una, a los que hay que añadir el de ese pasado que, por su forma y significación ("Voy a ser"), se proyecta al futuro. Todos estos tiempos, que son, en general, el pasado hacia el presente, el conjunto de historias desarrollándose hasta ese momento en que el narrador emplea en narrar. Es decir que, en realidad, todo sigue su orden, pero en la novela tenemos que, antes de vivir y escribir, el narrador sabe lo que aún no sabe, *violando las reglas temporales*. Ya cité arriba lo que representaba el tiempo primigenio, y no es de extrañarse que, en la vaga asimilación del brinco que da a ratos, intente de continuo violarlas, volviéndose una ceremonia, con su liturgia, sus partes a cumplir y sus participantes. Así, se ve convertido en un hombre religioso, para quien "la réactualisation des mêmes événements mythiques constitue son plus grande espoir"¹⁵.

De este modo puede participar en nuestra temporalidad y en la alterna, permitiéndose otra visión de las cosas. Por ejemplo: en medio de una narración que apenas comienza, el personaje principal se aleja

¹⁵ ELIADE, p. 95.

de ella, y nos otorga un paréntesis sin que parezca tal. La sensación inicial del lector es de sobresalto, porque no repara del todo en que *no* es la narración, sino una *reflexión* sobre lo que para él fue (es) eso que nos está contando. Es casi como si lo viéramos sentado, escribiendo, juzgando lo vivido:

Sucedió al fin una tarde como esta, hace un año, en un verano parecido: tiempo imprevisible, días largos, repetición de todas las cosas. Sin embargo, me parece que fue hace mucho tiempo, en una edad olvidada, irreconocible, no transcurrida. Pudo haber sido hoy pero casi estoy seguro de que pasó, que está sucediendo mañana¹⁶.

Para el que escribe, hablar del presente, del futuro o del pasado mezclados, como lo he intentado mostrar, y como puede comprobarse en más de un autor, no puede causar mayor dificultad que la de engarzar todo correctamente como un buen orfebre. La causa: abolir el tiempo en la narración para obtener uno nuevo, en movimiento, dúctil, que le dé la libertad de transplantar aquí y allá, a placer, personajes, sitios. Y por dispares que sean el tiempo de la redacción y el del texto, siempre se unifican en el presente perpetuo de la lectura, en donde se da la suspensión del nuestro (aunque nosotros estemos signados siempre por él), al sumergirnos en otro mundo, ficticio y real a la vez. Pero él, el narrador, no puede escapar a su circularidad, por más que lo intente, porque como cualquier personaje, objeto o situación de no importa qué texto, el narrador tiene una limitante, que es hasta donde llega el relato: más allá de lo escrito, no hay ni pasado,

¹⁶ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 63.

ni presente, ni futuro:el vacío. Así, forma y fondo, espacio y tiempo se corresponden en un discurso único, algo así como el *cronotopo* de Bakhtine.¹⁷

¹⁷ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*: "Chronotope, ce qui se traduit littéralement par « temps-space »: la corrélation essentielle des rapports spacio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature", es decir "une catégorie littéraire de la forme et du contenu", p. 238.

ELEMENTOS TEXTUALES O GRÁFICOS

EN LA NOVELA, más que en sus otros libros, Melo ensaya maneras de decir las cosas, manipulando todos los elementos que tenga a la mano. El tabascruzano trabaja con los tiempos verbales para poner a los personajes y al narrador dónde, cómo y cuándo éste quiera, sienta o pueda. Tal recurso se opera a nivel de la frase, de la palabra. Pero hay más: unos que atañen a este nivel, que sería el lexicográfico; uno más amplio, que afecta párrafos, y hasta episodios enteros inclusive: el micro y el macrorrelato; y por último, uno que toca todo lo que rodea a este discurso: comas, guiones, comillas, paréntesis, puntos, etc... En este ensayo revisaré los dos últimos.

Normalmente, en sus libros de cuentos, Melo se había atenido a la convención del uso, para diálogos, del guión¹⁸, y de las comillas, cuando había la necesidad de citar algo textualmente, sea lo dicho por alguien, sea un texto¹⁹. Los paréntesis servían para marcar una intervención o el pensamiento de los personajes, como un *aparte* teatral. Así, en *La obediencia nocturna* "en el nivel literal, donde los símbolos son motivos cualquier unidad, incluso las letras, puede tener importancia para nuestra comprensión".²⁰ Una de las estructuras de lenguaje que más utiliza Melo es el diálogo, ya sea externo, o el

¹⁸ Juan Vicente MELO, *Los muros enemigos*: "La muchacha apagó el cigarro y encendió otro, enseguida. Lo aplasto.//No me gusta fumar.//¿Qué le gusta?//Nada", p. 87.

¹⁹ Juan Vicente MELO, *Fin de semana*: "inquiría por la salud de los niños ('¿tiene tos ferina?, ¡Qué barbaridad, con lo contagiosa que es!')", p. 53.

²⁰ Northrop FRYE, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. p. 209.

interno del narrador, que vive con sus pugnas entre lo "ideal y bobo" (1) y lo "real o crudo" (2):

[1]Tengo miedo: Padre nuestro que estás en los cielos. [2]Da lo mismo, a la mierda todo. [1]Pero tengo miedo.: Santificado sea tu nombre. [2]Un día le dije a Enrique que no creía en Dios. [1]No es cierto, no es cierto. Quiero estar en la fotografía, sentado en una silla, al lado de otras sillas y de mis padres y mis hermanos. Quiero bañarme, afeitarme, lavarme los dientes, arreglar mis libros, leer, estudiar, volver a la escuela. Aquí estoy solo, temblando de miedo mientras afuera todo está en orden y en su sitio. [2] Quiero levantarme y salir. Tomar otro ron. Caminar sin rumbo fijo y tomar otro ron hasta quedarme dormido. Un día compraré cortinas para que no me despierte el sol, el amanecer. Odio el amanecer, me asusta. [1]Pero también me da miedo la noche. *Beatriz, Beatriz*. [1]Quiero ser honorable. [2]Me río. Lo que quiero es otro ron. A la mierda con eso de la honorabilidad. [1-2] Tengo miedo.²¹

El subrayado es mío, para mostrar que, como en ese momento esperamos la réplica de 2, y aparece la palabra Beatriz, no es posible adjudicar la expresión a ninguno de los dos, remarcando que en ese "tema", no hay ninguno de los que discrepe: existe la necesidad de Beatriz, de lo que ella representa. Por eso la invocan. Asimismo, ejemplifica bien la crítica que hay dentro del discurso mismo de autor, que no acepta una versión única de las cosas. Cada una defiende lo suyo, sin dejar de estar en permanente comunicación, ya que "la bisémie du discours bivoque intérieurement dialogisé, est grosse d'un dialogue, et laisse, en effet, faire maître des dialogues de voix réellement séparées".²²

Pero no nos alejemos. Queda pues ejemplificado el diálogo interno o discurso interior en *La obediencia nocturna*, que no presenta marcas gráficas de ninguna índole, salvo el punto entre uno y otro.

²¹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 19.

²² BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, 149.

Pero, ¿qué sucede con los demás? En los primeros diálogos que refiere el narrador parece no haber mayor problema, porque los introduce con guiones, y si por azar están “dentro” de él, en su cabeza, lo hará con comillas. Luego, y sobre todo cuando tiene la percepción alterada por el alcohol, muta y mezcla todas estas formas de resaltar una intervención “vocal”.

Llegado a este punto, deberé hacer un paréntesis para tratar, aunque sea en pocas líneas, el tema del alcohol y la consciencia alterada.

En un episodio de unas 20 páginas o más (del que hablaré todavía más abajo, analizando otras técnicas de Melo), como réplica al “-No me gusta beber”²³ el narrador, Marcos le espeta: “-Idiota. Beber es como si Dios estuviera contigo”.²⁴ Jünger dice en su interesantísimo libro *Aproches. Drogues et ivresse*, que el vino es “Sang de la terre, à la fois, et sang des dieux”.²⁵ Aunque para corroborar lo que exprese Marcos no necesitamos ir tan cerca. Bastaría recordar a Dionisos y las fiestas que se hacían en su honor y que precedía. Para entender a Marcos, sería suficiente mirar con otros ojos las cosas.²⁶ Percibir que el alcohol no sólo es un alterador de los sentidos, cuyo fin sería ensanchar la experiencia más allá más allá de sus fronteras. Gracias

²³ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 84.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Jünger, *Aproches. Drogues et ivresse*, p. 29.

²⁶ Jünger: “à mesure que la civilisation gagne du terrain, les voluptés calmes que l'on trouve au bord des champs de chanvre et des pavots s'abolissent. D'une part, l'accélérateur devient trop puissant ; de l'autre, au sein de la réduction générale, les images mécaniquement produites et reproduites, qui cernent le regard et le limitent à la manière de coulisses, suffisent, ou semblent suffire. Les rêves collectives chassent les songes individuels, le monde des images intérieurs est recouvert par les extérieurs” p 29.

al mito, podemos *aprender* más todavía de lo que cifra el beber, el embriagarse en *La obediencia nocturna*. Para que el mito, cualquiera que sea, pueda ser efectivo, debe mantenerse a través de la repetición. En la novela, la ciclicidad es, en tiempo normal, de un año,²⁷ y cada nuevo eslabón es, *necesita ser* diferente. El alcohol permite a cada uno de los elegidos, con la distancia espacial y física que media entre uno y otro, ser el mismo hombre que busca, y como hemos visto, sumergirse en un tiempo único. Es la llave para entrar en los dominios del absoluto deseado, gracias a su persistencia, a su obstinación.. A fin de cuentas, el rito, la celebración en que se actualiza el mundo, *es, pervive*.

Bajo los efectos del alcohol o del rito, en estas páginas la novela nos señala la conversación, los pensamientos, y las narraciones que tienen lugar, entre paréntesis, con dos puntos o con, por qué no, guiones. Al principio de este largo episodio *dialogado*, todo es "normal":

"-Marcos...

-Te voy a mostrar las otras habitaciones"²⁸.

Pero más tarde Melo juega con la "realidad" de las acciones, creando una confusión entre lo que sucede y lo que el narrador no quiere creer. El diálogo continúa, pero ya no lo hacen como si hablaran. A exigencia expresa de Marcos, el narrador le pregunta "-

²⁷ MELO, *La obediencia nocturna*: "Hace más de una año, en un verano como parecido", p. 63. "hace casi un año", p. 17. "esto sucedió hace un año, en un verano parecido", p. 174.

²⁸ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 19.

¿Por qué quieres que me emborrache?”.²⁹ La respuesta la ha dado antes el Maestro de ceremonias: porque así estará mejor preparado, capacitado para hablar; porque estar borracho es como estar cerca de Dios, *ergo* sentirse “divinizado”. En suma, ser capaz de lo no-ordinario. Por eso, a partir de la respuesta de Marcos, hay un nuevo cambio en el modo de presentar la continuación del “diálogo” que han tenido. Hasta ese punto sus participaciones habían sido introducidas por un guión largo. A partir de este punto, los personajes, como si fueran parte de una pieza de teatro, ven presentados por sus nombres el diálogo que tienen. Y eso no es todo, sino que sus *parlamentos* están entrecomillados como si fueran una cita, o un pensamiento. El cambio obliga a una pregunta: ¿cuál es el origen de la alteración? A partir de lo que hemos visto, lo que presenciamos propiamente no es un diálogo. Más bien, una cita. *De un diálogo*. Y así es, pero éste es un diálogo diferido, recuperado. Como veremos más adelante, cuando los personajes “hablan”, utilizan *guión*, sin que su nombre anteceda su intervención. Así que no hay más opción que pensar en dicha conversación, pero no inmediata, y, telepática... Por lo que vemos, el vino, único, desencadena distintas reacciones, ofreciendo lecturas heterogéneas.³⁰

²⁹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 93.

³⁰ Iouri TYNIANOV, “La notion de construction” en Tzvetan TODOROV. Tan “viejo” el texto, y pareciera que lo acaban de redactar: “On ne tient pas compte du caractère qui dépend du rôle et de la destination de ce dernier. Pareillement, on ne tient pas compte du fait que, dans le mot, il n’y a des éléments non équivalents qui dépendent de la fonction concrète du mot; un élément peut être pronne aux dépens des autres, qui, en conséquence, se trouve être déformés et parfois même dégradés, jusqu’à n’être que des accésiors neutres”, p. 126.

Por tal razón, Marcos le había pedido, exigido al narrador emborracharse: para poder realizar cosas que de ordinario son imposibles.

Ahora veremos la primera influencia (la otra es el cine), de diferentes disciplinas afines *no narrativas per se*. Para representar los diálogos entre los personajes Melo, va a servirse de la técnica teatral, y como he dicho, muy a su manera:

Enrique: 'Enferma, sus padres le prohibieron que viniera [...]
 Yo: '¿Enferma? Quiero verla, necesito verla'
 Enrique: 'Mañana estará curada. La verás'
 Marcos (a mí): 'Escucha con atención el Gravatocopio [...]
 Yo: '¿Dónde está Beatriz?'
 Enrique: 'Enferma, siempre está enferma [...]'³¹.

Este es el diálogo telepático que tienen, porque el otro es real, o al menos lo aparenta. Nótese esa pequeña acotación-narración en el parlamento de Marcos, cuando le habla al narrador, porque páginas antes, ese paréntesis del que tanto he hablado:

(Me sirve otro ron). (Yo le digo, tratando de que mi voz sea clara, pausada:)
 - No, Marcos. Esto es absurdo (Esa sonrisa, por Dios, Marcos, basta, no te burles de mí.) No logro adivinar lo que es, lo que quiere ser este experimento. (Tomo más ron. Respiro. Enciendo un cigarro. Me tiemblan las manos.) Además, tengo que ir a la facultad. (Apago el cigarro. Un trago más de ron.),³²

³¹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 95.

³² MELO, *La obediencia nocturna*, p. 86.

ese paréntesis, repito, había servido para 1) representar una descripción, 2) lo que piensa el narrador, 3) una narración. Para diferenciarlos y subrayar su carácter anómalo, las he nombrado "estas" anteponiéndoles "acota", que dan la *acotanarración*, la *acotadescripción*, y el *acotapensamiento*, señalando que son característicos de la obra meliana, y más aún, de *La obediencia nocturna*. Estas "categorías" cumplen la doble función que expresa cada término para darnos la información a la que no podemos acceder dentro de la novela, porque, en este caso, nosotros, lectores, actuamos como escuchas, y nada nos indica qué es lo que hacen, qué piensan, cuál es el entorno. Sin embargo no son fijas, ya que más adelante, en la página 89, hay un párrafo en donde el narrador invierte la función que les había otorgado hasta entonces:

Marcos me sirve otro vaso de ron. (Bebe. Para descifrar enigmas hay que estar borracho.) Sonríe. (No tengas miedo, tómame la mano —la derecha. Enrique te espera en la Catedral. Mi verdadero nombre es Enrique y no Marcos; el señor Villaranda puede ser mi padre —o no. Adriana, tu hermana, ha sido bautizada ahora con el nombre de Beatriz. ¿Cómo se atrevió a hablarte de ella? Es indigno, es indecente.) Se queda callado un momento y vuelve a preguntarme si me gusta el lugar.
-¿Quieres oír un disco?"³³

Como vemos, las descripciones están en el cuerpo del texto, y los diálogos se abren y se cierran por paréntesis. Pero, ¿por qué no pone este último "diálogo" también entre paréntesis? O a la inversa, ¿por qué no ha puesto todas las demás "citas" con guión en punto y aparte, si indudablemente sigue el hilo de la conversación? A mi

³³ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 89.

parecer, afirmo que lo que había propuesto más arriba: estamos hablando de conversaciones telepáticas. Lo que sucede es que, de tan sutil que todo ha ido transformándose, el lector no se da cuenta muy bien, y basta con un verbo en, supongamos, futuro, para que haya un “diálogo de tiempos”, y al que si le añadimos el cambio en las puntuaciones, no es difícil imaginar que pueda perderse olímpicamente.

ALTA TENSION

EN LO QUE CONCIERNE a las macroestructuras, hablaré de otro recurso del que se vale para crear tensión en el lector: la constante negación de la validez de lo que llama "Inicio", el cual busca para saber cuándo comenzó su situación lamentable.

Como resumí al principio de este trabajo, el narrador nos cuenta su vida en la casa materna, y cómo ahí fue expulsado tres veces de lo femenino: Primero, cuando acaban los juegos con su hermana Adriana, debido a una transgresión de cierto límite, por la que se da la concreción física de la relación "incestuosa" que llevaban, cometida por el perro tigre, quien simboliza los impulsos *eróticos*, que no sexuales, del narrador. Pero no, dice éste, "ese no puede ser el principio de esa historia. Lo sé porque cuando camino por la calle y veo un perro, me escondo [...] Estoy seguro que un día el perro tigre va a aparecer, de pronto, y me devorará".³⁴ Entonces, buscando el principio, se dedica a buscar-narrando otro principio. Pero cuando al parecer ya lo tiene, vuelve a rechazarlo. Un día, a punto de partir de su hogar materno, luego de la muerte de su madre, y de que la casa ha caído en las manos de su tío paterno, le pregunta a su hermana si está embarazada, esperando un no como respuesta para saber si tiene todavía algún asidero, y a pesar de que la respuesta es positiva y el narrador se queda sin ninguna raíz a lo femenino, rechazó este

³⁴ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 33.

nuevo comienzo: "No, Adriana, ya no quiero, no me obligues. Todo éso está muerto, definitivamente terminado. Me equivoqué otra vez. Éste tampoco es el principio. Aquí está el retrato Beatriz."³⁵ Y, como en este instante de la narración carece de algún recuerdo del cual afianzarse, invoca a Beatriz, dejando bien claro que no hay retorno.

Sin embargo, no será sino hasta la transmisión de la fuerza por parte de Enrique que acepte este origen como el principio. Aún descalificará algunas versiones de quién se acercó a quién, si Enrique al narrador o a la inversa: "Para mí, sería mejor contar otra cosa, contarlo todo al revés [...] Me gustaría decir que era yo el que ordenaba y él quien obedecía [...] Pero tengo que aceptar que el perrito soy yo",³⁶ o de quién se emborrachó, él o Enrique, en la fiesta de intelectuales, su primer contacto con el mundo que lo perdería: "No recuerdo lo que comentó Marcos.//Pero también ésto es mentira. Las cosas no sucedieron de esta manera. Todo fue al revés."³⁷

Todas estas refutaciones y constantes reescrituras para hallar el verdadero principio originan en el lector una cadena de "Desarrollo-Clímax-Anticlímax continua, y un constante desasosiego y descontrol, porque no puede *acumular* la información que recibe, sino que como la va recibiendo la va desechando. Le deja las manos vacías a nuestro pío lector, y le crea una tensión irresoluble, porque espera con mayor ansiedad cada vez más el mentado principio. Ahora, si lo vemos como una estructura que se repite, como si fuera un mito, de nueva cuenta, la voluntad autoral de Melo se hace presente más allá de lo esperado,

³⁵ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 42.

³⁶ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 46.

³⁷ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 56.

y nos muestra la capacidad que tiene para manipular sus recursos, insertándose en lo profundo de las formas "orgánicas" de la existencia.³⁸

Con lo que he revisado bastaría para dilucidar las grandes líneas sobre las que la mayoría los lectores han juzgado a *La obediencia nocturna* con las calificaciones que le aplican, pero hay aún otros, de los que no retendré más que dos ejemplos.

³⁸ FRYE: "La forma fundamental del proceso es el mantenimiento rotativo o cíclico, la alternancia de triunfo y decadencia, de esfuerzo y reposo, de vida y muerte" p. 210.

MICRO-MACRORRELATOS

EN EL APARTADO de la Transtextualidad, hablaré sobre el valor que tienen los intertextos o hipotextos recuperados por Melo insertos en *La obediencia nocturna*. Aquí mencionaré los micro y los macrorrelatos³⁹.

Melo gusta, ya he dicho, de la reescritura, más todavía si es para *afectar* al lector, detenerlo y ponerlo a pensar en dónde oyó o leyó tal cosa. En ocasiones intenta o parece burlarse de él, porque es él mismo quien le pone las “trampas”. Por ejemplo, de una frase puede formular un episodio, como el de la *Cenicienta*, o el de las *Putas*, o a la inversa, de toda una parte del libro, hace un resumen, un microrrelato de la talla de un párrafo, o menos.

Al hablar de la modernidad del *Nouveau-Roman*, de sus intereses y de sus características, Robbe-Grillet dice que la descripción:

ne parte de rien; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance –ce qui ressemble le plus à un point –à partir duquel elle invente les lignes, des plans, une architecture; et on a autant plus l'impression qu'elle les invente que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc.⁴⁰

³⁹ Entiendo por microrrelato todo texto breve que contenga los elementos esenciales para satisfacerse como historia. El ejemplo clásico, es el cuento de Monterroso “El dinosaurio”. Por macrorrelato, toda aquella concatenación de diálogos, narraciones, digresiones, microrrelatos, que construyen una historia de mayor amplitud que el micro.

⁴⁰ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, p. 127.

La definición calza perfectamente con las descripciones e historias de Melo, que se hace extensiva a su capacidad como escritor. Y para muestra, *otro* botón. Cuando Marcos está en esta famosa y larga conversación, indicándole al narrador sus deberes como elegido, le dice que "para que haya amor se [sic] necesita haber traición"⁴¹, y le pregunta "Dime, ¿has traicionado a alguien?"⁴², este se suelta y habla de la traición que le fue hecha cuando pequeño:

—No, todo sucedió al revés. En una ocasión, cuando yo era niño, apareció de pronto, un perro. No sé de dónde venía ni cómo se llamaba. Apareció simplemente. Un hermoso perro, dócil, atento a mi menor signo, echado siempre a mis pies, durmiendo al lado de mi cama, vigilando mi sueño. Un día me mordió y lo maté.⁴³

La respuesta es tan buena a los ojos del sacerdote que lo urge a seguir bebiendo ("Otro ron"), para que continúe con la narración: "-Y Adriana, el objeto de mi amor, huyó del jardín encantado, ya no pudo ser hechizada. No me escribe, no me habla. Ya no la conozco".⁴⁴ De este modo, el narrador, en unas cuantas líneas, despacha lo que en la novela ocupa páginas y páginas. Lo relevante de esta disminución reside en que es retrospectiva, y no se proyecta hacia el futuro. Caso que por lo demás no está aislado. En varias ocasiones rescribe estas *archi-experiencias*, donde nos revela matices nuevos e interesantes de todos los personajes de la novela.

⁴¹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 92.

⁴² *Ibidem*

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 92-93.

Para concluir este apartado, me referiré a un caso en que el microrrelato sea lía a la influencia del cine en *La obediencia nocturna*.

Contaminación cara a los antinovelistas franceses y ya utilizadas por Juan Rulfo, las "secuencias" cinematográficas literarias *reflejan* lo que podría verse si asistiéramos a la proyección de una película, con las obvias diferencias de medios. Melo, en uno de los episodios finales de la novela, conjuga narración y dramatismo al dibujar escenas perfectamente diferenciadas, como cuando una cámara registra un solo encuadre, y después se edita.

Todo comienza cuando el narrador entra a un restaurante, espantosamente crudo, y el mesero lo sienta en una mesa, de la que se cambia pues que no le agrada ya que no le permite *ver* a su gusto todo el sitio. Bien instalado, se dedica a observar "quiénes están". De las ocho mesas que visualiza, hace en un principio un inventario, y luego una recuperación de lo que sucede en cada una, sin que le importe "violiar" la distancia que se suele respetar en los restaurantes, al *fijarse* en los comensales de forma descarada.

Y al seguir la "mirada" del narrador, asistimos a una cómica y rara grabación, en donde notamos "Paneos" (del sitio, deteniéndose en una pareja de extranjeros, de cuya conversación "no es posible escuchar y transcribir sus palabras",⁴⁵ frase que resalta la labor que el narrador lleva como escriba-escriptor), "*medium shots*" ("Él debe tener cincuenta años y habla animadamente, moviendo unas hermosas y largas manos con elegancia. Los escasos cabellos blancos están apropiadamente cortados"),⁴⁶ "*close ups*" ("Detengo mi vista en una

⁴⁵ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 165.

⁴⁶ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 163.

perla que sobresale de su mano izquierda, arriba del aro que debe recordarle su matrimonio. Me gusta porque esa pequeña, hermosa, perfecta perla de pronto se ve azul, gris, negra”),⁴⁷ cambios de enfoque (como si pasáramos de los ojos del narrador a los del concernido: “Mesa dos: el niño pregunta por qué es un gusano y pide explicaciones. Ese nombre nos pusieron, explica el que debe ser su padre”).⁴⁸

Por supuesto, el transplante lleva la marca de Melo, y como un género híbrido, le permite mayores libertades, con lo mejor de ambos. De esta manera, las secuencias no quedan exentas de un rasgo semántico extra. A los comensales les adjudica un mote, para su detrimento, a causa de algún cariz sobresaliente de su persona o de su expresión corporal, por lo que se ven reducidos a meros géneros, acciones y reacciones: “Mesa tres: veo a una pareja. El elemento masculino, torpemente aprieta la mano del elemento femenino, que cede a la presión. Masculino besa la mano y Femenino la retira después de comprobar que la estoy mirando. Femenino dice algo en voz tan baja que no es posible escuchar y transcribir sus palabras”.⁴⁹ En conjunto, los personajes que habitan este restaurante dibujan un interesante esquema de la sociedad, donde hay de todo: familias demasiado decentes, inmigrantes humillados, homosexuales, prostitutas en ciernes, seres con lenguajes o un código, o demasiado idiotas para recibir tal apelación: “Ajajá, dice la mujer. Sí claro, dice el

⁴⁷ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 164.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 165.

hombre. Ujújú, dice la mujer. Por supuesto, dice el hombre. Y de pronto, los dos deciden ir al baño".⁵⁰

Por supuesto, resumidas, las cuatro páginas con la escena en el restaurante no pueden ser percibidas como lo que son: unas de las más logradas de Melo, porque en ellas despliega su talento en uno de sus intereses predilectos: el humor, la ironía. Queda pues la invitación a visitarlas y leerlas.

⁵⁰ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 166.

TRANSTEXTUALIDAD

COMO UNA DE LAS TÉCNICAS escriturales más utilizadas por Melo en *La obediencia nocturna* y en otros de sus relatos, se encuentra el de la recuperación de otros textos, estilos o historias que son del dominio común. Siguiendo en esto a Genette,⁵¹ desde el intertexto (la cita, el pastiche y la alusión) hasta la transformación, Melo trabaja y retrabaja fragmentos de textos o textos enteros a través de la escritura como medio estilístico, sin que le importe demasiado confesar que "Por ejemplo, en *La obediencia nocturna*, hay un párrafo completo del *Voyage au but de la nuit*, de Celine"⁵² (a quien, por lo demás, conoció en su vida literaria parisina, cuando fue becado para realizar una especialización de dermatología en el hospital Saint-Louis). Dentro de la novela, es posible ver el texto de *Réquiem* que sirve de paratexto

⁵¹ Gerard GENETTE, *Palimpsestes*: Para Genette, hay al menos cinco categorías en el análisis de texto, según sus características. La primera es la Intertextualidad, que representa toda inclusión de algún fragmento perteneciente a cualquier texto previo dentro de uno nuevo. Los niveles de "literalidad" indican el trabajo que han recibido cierto intertexto al llegar a sus destino final, que van de la cita, al plagio o pastiche y a la alusión.

La *Paratextualidad* se refiere a lo que acompaña y enmarca un texto: títulos, subtítulos, notas, epígrafes, etc., que son parte esencial del mismo, pues ofrecen marcas autorales que conducen hacia una dirección semántica específica.

La *Metatextualidad* es el discurso que se crea alrededor de otro con el fin de comentarlo. Por excelencia, el mejor ejemplo es la relación crítica.

La Hipertextualidad es toda relación que una un texto B (llamado *Hipotexto*) con un texto anterior A (llamado *Hipertexto*), sobre el que se inmiscuye de manera diferente al comentario.

La Architextualidad es la taxinomia para adscribir las obras a un género (Novela, Teatro, Poesía): Pp. 7-13.

⁵² Mario MUÑOZ, "Entrevista a Juan Vicente Melo", *El Nacional*, 14 de mayo, 1989, p. 39.

(epígrafe), como historias del dominio público (*la Cenicienta*) o versiones enteramente libres de alguna idea narrativa o algún rasgo que de algún otro escritor le pareció importante. De tal forma, lo que haré será documentar y comentar algunas de las apariciones de intertextos e hipotextos en la novela.

Los intertextos más claros de filiar porque no representan ninguna alteración, son las citas. De esta categoría hay bastantes en *La obediencia nocturna*, de las cuales sólo trataré tres, dos ahora, y una más que incluí en el apartado que he hecho dedicado a la presencia de Cortázar en la narrativa meliana.

Durante un diálogo que el Marcos y el narrador tienen, acerca del cuaderno del señor Villaranda que este tiene que descifrar, el primero dice: “Mientras los niños crecen, tú, con todos los muertos [/] poco a poco te acabas. ¿Conoces ese poema? No, ¿verdad? Está en el cuaderno”,⁵³ que es el verso inicial de la “Segunda parte” de *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*.⁵⁴ Este es uno de los pocos casos en que un intertexto tan declarado no repercute en la narración o en los acontecimientos, sino que aparece como mera erudición (por parte de Melo) y como ejemplo para el narrador que debe encontrar su exacta significación, y comunicárselo al señor Villaranda, que por eso le dieron casa, comida, dinero: todo para que realice su labor de exégeta, de elegido. Ahora que, si se lee entre líneas, bien podría adjudicarse a la madre muerta que no deja de aparecer y hablar a los amigos de su hijo (el narrador), como a él mismo en sueños o delirios, pues sigue “viva”, preocupada por la suerte de su vástago. Más

⁵³ Juan Vicente MELO, *La obediencia nocturna*, p. 89.

⁵⁴ Jaime SABINES, *Antología poética*, p. 371.

relacionado con el texto, está la inclusión del verso de una tragedia francesa de Racine: "*C'était pendant l'horreur d'un profonde nuit*".⁵⁵ Su contexto es el del Acto IV, Escena 5:

Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe?)
 Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.
 Je l'évite partout, partout il me poursuit.
 C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit⁵⁶.

La pieza es *Athalie*, y el momento al que se refiere esta cita es cuando la reina del mismo nombre va a contar a los sacerdotes hebreos el sueño que la persigue para que le ayuden a comprender su sentido. La interpretación revela que pronto va a ser derrocada. Obviamente, la reina se crispa y desea acabar con el niño que habrá de hacerlo. Para la novela, lo importante es que el narrador, al igual que ella, ha sido visitado por un sueño, representado en este caso por Beatriz, que tampoco lo deja en paz, y que de igual forma, sin saberlo, lo llevará a su ruina. En otro aspecto semántico, remite, con la alusión a la luna, la pertenencia de lo que le sucede al narrador respecto a la noche. Todavía más, pues el verso está sacado del cuaderno, como parte de lo que hay que descifrar. Y como veremos en otro apartado, el eco de lo que hay en el cuaderno equivale a lo que hay de novela para nosotros, porque como novela de autoconocimiento (o de "aprendizaje", aunque no me parece que se adscriba tan bien a esta subgénero), lo que leemos es lo que redacta el narrador para conocer su propia historia y comprenderla. Así, texto sobre texto se arma la urdimbre en la que el lector corre el peligro de perderse, si no es

⁵⁵ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 74.

⁵⁶ Jean RACINE, "Athalie", en *Théâtre I*, p. 185.

atento –como lo pedía Cortázar⁵⁷, entre tanta referencia y autoreferencia externa que constituyen la historia.

Ahora bien, para hablar de las otras dos subcategorías del intertexto (Alusión y pastiche) como realidad en *La obediencia nocturna*, no es sencillo (ni lógico) pretender referir ejemplos "puros", pues rara vez existen tal cual.⁵⁸ Por lo que tendré que decidir adscribirlos, para resaltar algunas características, a una y no a otra clasificación.

Una de las voces narrativas más deslumbrantes de los finales de los años cincuentas y principios de los sesentas fue la de Elena Garro, quien en un período de cuatro años publicó tres de los libros más importantes para la literatura mexicana, cada uno de un género diferente. No es sorprendente que la mejor narradora, a mi gusto, no sólo de México en el siglo XX, sino de toda la lengua española, haya dejado sentir su influencia en aquellos que construían su carrera literaria a principios de los sesentas. Y Melo fue uno de los que recuperó algo de ella (de igual forma que, según he demostrado en trabajo, ella retomó y mejoró un cuento de Cortázar, "La noche boca arriba", logrando el texto que citaré abajo).

En *La obediencia nocturna*, en la parte en que Enrique conduce del brazo al narrador hacia la catedral para la transmisión de poderes, éste intenta rehusarse, pero no lo logra. Enfrente del edificio, relata:

⁵⁷ Julio CORTÁZAR, *Rayuela*: Capítulo "79", pp. 559-561, en donde propone su división de lectores-hembra o pasivos y lectores-machos o activos.

⁵⁸ GENETTE, *Palimpsestes*: "il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité [intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad] comme des classes éanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives", p 16.

Al fondo la mole de la Catedral parecía tambalearse. Grandes nubes blancas cruzaban el cielo y yo sudaba. Pero, como si todas las cosas estuvieran de acuerdo, el mundo se detuvo. La luz descendía sin acabar de caer sobre mi cara, resolviéndose en gotas de sudor que se amontonaban en la frente y ahí se quedaban pegadas. Los automóviles, el interminable detenimiento esperando el cambio de luz del semáforo, una simple sustitución de colores que permiten avanzar y librarse de esa insoportable y condescendiente espera incómoda. El aire: vapor asfixiante que se intensifica con el silencio, con el perfecto equilibrio de todas las cosas.⁵⁹

Con la metáfora de un acto cotidiano, en que los coches esperan el semáforo para continuar su marcha, el narrador simboliza el cambio de mundo, o más bien de realidad. Él, que hubiera querido detener el tiempo, obligado por una fuerza extraña, lo único que puede es darse cuenta de que es el mundo el que se detiene, pero no por su poder, por su deseo, sino porque, al presentarse Enrique-Melmoth con su cobaya en el lugar perfecto para esconder su crimen, todas las cosas dan paso a la terrible potencia que aquel representa. Y es a través de la luz que el "milagro" ocurre, por ella el narrador se da cuenta de que ya no está en *nuestro* mundo, sino en aquél donde deberá vivir durante un año. *Su tiempo, como su vida, ya son otros.*

A Laura, la protagonista de "La culpa es de los Tlaxcaltecas", le sucede algo similar, al principio del relato, en el primer traslado narrativo (último cronológico) de los años cincuenta a su época, la de la Conquista, de donde ha huido por cobarde, por "traicionera". En un viaje a Guanajuato, se descompone su automóvil, y su suegra la deja sola:

⁵⁹ MELO, *La obediencia nocturna*, p 66.

yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos para convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato [...] La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo [...] recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. Pero el tiempo se cerró alrededor de mí, se volvió único y percedero y no pude moverme del asiento del automóvil.⁶⁰

Para la protagonista, como para el narrador, hay una fuerza que se cierne sobre ella y le inflige algo contra lo que no puede nada. Ha sido atrapada por el tiempo, *su* tiempo, y es con la luz que se vuelve evidente el viaje temporal. La fragmentación en uno, su "irrealidad" en otro son las formas en que una misma potencia clarifica. La continua inmovilidad del ambiente, que es la misma: su situación no encaja en un principio en el nuevo tiempo-espacio, y no es sino hasta que alguien del otro lado les da entrada que pueden desplazarse a voluntad.

Tal vez pueda parecer excesiva mi aproximación, pero creo que ahí radica una de las intenciones de Melo: plagar el documento de infinitas referencias, para que salten al lector como ecos, que le remitan a algo, y lo pongan no solamente a pensar, también a dudar, pues a veces del mismo libro hay reminiscencias, o ecos de cosas ya desarrolladas (microrrelatos), o que van a servir como desencadenantes de episodios completos. Además, con la mínima modificación, cualquier texto deja de ser el que era.⁶¹

⁶⁰ Elena GARRO, *La semana de colores*, p. 13.

⁶¹ GENETTE, *Palimpsestes: un texto "ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre"*, p. 322.

Siguiendo con nuestro análisis, mencionaré a un gran escritor uruguayo tardíamente leído y valorado en su país como así en toda Latinoamérica: Felisberto Hernández. Apenas por los años cincuentas (finales) y sesentas, empieza a difundirse su obra, cargada de formas e ideas escriturales novedosas. Una de sus obras más representativas es *Las hortensias*. La trama versa sobre la afición que Horacio, un rico comerciante, cobra por las muñecas, las maniquís, al grado de pedirle a su amigo fabricante que convierta a la muñeca-maniquí de su esposa, Hortensia (de ahí el nombre del texto), en una paulatina modificación, en lo que llamaríamos hoy una "muñeca inflable". Lo que recupera Melo como una cita textual (hecha entre comillas) dentro de la novela, es una frase que no calca ninguna literal de *Las Hortensias*, pero que sí refleja la idea central del ruido de máquinas que se oye todo el tiempo en casa de Horacio⁶², cuya diseminación por todo el relato conduce al lector junto con el personaje principal hacia su trágico fin: "Algunas noches en este cuarto escucho el engranaje furioso de una máquina desconocida"⁶³. Otro tema que recupera Melo es una que otra idea acerca de estas muñecas-maniquíes que viven expuestas a la mirada de las personas. Idea que expresa el personaje principal, o Hernández mismo:

Horacio empezó a pensar que las muñecas estaban llenas de presagios. Ellas recibían día y noche, cantidades inmensas de miradas codiciosas; y esas miradas hacían nidos e incubaban en el aire; a veces se posaban en las caras de las

⁶² Felisberto HERNÁNDEZ, *Las Hortensias*: "puso atención a los ruidos de las máquinas", p. 12; "En este instante puso atención en los ruidos de las máquinas", p. 23.; "quiso oír [sic], por entre los huecos de la música, el ruido de las máquinas", p. 46; "y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección el ruido de las máquinas", p.57.

⁶³ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 176.

muñecas como las nubes se detienen en los paisajes, y al cambiarles la luz confundían las expresiones; otras veces los presagios volaban hacia las caras de mujeres inocentes y las contagiaban de aquella primera codicia; entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados⁶⁴

En *La obediencia nocturna*, Melo inserta, porque creo que no hay mejor palabra, el último episodio en la búsqueda de Beatriz, que es protagonizado por Gwendoline, una maniquí que Tula, la señora que le hacía la limpieza (y muchas otras cosas más), había comprado para no sentirse sola. Pero su nueva adquisición resulta ser toda una hipócrita profesional, porque de ser una pobre maniquí recuperada del “aparador de ese negocio tan sórdido”,⁶⁵ que se conformaba con cualquier cosa, pasa a ser una niña malcriada y exigente: “odiaba el olor de la cocina, de mi baño, y que deseaba bañarse en la tina de usted, bañarse con leche y perfumes”.⁶⁶ A tal grado se extralimita Gwendoline, que Tula debe matarla, desmembrarla. Para el narrador, sin embargo, la sorpresa no está en que Tula tuviese tal “Juguete”, sino que la haya matado. No que hablase con ella, ni que se pusiese a vomitar pescaditos (otro intertexto transformado, que reaparecerá adelante), que fue el motivo del “asesinato” de la muñeca.

En *Las Hortensias*, Hernández no llega al límite de transformar en seres hablantes, en Pinochos modernos a sus muñecas tan amadas. Pero Melo, que apuesta por la deformación, la extrapolación de los sentidos y, por ende, de las experiencias, no se detiene en convertir a estas muñecas en una virtualidad tangible. De lo más

⁶⁴ HERNÁNDEZ, p. 18.

⁶⁵ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 178.

⁶⁶ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 181.

ingenuo hasta lo más perverso, Gwendoline cubre el mismo espectro que el perro tigre (vid. Cita pág. 27), el culpable de que el narrador fuera expulsado del jardín mágico en su infancia: primero aparece como si nada, acompañándolos, para más tarde traicionar a sus dueños, sin que estos les den un motivo o justificación aparente.

Y este procedimiento, que va del pastiche al hipertexto, en el que interviene una modificación de la forma a la par de que el tema se ve también manipulado, halla eco dentro de la novela en otro tipo de hipotextos. Es decir, que lo que hace Melo es una transformación consciente y voluntaria y *no* una mera copia.¹

De igual forma, mencionaré rápidamente otros tres casos que me parecen notables, porque demuestran la cultura lectora de Melo, y la influencia que tuvo la literatura mexicana en él. En el primer caso mencionaré a Rulfo, a quien recuerda cuando, como ya mencioné, el narrador o sus conocidos hablan con su madre, quien está muerta desde hace ya un par de años (según la cronología interna de la novela). Y lo recuerda más todavía si reparamos en que lo que vive el narrador es en apariencia el transcurso de la iniciación a un rito. Sin embargo, efectúa en realidad un descenso a los infiernos, a los suyos, donde se encuentra con su madre, quien es un ser vivo, sensible. Así, le dice (y cito un solo ejemplo): "hoy estoy muerta y me han enterrado

¹ GENETTE, *Palimpsestes*: Genette ordena los dos tipos de prácticas elementales "dans un ordre croissant d'intervention sur le sens de l'hypotexte transformé, ou plus exactement dans un ordre croissant du caractère manifeste et assumé de cette intervention, distinguant de ce fait deux catégories fondamentales: les transpositions en principe (et en intention) purement formelles, qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique), et les transpositions ouvertement et délibérément thématiques, où la transformation du sens fait manifestement voire officiellement, partie du propos", p. 293. Por supuesto, Melo se halla en la segunda categoría.

en una tumba blanca”,⁶⁸ abriendo una puerta entre “lo vivo” y lo “no-vivo o “muerto”, como queramos llamarle, haciéndonos partícipes de una preocupación que no deja tranquila a una alma atormentada por su descendencia: “pienso en lo que será de mi hijo porque tengo miedo por él”.⁶⁹

El otro intertexto es el de Juan José Arreola, con un episodio sacado de su novela *La Feria*. Entre las muchas historias que tejen la vida de Zapotlán el Grande, una es la del congala que hay en el pueblo. Una de las servidoras (que no lo es, *de facto*), es apodada la Concha, por tener un himen extremadamente duro. LO trágico de su vida es permanecer virgen, a pesar de haber intentado quitarse con un número desconocido de valientes el mote, y se libraría del *defecto* hasta que llegue un torero *tremendamente* dotado... En *La obediencia nocturna* tenemos al caso contrario. No es la puta quien debe ser *abierta*, sino el “torero”, *doblegado*. Porque de tan dotado, dice la puta con la que está el narrador: “A mí y a otras compañeras nos acabó, ¿sabes?, lo que se dice: nos desbarató, nos dejó casi imposibilitadas”.⁷⁰

Breve referencia, sin duda, pero que, como lo he dicho ya, nos clarifica poco a poco lo que he decidido llamar *ecos*, que son la voz de algún autor transformada en el cuerpo de la novela, pero que pervive deliberadamente para hacer un guiño al lector, para hacer de él “un cómplice, un camarada de camino [al cual hay que s]imultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del

⁶⁸ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 105.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 152.

autor",⁷¹ Es decir, doble carga al lector, que no sólo debe comprender (lo cual ya es arduo) el texto meliano, sino que debe responder a su manera con las citas. Por supuesto, si no se ha leído el hipotexto, difícilmente podrá saber que lo son. Sin embargo, esa es una de las propuestas melianas: el de tenderle puentes sin descanso al lector, que debe no digo ya atravesar, sino enfrentar siquiera.

Otra de las alusiones es a *En attendant Godot*, de Beckett. En esta pieza, los personajes Vladimir y Estragon, como el título de la pieza lo indica, esperan. Ahora bien, lo que me interesa señalar es que, en *La obediencia nocturna*, cuando el narrador tiene que ver a Beatriz, y sabe del compromiso por lo menos con algunas horas de anticipación, ¿qué es lo que hace? (cito un ejemplo sólo): "Llegué al Cardini con una hora de retraso. No me explico por qué hice eso. Tengo toda la tarde sin hacer nada, me vestí rápidamente y luego me quedé acostado en el sillón".⁷² Igual que los personajes beckettianos, cuando están dispuestos a irse, hartos de esperar desde quién sabe cuando a Godot: se levantan, dan dos o tres pasos, se detienen, se vuelven a sentar. ¿Por qué no se van? Por la misma razón que los invitados (trayendo a colación otro caso semejante, el del *Ángel exterminador*, de Buñuel), no pueden salir siquiera del comedor de la casa, atrapados por un hechizo al que hay que repetir concienzudamente para invertir sus catastróficos efectos. Y es que en el curso de la lectura, en más de una vez el lector se interroga el porqué del narrador a dejar pasar las horas, el porqué a no ir si tiene

⁷¹ Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, p. 560.

⁷² MELO, *La obediencia nocturna*, p. 167.

Olalla. La tercera, Cathy. Luego siguen Rose, Sofía, Aurelia. El gran salón está inundado de sangre y cien dedos navegan".⁷⁶ Como hemos visto, no es la única vez en que el narrador, además de valerse de la proyección del microrrelato, y de frases esporádicas para desarrollar ulteriormente los macrorrelatos, tiende a deformar todo a lo grotesco, en un cierto sentido, una especie de carnavalización, pero negativa, aquella que desde los románticos tornó a la burla y a la risa no fructíferas, no-revitalizadoras (como afirma Bakhtine en su libro dedicado a Rabelais y la cultura en la edad media⁷⁷), que es precisamente lo que no pretenden el narrador y todos los que lo obligan a ser elegido, a buscar a Beatriz: poder devolverle al mundo la realidad de algo *Trascendental*.

Y nada mejor para representar esta búsqueda perpetua (aunque, de nueva cuenta, mostrando el lado negativo: el del fin del mundo), que el del judío errante. Este personaje aparece en *La obediencia nocturna* como un pobre huérfano, alguien que siempre ha carecido de amor y atención, lo contrario del narrador. Obviamente, este es un disfraz, momentáneo, pues para evitar que lo reconozcan, el judío debe esconderse, cambiar siempre de nombre y de residencia, hasta que llegue de nuevo el Cordero de Dios, tocando la trompeta del juicio. Por eso se confía al narrador porque ya está harto: "Pero no se puede esperar todo el tiempo porque las días pasan y los meses pasan y ¿ya ves?, precisamente la mano de amor ahora es grave. Quiero decir que ya he esperado demasiado tiempo 'lejos terriblemente de tu

⁷⁶ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 131.

⁷⁷ Mikhaïl BAKHTINE, "Introduction" a *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, pp. 10 y Subs.

nombre”⁷⁸. Y es él, el sin nombre, bautizado en una Sinagoga por el propio narrador como Daniel, quien le cuelga en una cadena, por la que lo increpan tanto Marcos como Enrique. Este, fúrico, creyendo que los ha traicionado,, “se acerca a la cama y de golpe arranca algo de [su] cuello. Mir[a] la cadena con la estrella de David”⁷⁹. Y, como sucede siempre, el narrador no sabe, no *recuerda* nada.

Cortázar, en las “Morellianas” de *Rayuela*, postulaba la teoría de crear una novela, no “la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes”.⁸⁰ Y lo que hace Melo con el personaje es enfrentarlo a situaciones que desconoce, a las que, en el momento de la narración no recuerda cómo ha llegado. Y no lo digo como mero recurso técnico, puesto que el narrador se embriaga todo el tiempo, y por lo mismo pierde la consciencia *ordinaria*, terminando con los sentidos alterados. Así, todo discurso, toda reacción es pura, ingenua, humana.

Por último, habiéndolo citado apenas, hablaré de la influencia que el argentino tuvo (al menos hasta donde puedo percibir) en Juan Vicente Melo cuya falta de mención en el corpus de la Crítica meliana me parece de lo más flagrante y escandaloso.

Ya desde el libro anterior a *La obediencia nocturna*, *Fin de semana*, datado en 1964, Melo había mostrado que conocía a Cortázar, y que una historia suya lo había impactado, al grado de crear otra, semejante y diferente. No me detendré a analizar la relación que hay entre “Lejana. Diario de Alina Reyes” y “Domingo. Día de reposo”,

⁷⁸ MELO, *La obediencia nocturna*, pp. 124-125.

⁷⁹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 134.

⁸⁰ CORTÁZAR, *Rayuela*, p. 657.

porque no corresponde a las líneas de este trabajo. Sólo resaltaré que el epígrafe del cuento meliano es de Cortázar.⁸¹

Para las fechas en que Melo iba ya escribiendo lo que resultaría ser *La obediencia nocturna*, sin que él mismo lo supiera, según lo dice en su autobiografía,⁸² hacia 1966, Cortázar era ya un escritor reconocido, debido a la publicación de la novela más revolucionaria de la década, *Rayuela*. No obstante, como lo acabo de mencionar, Melo ya lo conocía, junto con Garro y muchos otros escritores como cuentista, gracias a la edición mexicana de 1956 de *Las armas secretas* hecha por Juan José Arreola. De ahí que, a mi juicio, aunque sin tener una confirmación tanto del propio Melo (por evidentes razones), ni de los demás pertenecientes a la llamada Generación de la Casa del Lago, afirme que Cortázar haya influido tanto en Melo. Pasemos a las pruebas.

En la mencionada edición (y en otras que ya se podían conseguir), se incluía "El perseguidor", texto canónico en la bibliografía cortazariana. En él se habla de un verso de un poeta anglonorteamericano: "La postal representaba a Rómulo y Remo, que siempre le han hecho mucha gracia a Johnny (una de sus grabaciones se llamaba así), y decía: «Ando solo en una multitud de amores» que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas a quien Johnny lee todo el tiempo".⁸³ En *La obediencia nocturna*, incongruentemente por la edad, Adriana, la hermana del narrador, cuando son unos adolescentes, escribe en un rincón del que era su jardín de juegos:

⁸¹ MELO, *Fin de semana*: "El durazno cae en el plato y los pedazos de piel vuelven a pegarse en la pulpa.//JULIO CORTÁZAR 'Las armas secretas'", p. 65.

⁸² Juan Vicente MELO, *Autobiografía*, *passim*.

⁸³ Julio CORTÁZAR, *Cuentos completos 1*, p. 237.

"Ando solo entre una multitud de amores",⁸⁴ verso que en la página 68 volverá a oír el narrador pero de los labios de Enrique. Como puede notarse hay una ligerísima variante, que no cambia el sentido del verso.

Melo no sólo recupera estos indicios que disemina a lo largo de la narración, sino que incluso se atreve a hacer un pastiche cortazariano:

Te vas a matar, viejo, le hubiera dicho. Y vas a matar a todos los que están parados en esta esquina viejo. Y no sólo no lo sabes tú. Ellos tampoco. Los pobres, tú y ellos, viejo, anda, detente, es fácil: frenas, frenas, dulcemente, suavemente, simplemente, rápidamente, exactamente, en el momento preciso, unos cuantos pasos antes de llegar a la esquina, velozmente, sabiamente, como si ya supieras que con ese simple gesto nadie puede morir. Y luego, acabas de hacer el servicio y te vas a tu casa y estás con tu mujer después de cenar. Y ellos, los que están parados en la esquina, se van al cine, a cenar, a dormir y a levantarse pasado mañana.⁸⁵

En este párrafo podemos notar la huella de Cortázar en el encadenamiento de acciones, en la repetición de la palabra "viejo", y en la iteración de los "mente". Basta tomar alguno de sus relatos, como "Una flor amarilla" o cualquier otro en los que haya más diálogo con personajes populares que narración. Y, para mayor prueba, ábrase *La obediencia nocturna* en no importa qué página y se verá que es una escritura "extraña" al resto, y que para ser incluida dentro del relato y no se pierda el *modus* narrativo, es adjudicada al mesero que le entregó antes la zapatilla....

⁸⁴ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 27.

⁸⁵ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 118.

Y para concluir, referiré la segunda parte de la transformación que hizo Melo con el episodio de Gwendoline, la que se refiere a los motivos de Tula para deshacerse del maniquí.

Si recordamos bien la historia de "Cartas a una señorita en París",⁸⁶ de Cortázar, hay un hombre que, luego de intercambiar su departamento en París, llega a Argentina, donde tiene que cumplir diferentes obligaciones: traducciones, ensayos, compromisos de diversa índole. Sin mayor problema en la vida, tiene un único inconveniente: regurgitar conejitos... En Francia, la aparición de cada nuevo roedor dilataba un mes aproximadamente.⁸⁷ Lapso que le dejaba tiempo suficiente para plantar un trébol y esperar al siguiente. Sin embargo, en Argentina, su sistema se altera, y regurgita uno tras otro, hasta llegar a diez. Lo cual lo pone en mal estado, puesto que no se decide a deshacerse de ellos, y los alimenta como puede, durante la noche, cuando tendría que cumplir con sus obligaciones. Hasta que al final, vomita uno más, y en la desesperación de que Sara, la conserje del edificio lo ha visto ya, los avienta a todos (ella incluida) por la ventana. Lo que hay que subrayar es el tono contrito en que la carta está redactada. Siempre el narrador se siente culpable por lo que ha sucedido en la casa de la señorita. En cambio, pasando a *La obediencia nocturna*, un día el maniquí, cuenta Tula, "Empezó a vomitar pescaditos. Nunca había sentido vergüenza igual: la hermosa Gwendoline se ponía roja, engordaba, abría la boca y arrojaba unas cosas saladas y pegajosas, nauseabundas".⁸⁸ Tanto se divertía ella

⁸⁶ CORTÁZAR, *Cuentos completos*. p 118.

⁸⁷ CORTÁZAR, *Cuentos completos*. p 126.

⁸⁸ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 181.

que, vomitando a diestra y siniestra sus “hijitos”, no siente ningún empacho, “no sufría, no se avergonzaba. Al contrario [continúa Tula]: me miraba correr de un lado para otro, buscando o recogiendo esos seres asquerosos, y sonreía, y vomitaba más”.⁸⁹

Como podemos darnos cuenta, una vez más, Melo ha recuperado un texto para pervertirlo, volverlo grotesco y desagradable, pero no por diversión, sino porque responde a un deseo claro. Lo que en el hipotexto es aprehensión, en el hipertexto es desfachatez; lo que en aquel es delicadeza, en este es repugnancia. El contraste resalta más por la humillación que recibe Tula, la violación que su “hija” le ha hecho. El cambio de intención logrado, a mi juicio, es donde radica el valor de la transformación meliana, quien, hablando ya de sus capacidades de narrador, debe confesarse no como un “Creador”, sino como un gran “Recreador”, cuya fuerza estilística estriba en la amalgama que construye paulatinamente a pesar del lector, que se ve a ratos confundido, a ratos perdido, por la misma estructura, que no pretende dejarle el camino fácil, trazado como está por tanto *eco*.

Dice Genette, al hablar de Proust y del trabajo de reescritura que este hizo en el *Contre Sainte-Beuve*, que el autor de *À la recherche du temps perdu*

met en relation son don d'imitation et cette sensibilité aux analogies qui est le fondement même de son esthétique (et de sa philosophie): «Je pense que le garçon qui en moi s'amuse (aux pastiches) doit être le même que celui qui a aussi l'oreille fine et juste pour sentir entre deux impressions, entre deux idées, une harmonie très fine que tous ne sentent pas» [...] Le pastiche n'est donc pas chez Proust une pratique accessoire, pure catharsis stylistique ou simple exercice pré-romanesque: il est, avec la réminiscence et la métaphore, l'une des

⁸⁹ MELO, *La obediencia nocturna*, p. 182.

vois privilégiées —et a vrai dire obligées— de son rapport au monde et à l'art.⁹⁰

Sin lugar a dudas, Melo no es Proust, pero lo que quiero resaltar es que Melo tiene la capacidad, la gran capacidad para reconstruir más de una historia, sean suyas o de otras plumas, y hacer confluír todo eso en un total *aleatorio*, valiéndonos de un símil musical, pues tienen una tangibilidad innegable, aunque esté continuamente en movimiento, ya sea a través de las estructuras, ya a través de las referencias a las que apele en el lector para que el texto funcione.

Tampoco, y hay que decirlo, es un Cortázar que plantee un nuevo tipo de novela, o un mosaico legible desde cualquier página (como lo sería *El hipogeo secreto*). Llanamente, como diría Robbe-Grillet, respecto a la *descripción*, que antaño tan sólo "faisait voir les choses et voilà qu'elle semble maintenant [1963] les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les signes, à le rendre incompréhensible, à les faire disparaître totalement",⁹¹ Melo intenta más o menos lo mismo, pero no únicamente al nivel de la descripción, sino de la novela toda, de *La obediencia nocturna*, la cual, a fin de cuentas, nos ofrece una historia lineal, inserta en la tradición de su época, que no deja de plantearse problemas formales, concretamente literarios, cuya muestra clara son todos los ejemplos que he presentado en este apartado. La apuesta es, como veremos, por una realidad diferente, que escape a nuestra asfixiante cotidianidad, que nos pueda descentrar o insertar, da igual, de o en nuestra humanidad. ¿Por qué conformarse con lo que dicta el grueso

⁹⁰ GENETTE, p. 160.

⁹¹ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*. p. 127.

de la gente? ¿Por qué, parece pensar Melo, no podemos rescribir lo que nos gusta y lo que no? Porque tenemos que ceñirnos a leyes caducas e infames que no hacen sino traicionar nuestra, repito, *humanidad*, esa que se va cayendo poco a poco por nuestra culpa.

CONCLUSIONES

El presente análisis de algunas técnicas en *La obediencia nocturna* es un intento de dilucidar, con ejemplos concretos, una forma específica de enfrentar a la literatura y al acto creativo por parte del escritor veracruzano. Creo haber mostrado suficientemente cuáles son algunas de las más representativas, y que con ellas se aprecia la calidad de Melo como escritor, ese que no le importaba “plagiar” otra obra si esta podía servir a sus fines, que eran no solo: el compromiso con el lector. Un lector activo, consciente, eso era lo que esperaba para que su literatura se ejecutara, se pusiera en práctica. Ser unos *iniciados* como su personaje y descubrir todas las resonancias que quería que escuchara.

Obviamente, lo presentado es apenas una parte, ya no digo de las características textuales, sino de la obra misma, que fluctúa entre tantos registros desde dónde poder observar y criticar. Porque no todas las técnicas y artimañas de las que se vale Melo para armar el rompecabezas delirante de *La obediencia nocturna*, son formales: aún falta gran trabajo por hacer. Ocuparse, por ejemplo, de lo semántico, pero filiendo correctamente. O de la simbología. Es decir, *agotar* todos los filones que son excavables. Hacer que una obra sea juzgada correctamente y resaltar lo que puede aportar a la literatura del país, lo que representa en el ideario.

BIBLIOGRAFÍA

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 2001. (Tel 120).

_____, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1982.

_____, *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Points essais, 1998.

BALZAC, Honoré, "Melmoth réconcilié", en *idem*, *La Comédie Humaine. Tome X. Études philosophiques I*, avec la collaboration de Thierry BODIN *et al.* Paris, La Pléiade, 1979.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1998.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, edic., notas y pról. de Andrés Amorós. Madrid, Cátedra, 1995.

_____, "Alina Reyes", en *infra*

_____, "Cartas a una señorita en París", en *infra*

_____, *Cuentos completos 1*. México, Alfaguara, 1996.

_____, "El perseguidor", en *supra*

CAZENAVE, Michel (édition française de), *Encyclopédie des Symboles*. Paris, Le livre de Poche, 1996, 818+xii. (La pochothèque)

CUELLAR VALCARCEL, Ana Stella, *El espacio en La obediencia nocturna, de Juan Vicente Melo*. Tesis de Licenciatura, México, UNAM/Fac. de Fil. y Letras. 125 h.

ECO, Umberto, "Le mythe de Superman", en, *De Superman au Superhomme*. Paris, Gallimard, Seuil.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*. Paris, folio essais, 1998.

_____, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris, folio essais, 1998.

FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1957.

GARRO, Elena, *La semana de colores*. México, Editorial Veracruzana, 1962.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestes*. Paris, Points essais, 1992.

GONZÁLEZ PAGÉS, Andrés, "El demonio en la botella", en *Graffiti*, febrero 24, 1988.

HERNÁNDEZ, Felisberto, *Las Hortensias*. Montevideo, Arca, 1967.

JÜNGER, Ernst, *Aproches. Drogues et ivresse*: Paris, folio essais, 1991.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, folio essais, 1997.

MELO, Juan Vicente, *Autobiografía*. Méx., Editores mexicanos, 1966.

_____, *La obediencia nocturna*. Méx., Era, 1969.

_____, *Fin de semana*, segunda edición. Méx., Era, 1964.

MUÑOZ, Mario, "Entrevista a Juan Vicente Melo", *El Nacional*, 14 de mayo, 1989, p. 39

PACHECO, José Emilio, "Sobre Juan Vicente Melo y la generación de la Casa del Lago", *Proceso*, 19 de febrero de 1996, número 1007.

PAVÓN, Alfredo, *Ojo insomne*. Méx., Conaculta/Inst. Ver. de Cult., 1999.

PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris, éditions J-C Latès, 1995.

RACINE, Jean, "Athalie", en *Théâtre I*. Paris, Gallimard, 1980.

RAMOS, Luis Arturo, *Melomanías: La ritualización del universo*. Méx., UNAM/Conaculta, 1990.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*. Paris, Editions de Minuit, 1963.

SABINES, Jaime, *Antología poética*. Méx., FCE, 1995.

TODOROV, Tzvetan (réunion, prés. et trad. des textes de formalistes russes par), *Théorie de la littérature*. Paris, Éditions de Minuit, 2001.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA